



Scuola dottorale confederale in *Civiltà italiana*

Giornate residenziali

Kunsthistorisches Institut – Max-Planck-Institut

Firenze, 2-5 ottobre 2013

Gruppi di lavoro *Abstracts degli interventi*

Scuola dottorale confederale in *Civiltà italiana*:

- **Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut**
- **Institut de recherche sur le patrimoine musical en France**
- **Scuola Normale Superiore, Letteratura italiana**
- **Universität Basel, Musikwissenschaftliches Seminar**
- **Universität Bern, Institut für Italienische Sprache und Literatur,
Abteilung für Italienische Literaturwissenschaft**
- **Université de Fribourg, Histoire de l'art moderne et contemporain**
- **Université de Genève, Unité d'Italien, Cattedra di linguistica italiana**
- **Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e
dell'architettura**
- **Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani**
- **Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut**

Dottorandi:

Veronica Andreani (Scuola Normale Superiore)

Carmen Belmonte (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

Ida Campeggiani (Scuola Normale Superiore)

Giovanni Cantarini (Universität Basel, Musikwissenschaftliches Seminar)

Giuseppe Conti (Universität Basel, Musikwissenschaftliches Seminar)

Riccardo Corcione (Università della Svizzera italiana, ISI)

Sergio Di Benedetto (Università della Svizzera italiana, ISI)

Sveva Frigerio (Université de Genève, Unité d'Italien)

Francesca Galli (Università della Svizzera italiana, ISI)

Laura Giudici (Université de Fribourg, Histoire de l'art moderne et contemporain)

Theresa Holler (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

Andrea Lazzarini (Scuola Normale Superiore)

Patricia Lurati (Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut)

Mirko Moizi (Università della Svizzera italiana, ISA)

Elena Musi (Università della Svizzera italiana, ISI)

Giulia Pellizzato (Università della Svizzera italiana, ISI)

Cecilia Rossari (Université de Genève, Unité d'Italien)

Maria Saveria Ruga (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

Sonia Tempestini (Università della Svizzera italiana, ISI)

Pierre-Yves Theler (Université de Fribourg, Histoire de l'art moderne et contemporain)

Matteo Trentini (Università della Svizzera italiana, ISA)

Filine Wagner (Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut)

Simone Westermann (Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut)

Gruppo Arte e natura

G. Conti, T. Holler, P. Lurati, C. Rossari, P. Y. Theler, F. Wagner, S. Westermann

La creazione dell'ordine

Nel tentativo di trovare il giusto compromesso tra il tema proposto dalla Scuola Dottorale per questo primo anno (*l'incipit*), l'argomento del gruppo (il rapporto tra arte e natura), le diverse discipline di ricerca (storia dell'arte e letteratura) e la discrepanza cronologica dei periodi presi in esame (dal Trecento al Novecento), abbiamo cercato di sviluppare una riflessione che si muovesse attorno al concetto di creazione, da intendersi quale riproduzione consapevole dell'ordine naturale nel contesto artistico e letterario.

Al di là della pluridisciplinarietà metodologica e argomentativa che ciascuna delle nostre ricerche pone alla propria base, il reperimento del punto di partenza ci invita e forse costringe a impostare l'intervento fiorentino su un comune proemio in grado di trascurare, provvisoriamente, ogni classificazione per aprirsi, immediatamente, alla categorizzazione.

Di fatto la natura della conoscenza - e la conoscenza della natura - hanno spinto fin dalle origini l'uomo a misurarsi da un lato con la necessità di riprodurre gli schemi di funzionamento del mondo, dall'altro con la volontà di fondare un'arte (figurativa e non) che non tradisse alcuno di quei principi osservabili.

L'azione del "mettere ordine" si coniuga con quella del "dare una forma" all'opera. Attraverso i singoli interventi procederemo mettendo in luce secondo quali meccanismi peculiari il primo passo compiuto da ciascuno degli autori in esame corrisponda esattamente a questa forza primordiale di rappresentare il mondo secondo categorie non alternative a quelle naturali.

Partendo dall'ipotesi che il mondo creato da Dio avesse - e conservi tutt'oggi - una connotazione positiva, le diverse relazioni della giornata a Firenze mostreranno, per il tramite di esempi letterari e artistici, la preoccupazione dell'uomo di combattere contro ciò che è sconosciuto, contro il caos a livello del microcosmo (il microcosmo di una società, quello di un'opera d'arte oppure il microcosmo di un libro). Su questo concetto verranno discusse tensioni e tangenziali tra religione e natura, tra visione e realtà percepita, tra il mondo esotico sconosciuto e quello conosciuto e, infine, tra ambito politico e ambito artistico. Lo scopo sarà di problematizzare il concetto del "secondo natura", che sembrava e sembra ancora oggi di assoluta importanza per l'essere umano, e dare un senso al rovesciamento delle parole "caos" e "ordine" le cui connotazioni positive e negative non sono di certa configurazione.

La natura nell'Inferno: il paesaggio dantesco tra creazione divina e composizione poetica

Com'è ben noto, arte e natura sono profondamente legate nella Commedia di Dante Alighieri. Già nell'Inferno Virgilio spiega al viator che la natura nasce «dal divino 'ntelletto e da sua arte» (Inf. XI, 100) e nella seconda cantica la natura stessa servirà al poeta per un discorso sull'arte. Ma com'è costruita la «natura» nell'aldilà, e come ritorna nell'arte visiva?

Per dare una risposta a questa domanda è utile procedere in ordine inverso, vale a dire partire dall'arte visiva che rivela il sistema letterario. Concentrandomi sulla prima cantica della Commedia, sarà l'Inferno della Cappella Strozzi di Mantova che si trova nella chiesa fiorentina di Santa Maria Novella, dipinta da Nardo di Cione intorno al 1354-57, a mostrare l'ordine della natura in Dante. La natura infernale della Commedia, un dato che finora è stato poco indagato, si compone di quattro elementi: acqua, aria, fuoco e terra. I singoli elementi, in stati di aggregazione diversi, si manifestano in un vero e proprio paesaggio che Dante e la sua guida attraversano, e che è ben visibile nella pittura murale di Nardo. Nel testo letterario la percezione di questo regno, che nella veste di una creazione divina rivela il «sistema» dantesco, coinvolge tutti i sensi: gli occhi, che spesso non possono vedere nel buio infernale, vengono sostituiti dal senso dell'udito.

I tre punti da indagare durante la presentazione saranno quindi:

- la natura in Dante;
- il modo in cui viene tradotta nell'arte visiva;
- la sua percezione attraverso i sensi.

Giuseppe Conti (g.conti1980@gmail.com)
Universität Basel, Musikwissenschaftliches Seminar
Relatore: M. Nanni

La dialettica ars – natura nel Pomerium di Marchetto da Padova (1275 – 1326 circa)

Nel secondo ventennio del Trecento il teorico Marchetto da Padova termina il suo trattato sulla musica misurata *Pomerium* (circa 1324). Nel *Pomerium* viene descritta la notazione musicale in uso in nord Italia nei primi decenni del quattordicesimo secolo, che sarà fondamentale per lo sviluppo della corrente artistica conosciuta come Ars nova italiana. La notazione italiana coesiste per un determinato periodo con un altro sistema di notazione, il sistema francese, descritto intorno al 1321 dai teorici Philippe de Vitry e da Johannes de Muris, rispettivamente nei trattati *Ars nova* e *Notitia artis musicae*.

Di fronte a una pluralità di sistemi di notazione Marchetto da Padova si appella, nel tentativo di stabilire un paradigma “universale” in quanto costruito *secundum rationem* e non *ad libitum voluntatis*, ai concetti di natura e arte e al principio secondo il quale *ars imitatur naturam in quantum potest*.

Il mio lavoro si prefigge di descrivere la dialettica ars – natura nell’opera di Tommaso d’Aquino, per poi mostrare come il *Pomerium* di Marchetto rappresenti un caso particolare di applicazione di questi concetti al campo della musica misurata. L’operazione di Marchetto mira alla definizione di un sistema di notazione che in cui il *signum* rispecchi sotto certi aspetti nella maniera più fedele possibile la res designata, cioè il fenomeno musicale.

Simone Westermann (simone.westermann@uzh.ch)
Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut
Relatore: T. Weddigen

Caos politico e ordine naturale: spunti socio-politici per l'arte di Altichiero

Costrette a vivere in un periodo di tensione politica e religiosa – all'epoca del papato ad Avignone, del continuo conflitto tra Papa e Imperatore Romano, della questione del potere temporale del Papa e, infine, al tempo dell'espansione geografica e politica delle piccole signorie in Italia – le più grandi menti del Trecento cercarono di proporre un nuovo ordine per il mondo da loro conosciuto. Su quale modello, però, uomini come Marsilio da Padova, Francesco Petrarca, Giovanni Conversini e Pier Paolo Vergerio concepivano questa idea di nuovo ordinamento? Basandosi sul modello creato da Dio (*artifex mundi*), gli studiosi teorizzarono una specie di ordine naturale che avrebbe dovuto fungere da esempio per il mondo socio-politico dell'uomo.

Quale fu il ruolo dell'arte in questo discorso? Come già notato da tanti studiosi, il Trecento vide un grande aumento di cicli di affreschi monumentali e pubblici con un contenuto non solo religioso, ma anche politico.

La mia relazione a Firenze cercherà di approfondire l'idea della natura e del mondo naturale nei discorsi socio-politici del Trecento nell'Italia settentrionale e di collegare la concezione della natura ordinata con l'idea di un ordinamento pittorico nell'arte di Altichiero. Seppur consapevole del fatto che il mondo artistico di fine Trecento si faceva nelle botteghe lontane dal polo intellettuale di una città come Padova, tenterò nel corso della mia dissertazione di mostrare che le idee di ordine, decoro e varietà (concretizzate da Alberti nel *De Pictura* del 1435) furono importanti tanto per il mondo socio-politico quanto per l'ambito artistico dell'epoca.

Patricia Lurati (patricialurati@hotmail.com)
Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut
Relatore: T. Weddigen

“The Merchant’s Eye”: nascita di una nuova percezione degli animali esotici

Nella seconda metà del Trecento buona parte della letteratura di viaggio fiorentina assimilò caratteri nuovi discostandosi sempre più dai tradizionali itinerari e dalle narrazioni fiabesche per assumere la forma di cronache, pratiche di mercatura e libri di ricordi. Questo mutamento fu essenzialmente dovuto al rivitalizzarsi delle relazioni commerciali tra Firenze e l’Oriente e alla presenza sempre più massiccia su suolo esotico di mercanti che si trovavano a gettare il loro sguardo vigile e curioso, ma soprattutto pragmatico, sul mondo circostante. L’attività mercantile e la mentalità umanistica esigevano ora una conoscenza più approfondita, dovuta all’affinarsi delle capacità di percezione, in grado di ordinare lo spazio e catalogare le ‘curiosità’ sulla base di principi razionali ed empirici. Questa nuova attitudine mentale sarà posta in evidenza esaminando descrizioni e disegni di animali esotici che a partire dagli ultimi decenni del Trecento diedero avvio a quel fenomeno che segnò il progressivo passaggio dalla zoologia fantastico-simbolica del Medioevo allo studio scientifico degli animali nei secoli successivi.

Pierre-Yves Theler (pierre-yves.theler@unifr.ch)
Université de Fribourg, Histoire de l'art moderne et contemporain
Relatore: V. I. Stoichita

La genesi iconografica del Miracolo della gamba nera: l'ordine difficile di un corpo nuovo

Trascorsero molti decenni tra il momento in cui Jacopo da Varagine descrisse nella sua *Legenda Aurea* il miracolo *post-mortem* dei Santi Cosma e Damiano - che avrebbero curato la gamba malata di un loro devoto sostituendola con quella di un etiope deceduto - e la trasposizione di questo soggetto in pittura. Il passaggio dal testo alla rappresentazione non avvenne senza difficoltà per gli artisti, principalmente toscani, a cui il compito fu attribuito. La narrazione, in assenza di modelli su cui basarsi, fu sviluppata in direzioni variegata prima di pervenire ad una giusta sintesi tra l'esperienza visionaria del miracolato e l'azione, corporalmente invasiva, dei santi medici.

La prima parte dell'intervento analizzerà questo sviluppo narrativo, confrontandolo anche con esperienze di artisti che operavano all'esterno del territorio italiano, e che ebbe il suo culmine nelle opere di Fra Angelico e Sano di Pietro.

La seconda parte tratterà dei quattro protagonisti centrali del racconto, interpretati da alcuni ricercatori come elementi discordanti a causa della loro identità corporale (gemelli per Cosma e Damiano e ibridi per il miracolato ed il "donatore" etiope), e dei problemi che questi pongono all'ordine naturale e divino. Partendo dal contesto teologico e devozionale che circonda l'iconografia del Miracolo della gamba nera, si proporrà un'analisi che vede nella tematica dell'integrità corporea modificata, punto focale di questa raffigurazione, una conseguenza dell'ordine divino.

Filine Wagner (filine.wagner@mac.com)
Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut
Relatore: T. Weddigen

“Chi dice Luini dice Lombardia”. Rappresentazioni paesaggistiche come piani di proiezione nella storiografia storico-artistica

Nei compendi storico-artistici dedicati alle rappresentazioni paesaggistiche e naturalistiche nell'arte rinascimentale italiana, il ruolo attribuito all'arte dell'Italia settentrionale resta marginale. Gli unici esempi citati dalla letteratura scientifica riguardano i disegni e la pittura di Leonardo da Vinci e la produzione artistica di area veneziana. Paradossalmente la storiografia artistica si sofferma e insiste invece sul significato delle rappresentazioni paesaggistiche e naturalistiche di area lombarda. Questa discrepanza si intensifica nelle pubblicazioni dedicate all'opera di Bernardino Luini, uno dei maggiori artisti attivi nel ducato di Milano nei primi tre decenni del sedicesimo secolo. La costante esaltazione letteraria delle sue rappresentazioni naturalistiche induce pertanto a supporre, considerato che l'approccio visivo alla sua opera non corrisponde necessariamente alla storiografia, che sottenda altri scopi.

Il mio contributo prende spunto dalle prospettive che questa discrepanza suscita, e propone di leggere le interpretazioni della storiografia storico-artistica quali strumenti utili per ristabilire la centralità della cosiddetta scuola lombarda nell'ambito delle rappresentazioni paesaggistiche e naturalistiche. Prendendo le mosse dalle ricerche svolte su Bernardino Luini, saranno individuati i concetti di ambiente, territorio e simbolismo che con il pretesto di analizzare i modi adottati nella composizione di scene paesaggistiche contemporanee hanno contribuito a far ritenere continue tradizioni e trasformazioni locali tipicamente lombarde.

Cecilia Rossari (cecilia.rossari@gmail.com)
Université de Genève, Unité d'Italien, Cattedra in linguistica italiana
Relatore: E. Manzotti

In principio fu la memoria – Indagine su un incipit e sull'ordine naturale delle cose

L'esordio sulla scena letteraria di Luigi Meneghello non ha bisogno di troppi commenti. Fulmineo e fulminante, retoricamente perfetto, l'ormai celeberrimo incipit: "S'incomincia con un temporale" inaugura una carriera di scrittore ma anche un modo di narrare e di descrivere imperniato sull'assunto esistenzialistico del: "c'è sempre una prima volta". Perché - a ben guardare - l'ellittico Meneghello raramente si risparmia dall'informare i lettori tutti sul dove e il quando un fatto, un'idea, un'esperienza, affondano le proprie radici. Così come non si esime dal ricalcare un ordine che potremmo, con una buona dose di certezza, definire "naturale". Fedele al metodo sperimentale - osservazione reiterata, elaborazione dei dati, conclusioni - lo scrittore vicentino è fermamente convinto che il modello "secondo natura" proprio al microcosmo maladense funzioni davvero, e che per questo debba essere raccontato. E d'altro canto come trascurare il fatto che il "solito Dio che faceva i temporali quando noi eravamo bambini [fosse] un personaggio del paese anche lui"? Ricreazione del mondo e vocazione letteraria rivelano la loro essenza da rito d'iniziazione e si innestano sul ritmo ciclico del riproporsi delle stagioni.

Nell'intervento fiorentino mi propongo di trattare parallelamente quattro problematiche:

- gli incipit dei romanzi di Meneghello;
- la prima volta che il paesaggio entra in scena;
- la necessità di non tradire l'ordine naturale lasciando che il disordine della storia e degli uomini prenda il sopravvento;
- la necessità della memoria di reiterare gli inizi rispettando l'ordine degli avvenimenti (da cui la lettura del ritorno come un nuovo debutto).

Gruppo Testo e Storia – I

V. Andreani, I. Campeggiani, A. Lazzarini

L'incipit poetico: dalla lirica 'petrarchista' all'eroicomico

Lo scopo dei nostri seminari è illustrare il significato stilistico e le funzioni dell'*incipit* nell'opera di autori che si contrappongono all'ortodossia della lirica petrarchista (Gaspara Stampa, Michelangelo Buonarroti) o che compiono un deliberato abbassamento tonale rispetto al canone della tradizione cui s'ispirano. Questa disamina dell'*incipit* inteso anzitutto in un senso strettamente testuale vorrebbe fornire elementi per ridiscutere criticamente etichette e periodizzazioni cinque-seicentesche come, più in generale, assunti teorici e metodologici, per esempio relativi alla critica delle varianti.

Veronica Andreani: I sonetti incipitari delle *Rime* di Gaspara Stampa: un'audace riscrittura del modello petrarchesco

Ida Campeggiani: La scrittura di Michelangelo: l'illusione dell'*incipit*

Andrea Lazzarini: L'incipit eroicomico seicentesco.

Veronica Andreani (v.andreani@sns.it)
Scuola Normale Superiore, Letteratura italiana
Relatrice: L. Bolzoni

I sonetti incipitari delle Rime di Gaspara Stampa: un'audace riscrittura del modello petrarchesco

I primi due sonetti delle *Rime* di Gaspara Stampa (sonetto proemiale e sonetto d'innamoramento) costituiscono un'evidente riscrittura del primo e del terzo componimento dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Se Petrarca presenta l'amore per Laura in modo negativo, ponendolo sotto il segno di una mondana *vanitas* che provoca ormai pentimento e volontà di espiazione, e colloca significativamente il proprio innamoramento nel giorno del venerdì santo, la Stampa, dal canto suo, considera la propria passione un'esperienza invidiabile e singolare, un privilegio di cui andare fieri, e ne situa lo sbocciare intorno al giorno di Natale. Sulla soglia del testo, la Stampa dialoga quindi esplicitamente con i *Rerum vulgarium fragmenta* sottolineando tutta la distanza che la separa dal pur ineludibile modello. Fondamentale è dunque la valenza programmatica dell'*incipit*, il quale si conferma sede privilegiata dell'autoriflessione d'autore.

Ida Campeggiani (ida.campeggiani@sns.it)
Scuola Normale Superiore, Letteratura italiana
Relatrice: L. Bolzoni

La scrittura di Michelangelo: l'illusione dell'incipit

Gli autografi delle poesie di Michelangelo sono cosparsi di varianti, che attestano un lavoro scrittoria complesso e stratificato, spesso interrotto in uno stato imprecisabile. È difficile per l'editore moderno stabilire un 'testo finale' compiendo una scelta tra le lezioni presenti, le quali sono affastellate senza segni di rimando che lascino intendere la volontà dell'autore e talvolta persino la precedenza cronologica tra l'una e l'altra. Se in questi processi elaborativi un elemento del testo tende a rimanere costante, questo è senza dubbio l'incipit; esso può corrispondere al primo verso, a un'immagine o a una parola nei quali sembrano addensarsi il pensiero del poeta, il nucleo e il tono del suo ragionamento. D'altra parte, questa tendenziale fissità dell'incipit può costituire per l'editore un punto di appoggio ingannevole, se non fuorviante. Attraverso alcuni esempi vedremo quindi come il non-finito poetico metta alla prova il quadro teorico e critico della filologia d'autore.

Andrea Lazzarini (andrea.lazzarini@sns.it)
Scuola Normale Superiore, Letteratura italiana
Relatrice: L. Bolzoni

L'incipit eroicomico seicentesco

La nascita del genere eroicomico – con la sua prima codifica da parte di Alessandro Tassoni – è una delle spie più evidenti della crisi del poema eroico dopo l'esperienza tassiana. I poeti eroicomici corrodono il modello del 'poema grande' secondo strategie di abbassamento stilistico e contenutistico che assumono facilmente i tratti della parodia. Nel poema eroico, l'incipit è il luogo solitamente deputato ai massimi afflatti retorici e programmatici: uno studio degli incipit eroicomici seicenteschi può costituire, pertanto, un punto di osservazione privilegiato, che consente di meglio inquadrare le caratteristiche dell'opera di degradazione della materia letteraria 'alta' messa in atto da autori quali Tassoni, Bracciolini e Cortese.

Gruppo Testo e Storia – II

G. Cantarini, R. Corcione, S. Di Benedetto, S. Frigerio, G. Pellizzato M. S. Ruga, S. Tempestini, M. Trentini

Prima dell'incipit: rompere il silenzio

Con questo lavoro intendiamo riflettere sul momento-chiave in cui il testo rompe il silenzio, ponendo particolare attenzione agli aspetti testuali e storici.

Il contesto storico precede il testo, ne influenza la nascita e la natura; la storia precede l'*incipit* e lo determina. Nel momento dell'*incipit* mondo scritto e mondo non scritto entrano in interazione. Il testo viene creato a partire dalle necessità presenti, lavorando con i materiali, i modelli e i *media* disponibili.

Cercheremo delle linee comuni nei contesti storici e culturali che hanno accompagnato la nascita dei testi su cui lavoriamo. Studieremo che cosa catalizza l'*incipit*, quali cause servono a rompere il silenzio. Nei primi interventi, di ambito tre-quattrocentesco, saranno analizzate le prefazioni ai testi – che vanno a collocarsi, letteralmente, “prima dell'*incipit*” – e gli incipit stessi, anche in ambito musicale. Ne descriveremo contenuti, struttura, cause e teleologia, considerando i modelli che influenzano tanto la parola quanto le melodie. Proporremo un collegamento tra testi letterari e pittorici: con l'intervento successivo l'indagine si concentrerà sulle intenzioni preliminari di alcuni autori del secondo Ottocento. A partire da una riflessione sul metatesto, cartina di tornasole dell'interazione tra testo e storia, l'indagine sull'*incipit* sarà successivamente svolta in ambito novecentesco. Lo studio del rapporto fra silenzio ed *incipit* si chiuderà con una riflessione sul valore esistenziale dell'“incominciare” come resistenza al nulla.

Il tema verrà declinato secondo le discipline, i materiali e gli ambiti di ogni ricerca. Gli interventi si snoderanno lungo un percorso diacronico, dal Trecento al Novecento.

Sonia Tempestini (sonia.tempestini@usi.ch)
Università della Svizzera Italiana, Istituto di studi italiani
Relatori: C. Bologna, C. Ossola

Prima dell'editoria: Boccaccio e gli Argomenti in terza rima

L'intervento prevede l'analisi filologica e testuale degli *Argomenti in terza rima sopra la Commedia* di Giovanni Boccaccio. Nei suoi tre autografi della *Commedia* Boccaccio antepone ad ogni cantica un componimento in terza rima di 230 versi circa. Si tratta sostanzialmente di un riassunto della cantica, una sorta di prefazione per il lettore, contenente una sintesi di ogni canto. A Boccaccio non sembra dunque appropriato nella sua opera di copista-editore un attacco *in medias res*. Ovviamente copista anomalo, il suo ruolo appare sempre più vicino a quello di un editore *ante litteram*, non solo dunque per il valore aprioristico delle sue copie della *Commedia* e per la qualità e la quantità di "varianti d'autore" inserite (specialmente nell'ultima copia, data dal Chigiano L.VI.213), ma anche perché autore di quella prefazione con cui vuole, forse, invogliare il lettore alla lettura omaggiando il maestro. Il testo degli *Argomenti* appare, come quello delle *Commedie*, un testo *in fieri* su cui Boccaccio interviene tra gli anni '50 e la metà degli anni '60. Come per le *Commedie*, il testo si diversifica soprattutto nella prima versione, quella del Toledano 104.6, per poi assumere la forma più definitiva degli ultimi due codici. Il "prima dell'incipit" potrà dunque svilupparsi da due punti di vista: testuale, ovvero come reale anticipazione del testo della *Commedia*, e storico attraverso lo sviluppo dell'idea di un Boccaccio editore medioevale.

Sergio Di Benedetto (sergio.di.benedetto@usi.ch)
Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani
Relatore: C. Ossola

«Aprire per rimedio e fuori d'ogni ombra monstrare». I proemi beniveniani come filigrana della storia

L'intervento si configura come uno studio dei *Proemi* alle diverse edizioni delle *rime* di Girolamo Benivieni, dalla prima versione manoscritta del canzoniere (anni '70-'80 del '400), che non presenta introduzioni, al *Commento* del 1500, alle Opere del 1519 fino all'estrema redazione del codice *Riccardiano* 2811. Ogni testimone, a stampa o manoscritto, tramanda i componimenti beniveniani con significative novità: esse sono motivate dal mutamento di contesto politico-culturale della Firenze del tempo e dal correlato cambiamento di pensiero dell'autore. Nei *proemi* il Benivieni giustifica le modifiche effettuate nelle rime, facendo però maggiore riferimento alla sua situazione intima che ai fatti storico-politici, comunque rintracciabili e comprensibili se si prendono in esame le trasformazioni intervenute nei versi. Dunque le introduzioni, poste *prima dell'incipit* poetico vero e proprio, diventano tanto l'indiretta manifestazione di un contesto intellettuale e storico, che influenza l'attività poetica, quanto necessario *accessus* per orientare il lettore nell'interpretazione dei componimenti.

Dall'analisi così condotta emergerà come il ms. Riccardiano 2811, che presenta un *proemio* divergente dagli altri, non possa ritenersi frutto della manifesta volontà del Benivieni, ma del nipote Lorenzo.

Infine un ulteriore cenno verrà fatto al *Cantico in laude di Dante*, posto come introduzione alla *Commedia* Giuntina del 1506 e motivato anch'esso da ragioni storico-culturali, per dimostrare quanto valore l'autore attribuisse ai testi introduttivi, latori sempre di un messaggio necessario per il pubblico.

Giovanni Cantarini (giovanni.cantarini@gmail.com)
Universität Basel, Musikwissenschaftliches Seminar
Relatore: M. Nanni

"Era Venus": inventiones fra umanesimo e stilnovo nelle ballate e nei madrigali di Paolo Tenorista

A monte dell'*incipit* sta l'operazione retorica dell'*inventio* che nelle ballate e nei madrigali di don Paolo da Firenze si configura come interazione fra le diverse anime della poesia per musica dell'*Ars Nova* fiorentina: nelle une si perpetuano le dinamiche psicologiche e il frasario stilnovista, sempre però filtrati dalle più recenti esperienze poetiche di Cino Rinuccini (cf la ballata di Paolo "Chi vuol veder l'angelica bellezza" e Cino "Chi vuol veder quanto poté mai il cielo") o Matteo Frescobaldi; negli altri, vuoi per il soggetto tradizionalmente pastorale o realista, vuoi per l'escursione del genere nel celebrativo, i testi acquisiscono un carattere marcatamente allegorico, allusivo, debitore del "misticismo classico dei *Trionfi*" (cf G. Carducci, *Musica e Poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, Bologna, 1936).

Negli uni e nelle altre v'è il porsi in confronto coi modelli sommi della tradizione cittadina, ovvero Dante (cf il madrigale "Godi, Firenze") e Petrarca (cf i madrigali "Corse per l'onde" e "Fra duri scogli"), attraverso la parodia e la contaminazione (cf supra, Cino) riportando la carica morale e filosofica dei modelli a una visione più mondana (cf Uom ch'osa di veder, dove l'angelica bellezza è una donna in carne e ossa, Cosa, senhal per Nicolosa) fatta di saggezza pratica e di empirica *auctoritas*. All'opinione carducciana di "raffazzonamento... fatta a posta per servire alla musica", va contrapposta l'evidenza di una matura coscienza storico-culturale del proprio status (dietro i titoli di "tenorista" e "abbas", con cui è nominato nelle fonti, va letta l'unificazione dei saperi pratici e teorici) sviluppata dal contatto con l'*Ars nova* francese e italiana (sull'esempio magari di Guillaume de Machaut e Francesco Landini, entrambi poeti e musicisti) e dall'esperienza petrarchista codificante la nuova figura di intellettuale di mestiere.

Maria Saveria Ruga (mariasaveriaruga@alice.it)
Kunsthistorisches Institut in Florenz, Università di Pisa
Relatore: G. Wolf

«Merita la mia vita d'esser narrata?». L'incipit nel racconto autobiografico degli artisti italiani del secondo Ottocento tra formule retoriche e modelli visuali

L'occorrenza di domande retoriche negli incipit di volumi particolarmente significativi per la cultura letteraria e politica del Risorgimento italiano - quali *I miei ricordi* del pittore e polemist politico Massimo d'Azeglio, da cui è tratta la citazione che compare nel titolo di questo intervento, o le *Ricordanze della mia vita* di Luigi Settembrini, testo fondamentale per la costruzione della dimensione culturale dell'ideologia patriottica - sembra trovare un riverbero nelle scelte di apertura di un novero di autobiografie di artisti italiani del XIX secolo. Se l'opera di d'Azeglio costituisce su scala nazionale l'archetipo del successo editoriale, quella di Luigi Settembrini rappresenta il riferimento letterario e politico che forma tutta una generazione di artisti patrioti che partecipano alla ribellione all'insegnamento accademico napoletano e che hanno lasciato tutti esempi di 'scrittura della propria immagine': Domenico Morelli, Saverio Altamura, Bernardo Celentano, Michele Cammarano.

L'attenzione sulla fase preliminare d'ideazione dei testi consente di estrapolare ripetizioni di schemi e aperture che attestano da un lato la proiezione di un problema di identità - intesa come acquisizione e consolidamento di una posizione sociale -, dall'altro segnalano la partecipazione ad una stessa componente risorgimentale che sembra la motivazione in grado di far scaturire l'impulso memorialistico, personale e artistico.

La ricerca conduce a presentare un confronto tra le tipologie del ritratto e dell'autoritratto quale trasposizione visiva della stessa volontà autoriale, in una dinamica tra pulsione autobiografica e rappresentazione di sé. Il punto di partenza per questa riflessione è costituito dalla testimonianza di Gustave Courbet : «J'ai fait dans ma vie bien des portraits de moi, au fur et à mesure que je changeais de situation d'esprit; j'ai écrit ma vie en un mot» (1854). I principali protagonisti della pittura italiana del XIX secolo autori di memorie autobiografiche - Francesco Hayez, Francesco Podesti, lo stesso Massimo d'Azeglio fino al 'ritratto d'amicizia' tra Domenico Morelli e Bernardo Celentano - hanno a lungo meditato anche sulla proiezione della loro immagine nel tempo, fornendo ulteriori esempi alla ricerca di un dialogo costante tra testimonianze materiali e forme sociali.

Sveva Frigerio (sveva.frigerio@unige.ch)
Université de Genève, Unité d'Italien, Cattedra di linguistica italiana
Relatore: E. Manzotti

Metatesti autografi originali e ulteriori: alcune considerazioni

Si vogliono proporre alcune riflessioni su ciò che distingue il commento autoriale “in presa diretta”, cioè il metatesto autografo che si ancora al testo *in fieri*, dai commenti autoriali *post factum*, i quali possono collocarsi cronologicamente a distanze estremamente variabili rispetto al testo, e in particolare contraddistinguere una seconda pubblicazione (metatesto ulteriore), o una pubblicazione più tarda.

Formalmente, tali elementi possono configurarsi come integrazioni fluide poste all'interno del testo, come innesti parzialmente integrati (note a piè di pagina) o come elementi relativamente indipendenti (prefazioni ed elementi proemiali di vario genere da un lato, note finali dall'altro); si potrà spesso osservare che il grado di integrazione del metatesto, anche sul piano più strettamente linguistico, è proporzionale alla distanza cronologica che lo separa dal testo: gli interventi più fortemente integrati tendono ad essere contemporanei alla stesura del testo.

Le osservazioni saranno esemplificate tramite estratti di prosa e poesia novecentesca. Nel caso dei metatesti originali può essere spesso evidenziata una funzione di arricchimento del testo di carattere più propriamente letterario (l'autore può agire ad esempio prolungando la finzione narrativa, avvalorandola, o magari evidenziando una presenza autoriale più o meno distinta); nel caso dei metatesti ulteriori si potrà osservare invece una dimensione critica più marcata, una visione più globale e distaccata talvolta influenzata anche da fattori esterni all'opera, che si manifesta nel metatesto anche dal punto di vista più propriamente linguistico e che può realizzarsi in forma frammentaria oppure continua, come nel caso di un'istanza prefativa.

Matteo Trentini (matteo.trentini@live.it)

Iniversità della Svizzera Italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura

Relatrice: S. Hildebrand

Ernesto Nathan Rogers. Azione parallela tra scrittura e architettura nell'immediato dopoguerra italiano

Questo intervento intende analizzare la figura di E. N. Rogers nel suo duplice ruolo di architetto e pubblicista nel contesto storico e culturale del dopoguerra italiano. Tra tutti gli architetti che hanno operato tra la fine del fascismo e l'immediato dopoguerra, Rogers è stata la personalità che più di ogni altra ha assunto su di sé i panni del traghettatore, tentando di sollevare la cultura italiana- non solo architettonica- dalle macerie del ventennio fascista e della guerra. Attivo tanto quanto architetto nello studio BBPR già in epoca fascista per poi rifugiarsi in Svizzera in seguito al promulgamento delle leggi razziali quanto autore e pubblicista, la figura di Rogers incarna il ruolo culturale, civico e politico dell'intellettuale totale impegnato su tutti i fronti della vita civile del paese; egli considerava lo scrivere e il progettare come parti fondamentali e inscindibili di un unico procedere intellettuale, una sorta di azione parallela di teoria e prassi.

Si presenteranno quattro episodi che segnalano in maniera paradigmatica l'uscita dal silenzio di Rogers nel dopoguerra e capaci indirizzare il futuro dibattito culturale del paese. Con il primo editoriale firmato per Domus nel 1946, Rogers delinea la priorità del dibattito architettonico nell'acquistare una coscienza della casa dell'uomo e tendere all'identificazione tra casa reale e casa ideale” (Domus, 209, 1946). Con il secondo, il suo commiato dopo undici anni dalla direzione di Casabella, firma un testo che suona come un manifesto programmatico, seppur retroattivo: “i miei editoriali mi illudo non siano stati inutili, né all'indagine teoretica sul fenomeno architettonico (...), né quando sono sceso in campo per dibattere problemi sociali e politici, convinto dell'unità morale della persona uomo-cittadino-architetto che anzitutto deve essere uomo, poi cittadino, poi architetto, per poter compiere la sintesi inalienabile nel suo corpo stesso” (Casabella 294-295). Si presenteranno inoltre due progetti realizzati con lo studio BBPR che accompagnano, anche cronologicamente, le riflessioni giornalistiche di Rogers: il monumento ai caduti dei campi di concentramento (Milano, 1946) e la Torre Velasca (Milano, 1958-59). Il primo rappresenta il drammatico ritorno all'attività progettuale dopo la pausa dovuta alla guerra mentre il secondo conclude -forse inconsapevolmente e in maniera definitiva- l'annoso dibattito italiano su tradizione e continuità, tra crisi e persistenza, diventando, secondo le parole di Tafuri, monumento a un “corpus urbano in via di sparizione”.

Giulia Pellizzato (giulia.pellizzato@usi.ch)
Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani
Relatrice: S. Garau

Rompere il silenzio. Essais

Le parole che l'autore sceglie per iniziare la sua opera hanno un ruolo di prim'ordine: attraverso di esse chi scrive dà vita, struttura e consistenza al testo.

Si utilizzeranno come campione sei prove di Goffredo Parise e Giuseppe Prezzolini, tre per autore, relative al periodo giovanile e alla maturità. Per Parise *I movimenti remoti* (1948), *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e *Verba volant* (1998, ma con testi del 1974); per Prezzolini *Vita intima* (1904), *Il sarto spirituale* (1907) e *Italia fragile* (1974). Le opere sono collegate da una rete di consonanze e dissonanze, a livello tematico e metodologico.

A partire dai testi si indagherà attraverso quali dispositivi gli autori prendono contatto con il lettore, come ad esso si presentano, come motivano il loro scrivere, quale ruolo scelgono per sé, come si relazionano con il contesto storico.

Si analizzeranno inoltre gli incipit e i momenti metapoetici dei testi secondo categorie narratologiche trasversali: il rapporto tra fabula e intreccio o tra sequenza logica e disposizione degli argomenti, i modi narrativi e argomentativi, il trattamento di tempo e spazio, i livelli di realtà che l'autore frapponne fra sé e il lettore.

Le tipologie di relazione tra mondo scritto e mondo non scritto che emergeranno da tale analisi saranno confrontate e commentate.

Riccardo Corcione (riccardo.corcione@usi.ch)
Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani
Relatore: C. Ossola

«Incominciare è il nostro unico modo di esserci»: il nulla e l'inizio nell'ultimo Giudici

Attraverso una profonda rilettura delle *Confessioni* di Agostino, gli anni '90 si aprono per Giovanni Giudici con una meditazione sulla temporalità della vita umana: bruciando nel presente come un "breve lucignolo", essa si consuma tra un passato e un futuro inafferrabili. Di queste registrazioni interiori diventa testimone la raccolta *Quanto spera di campare Giovanni* (1993), in cui a quella fine annunciata dalla vita trascorsa (e dalla storia, all'indomani della caduta del muro di Berlino) viene a opporsi un nuovo inizio: «Io invento questo inizio al mio finire» (*Quanto spera di campare Giovanni*, v. 35). L'immagine dell'"incominciare" acquista dunque un valore ontologico e si pone in stretta dialettica con il suo "prima", con la *annihilatio* moderna. Infine il richiamo all'Eliot metafisico dei *Four Quartets* («*in my end is my beginning*», in *East Coker*, V), intrecciandosi alla riflessione agostiniana sul tempo, porta i versi di Giudici ad un fecondo dialogo con la tradizione.

Ma questo confronto si compie tutto «nell'aldilà del gelido cristallo quotidiano» (*Quanto spera di campare Giovanni*, v. 25) e in una «Ritornante Thule del pensiero» (*Casa estrema*, v. 21). Scrutando il cammino dell'uomo attraverso il «vuoto di questi corpi» (v. 35), Giovanni Giudici, consapevole che «Solo futuro è il ponte / Infinito che non si compie» (*Biografie*, IV, vv. 53-4), mette in versi una minima resistenza, un «lieve ricominciare» (*Casa estrema*, v. 17) come ultimo baluardo dinanzi a un tempo vuoto e, infine, come unica possibilità per poter anelare ancora a un aldilà: «Ahi nuziale e di armonia / Cielo e cupola trionfale / Accarezzata nostalgia / Grazioso ricominciare» (*Finale*, vv. 37-40).

Gruppo sguardo e ricezione

C. Belmonte, L. Giudici, M. Moizi, E. Musi

Dopo una riflessione introduttiva di carattere generale sul cammino che conduce dall'esperienza sensoriale alla percezione cognitiva, questo incontro si focalizzerà su alcuni aspetti legati, in particolare, alla ricezione di un'opera d'arte.

In un primo momento, si tratterà di definire, da una prospettiva principalmente psicologica, la nozione di “primo impatto” in rapporto – e in contrasto – al processo d'elaborazione che avviene nel nostro cervello in seguito a qualsiasi stimolo sensoriale. Ciò permetterà, in seguito, di meglio rilevare le possibilità e le problematiche che nascono dallo scarto tra oggetto materiale e oggetto percepito. Nella consapevolezza che la ricezione di un'opera d'arte non dipende solo dalle scelte operate dall'artista durante il processo creativo, ma anche dal contesto temporale, spaziale e culturale in cui essa avviene, saranno quindi proposti sguardi diversi sulla relazione artista-opera-spettatore. Da un lato, ci si concentrerà allora su quei fattori propri all'opera che sono stati scelti dal suo creatore per veicolare un messaggio e provocare una reazione ben precisi. Dall'altro, si tratterà di evidenziare come anche fattori esterni all'opera, legati all'esperienza personale e collettiva dello spettatore, ma anche al contesto di fruizione più in generale, influenzino la ricezione.

Il contributo di Mirko Moizi verterà sul rapporto collocazione-significato nelle opere scultoree rinascimentali e sull'influenza che il contesto fisico e culturale può avere sull'artista nella realizzazione di un'opera d'arte, applicando il tema all'ambiente comasco dell'epoca e alla produzione dello scultore Tommaso Rodari.

Laura Giudici e Carmen Belmonte rifletteranno sulle modalità e gli intenti di una ricezione chiaramente manipolata e veicolata, così come sui possibili mutamenti di percezione in funzione del contesto. La prima esaminerà questi aspetti in relazione alla messa in scena minuziosamente studiata della scultura dell'Ermafrodito dormiente nella secentesca Villa Borghese. La seconda lo farà invece a proposito delle opere di soggetto militare relative all'impresa italiana in Africa nel XIX secolo.

Elena Musi proporrà un'analisi semantica di alcuni usi del verbo apparire, nell'intento d'indagare il primo impatto dell'esperiente con l'oggetto percepito e il rapporto, attivato dal processo di percezione, tra schema visivo e schema mentale.

Carmen Belmonte (carmen.belmonte@khi.fi.it)
Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck-Institut
Relatore: G. Wolf

Sguardo coloniale e ricezione mediata: commemorare Dogali

Il presente contributo propone un'analisi della ricezione di opere di soggetto militare relative all'impresa italiana in Abissinia nel XIX secolo.

Tale ricezione è mediata e condizionata dalla cultura coloniale promossa dall'establishment e diffusa in Italia alla fine del secolo con l'intento di alterare la percezione degli eventi coloniali, delle finalità dell'impresa e della gravità delle sconfitte.

Si tenterà di determinare quale poteva essere l'impatto emotivo di rappresentazioni di eventi coloniali ancora non documentati dalla fotografia e di individuare i fattori e gli escamotages che contribuirono a conferire ulteriore pregnanza alle opere.

Al centro dell'indagine verranno poste opere di diversa tipologia e destinazione d'uso e di conseguenza verranno rintracciati espedienti e accenti differenti nella cerimonia d'inaugurazione dell'obelisco di Dogali a Roma, nella commissione ufficiale del dipinto della medesima battaglia, nella presentazione di un gruppo scultoreo dedicato allo stesso soggetto all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92.

Se rappresentazioni di episodi militari furono quindi commissionate ed esibite per manipolare la ricezione popolare degli eventi coloniali, anche l'esito degli scontri e dell'impresa imporrà un mutamento della ricezione delle opere e della loro visibilità.

Laura Giudici (laura.giudici@unifr.ch)
Université de Fribourg, Histoire de l'art moderne et contemporain
Relatore: V. I. Stoichita

I sensi della ricezione: la scultura dell'Ermafrodito dormiente nella Roma barocca

Parlando di una scultura d'Ermafrodito vista a Roma nel 1440, Lorenzo Ghiberti ne ammira la grande qualità artistica e l'armonia delle forme, e afferma : « In questa erano moltissime dolcezze ; nessuna cosa il viso scorgeva, se non col tatto la mano la trovava¹. » Il grande scultore fiorentino invita così ad un'esperienza tattile di questo corpo sinuoso, esperienza che sarebbe a suo avviso indispensabile per poter porre uno sguardo che sia in grado di gioire veramente e appieno della bellezza offerta.

Poco tempo dopo l'acquisizione dell'*Ermafrodito dormiente*, il cardinale Scipione Borghese commissiona a Gian Lorenzo Bernini la realizzazione del materasso sul quale la statua riposerà. Integrata nella collezione della Villa sul Pincio già nel 1620, in una stanza a lei dedicata, essa è proposta agli occhi dei visitatori in un contesto e in circostanze molto particolari. L'Ermafrodito è infatti celato in un cassone ligneo finemente decorato e dotato di coperchio – purtroppo andato perduto –, che fa ufficio di basamento. In questa situazione di apparizione privilegiata, gli ospiti scelti della villa possono gustarsi tranquillamente seduti su un « coltrone » – chiaro richiamo al materasso berniniano – la vista dell'insolito reperto antico. Questa messa in scena minuziosa desidera senza dubbio accentuare la sensualità del soggetto, ma la sua laboriosità sembrerebbe nondimeno rispecchiare degli intenti ben più vasti e complessi.

Attraverso questi due esempi, il presente contributo si propone di riflettere sulla ricezione visiva e tattile della scultura e sulla natura di un loro possibile dialogo, così come sulle ragioni, gli esiti e le problematiche di una ricezione volutamente veicolata. A questo fine, sarà inoltre necessario soffermarsi sulle specificità del contesto romano del Seicento e, in particolare, sul ruolo giocato dalla collezione e dalla famiglia Borghese nel panorama culturale e politico non solo della città, ma anche a livello europeo.

¹ « Frammenti estratti dal Terzo Commentario inedito di Lorenzo Ghiberti. », in : *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, di Giorgio Vasari : Pubblicate Per cura di una Società di amatori delle Arti belle. Volume I.*, Firenze : Felice Le Monnier, 1846, p. XII.

Mirko Moizi (mirko.moizi@yahoo.it)

Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura

Relatrice: D. Mondini

Contesto e significato

Un'opera d'arte dipende dal periodo e dal luogo in cui essa nasce, e anche la sua percezione è legata alle variabili di tempo e spazio. Non è quindi possibile considerare il processo artistico non relazionato alle altre attività umane, perché nessun oggetto è percepito come unico o isolato dal resto e la visione non è una registrazione meccanica di elementi, ma è la comprensione di strutture significanti basate su conoscenze precedenti, cioè legate all'esperienza (collettiva e individuale) e alle differenti interpretazioni che da questa possono derivare. Per questo motivo è importante non sovrapporre delle categorie o dei modi di pensare odierni a opere o personaggi di altre epoche storiche, in quanto la decodificazione dei messaggi risulta più significativa se usiamo i codici di allora anziché i nostri.

Ho quindi intenzione di sviluppare il tema "Sguardo e ricezione" nella direzione di una ricezione su più livelli contestuali: da quello fisico, cioè dalla disposizione dell'opera d'arte in modo funzionale al raggiungimento del suo obiettivo visivo e dalle erronee interpretazioni a cui può portare una collocazione non corretta dell'opera stessa, a quello culturale, legato all'ambiente in cui un'opera è realizzata, proponendo come *trait d'union* la natura transitiva¹ della relazione artista-opera-spettatore. A partire almeno dal Rinascimento, anche se non a tutti i livelli, l'artista era infatti consapevole che l'invenzione artistica presupponesse talvolta il pieno coinvolgimento dello spettatore di fronte all'opera d'arte, il cui significato veniva quindi completato da un osservatore consapevole e stimolato dall'artista stesso, quasi obbligato, nel momento dell'invenzione, a tener conto dell'interazione tra la sua opera e il pubblico.

Il tema dell'inizio, dell'incipit, può essere quindi inteso nell'accezione di ciò che sta prima della ricezione e contemporaneamente ad essa, oppure con il significato di ciò che sta prima della creazione artistica e contemporaneamente ad essa.

Nell'ambito di un'interazione tra il mio progetto di dottorato e il tema qui proposto, si cercherà di capire, attraverso alcuni esempi, se anche uno scultore di "periferia" come Tommaso Rodari fosse attento agli aspetti sopra elencati, generalmente individuabili in contesti culturali più dinamici rispetto a quello comasco a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

¹ Prendo il termine da J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano 1995, p. 33.

Elena Musi (elena.musi@usi.ch)
Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani
Relatori: J. Miecznikowski, A. Rocci

“L’apparire” in mostra

Questo studio si sofferma su alcuni usi del verbo apparire (< Lat. *apparere* ‘venir fuori, farsi visibile, venire alla luce’) emersi dall’osservazione delle sue 31 occorrenze in 178 recensioni tratte dal sito *Mostreinmostra*. Lo scopo è quello di indagare attraverso l’analisi della semantica del verbo il primo impatto dell’esperiente con l’oggetto percepito con particolare attenzione al rapporto, attivato nel processo di percezione, tra schema visivo e schema mentale, nella consapevolezza che “Intuire è un atto immediato di conoscenza per visione diretta di un oggetto attualmente presente” (Stabile 2007: 24).

Trattandosi di un verbo orientato al percepito, vale a dire che colloca quanto percepito in funzione di soggetto grammaticale, *apparire* veicola il lato passivo della visione come atto di ricezione di immagini da parte dell’esperiente, in contrapposizione, ad esempio, all’atto intenzionale del guardare. La scelta di indagare l’uso del verbo nel tipo di testo recensione è funzionale ad uno studio della “metaricezione”, ovvero non dell’impatto diretto dello spettatore con l’opera d’arte, ma del modo in cui essa viene concepita secondo le convenzioni del discorso critico sull’arte comunicate in stile giornalistico. I contesti in cui all’asserzione di un’apparenza segue la dichiarazione di una non corrispondenza con il dato reale rappresentano un punto di partenza privilegiato per lo studio dei “filtri” attraverso cui un oggetto viene percepito e, quindi, costruito, come una progressiva approssimazione della realtà: “Perception is a mixture of actual representation, which makes the object represented intuitive in the manner of original representation, and empty indexing, which points toward new possible perceptions ...namely those in which the object would show new aspects of itself”(Husserl 1966: 5) .

Riferimenti

Stabile, G. 2007. *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*. Firenze. SLSMEL, Edizioni del Galluzzo.

Husserl E. 1966. *Analysen zur passiven Synthesis. Husserliana*. Band XI. Martinus Nijhoff, The Hague.