

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età moderna
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo II, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: Carmelo Occhipinti

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-793-1

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

TOMO I

BRAM DE KLERCK, <i>Inside and out. Curtains and the privileged beholder in Italian Renaissance painting</i>	5
VALERIA E. GENOVESE, <i>Statue vie: lavori in corso</i>	29
DANIELA CARACCIOLO, « <i>Qualche immagine devota da riguardare</i> »: <i>la questione delle immagini nella letteratura sacra del XVI secolo</i>	51
CRISTINA ACUCELLA, <i>Un'ekphrasis contro la morte. Le Rime di Torquato Tasso sul ritratto di Irene di Spilimbergo</i>	89
MARIA DO CARMO R. MENDES, <i>Image, devotion and pararepresentation: approaching baroque painting to neuroscience, or a way to believe</i>	127
NINA NIEDERMEIER, <i>The Artist's Memory: How to make the Image of the Dead Saint similar to the Living. The vera effigies of Ignatius of Loyola</i>	157
ALENA ROBIN, <i>A Nazarene in the nude. Questions of representation in devotional images of New Spain</i>	201
PAOLO SANVITO, <i>Arte e architettura «dotata di anima» in Bernini: le reazioni emotive nelle fonti coeve</i>	239
TONINO GRIFFERO, <i>Vive, attive e contagiose. Il potere transitivo delle immagini</i>	277
ABSTRACTS.....	307

TOMO II

PIETRO CONTE, «Non più uomini di cera, ma vivissimi». <i>Per una fenomenologia dell'iperrealismo</i>	7
ARIANA DE LUCA, <i>Dall'ekphrasis rinascimentale alla moderna scrittura critica: il contributo di Michael Baxandall</i>	27
A. MANODORI SAGREDO, <i>La fotografia 'ruba' l'anima: da Daguerre al selfie</i>	77
FILIPPO KULBERG TAUB, « <i>They Live!</i> » <i>Oltre il lato oscuro del reale</i>	91
ALESSIA DE PALMA, <i>L'artista Post-Human nel rapporto tra uomo e macchina</i>	105
ABSTRACTS.....	115

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirne fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

INSIDE AND OUT.
CURTAINS AND THE PRIVILEGED BEHOLDER
IN ITALIAN RENAISSANCE PAINTING

BRAM DE KLERCK

One of the relatively small, intimate compositions of the Virgin and Child that Raphael (1483-1520) painted during the early 1510s, is known as *Madonna della tenda* (now in Munich, Alte Pinakothek, fig. 1)¹. The panel, a little less than 66 cm in height, shows a close-up of Mary, the Christ Child and the young Saint John the Baptist in a composition that is somewhat comparable to the contemporary and better-known roundel known as *Madonna della seggiola* (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina) of

Bram de Klerck is affiliated with the Institute of Historical, Literary and Cultural Studies (HLCS) Department of Art History, Radboud University Nijmegen. This paper is based on a lecture delivered at a symposium dedicated to Raphael on the occasion of the exhibition of drawings by the artist and his school in Teylers Museum Haarlem on 8 October 2012. The symposium was organised by the museum in collaboration with the Dutch Postgraduate School for Art History.

¹ MEYER ZUR CAPPELEN 2005, pp. 133-136, cat. 56, with suggested dating 1513-1514.

about 1514. Depicted in half-figure and with her head in profile, the Virgin 'of the curtain' holds her Son against her breast; she looks at the Baptist who, holding a small cross-staff, stands immediately to Christ's right. The figures are placed against the background of a green curtain, drawn diagonally and attached with a cord in a slipknot in the upper right-hand corner of the composition. Unlike every other Madonna Raphael ever depicted, the Virgin's position, facing to the right, is remarkably ambiguous, suggesting an intermediate stage of movement. Will she eventually face to us? Or will she turn toward the curtain and, from behind it, peek at something or someone unknown to us in the background?

Curtains in Renaissance painting

Images which include the motif of one or two drawn curtains naturally convey the impression of permitting a glimpse of a scene that apparently had lain hidden behind the veils until moments before. Such curtains undoubtedly play a role in engaging and activating the viewer by establishing a psychological relationship between the onlooker and the subject of the depiction. The devotional implications of this procedure in Italian Renaissance religious images will concern us here, both in works in which the figures depicted appear from behind a curtain, and in less studied works in which, as in Raphael's remarkable *Madonna della tenda*, a curtain partially closes off the background of the scene. Paintings in the latter category sometimes seem to imply or invite the active participation of the viewer as a privileged witness of an almost living scene.

One of the first instances that springs to mind of an Italian Renaissance painting in which the curtain motif figures prominently is Raphael's *Sistine Madonna*, made in 1513-1514 for the church of San Sisto in Northern Italian Piacenza (now Dresden,

Gemäldegalerie, fig. 2)². It depicts the Madonna and Child hovering in clouds and flanked by the canonised Pope Sixtus I and Saint Barbara. Together with the low balustrade in the foreground, on which Sixtus's tiara and a charming pair of putti are positioned, two green curtains on either side of the composition mark the transition between the physical world of the beholder on the one hand, and a heavenly realm on the other. There the Virgin Mary and her Son appear surrounded by a multitude of cherubs whose faintly delineated heads can be discerned in the background. This ethereal, idealised world contrasts sharply with the very life-like rendering of the curtains hanging down from rings attached to a rather worn curtain rod that bends under the weight of the drapery.

Raphael might have been the most famous artist, but he certainly was not the first (nor the last, for that matter) to employ the curtain motif in paintings of the Madonna and Child, or in images of the *sacra conversazione* type in which she is flanked by one or more saints. Confining ourselves for a moment to the Florentine Early Renaissance, we find many and varied examples³. In around 1433 for instance, Fra Angelico (1387-1455) included two gold-coloured curtains revealing the Madonna enthroned with the cross-nimbed Christ Child standing on her lap in the *Linciuoli altarpiece*. A few years later the same artist covered the upper corners of his *Pala di San Marco* - a Madonna enthroned flanked by saints and angels - with comparable yellow curtains (both altarpieces are now in Florence, Museo di San Marco). Toward the end of the 15th century Sandro Botticelli (1444-1510) introduced a new type by including a canopy held open at the front by angels to reveal only the throne with the Madonna and Child, for example in the *Pala di San Barnaba* depicting the Virgin enthroned with saints and angels (Florence, Galleria de-

² See MEYER ZUR CAPELLEN 2005, pp. 107-116, cat. 53; HENNING 2012 (with previous bibliography); see especially pp. 26-29 for the probable church-politically motivated commission for the painting by Pope Julius II.

³ For a list of fifteenth and sixteenth century, mainly Italian paintings to be connected with the *Sistine Madonna* in this respect, see e.g. EBERLEIN 1983a, p. 71, note 102.

gli Uffizi) of ca. 1487-1488⁴. Here, undoubtedly to stress Mary's role as the Queen of Heaven, the artist added a truly regal element by lining the red velvet canopy with ermine. The motif of the canopy was taken over by many central Italian painters around the turn of the fifteenth century, including Raphael himself, who included it in his famous *Madonna del baldacchino* which, upon his departure for Rome in 1508, he left unfinished in Florence⁵.

It is not always the Virgin or Christ taking the central position in this kind of image. An altarpiece painted by Alessio Baldovinetti (1425-1499) around 1470 for example, has the Holy Trinity in the form of God the Father holding up the cross with Christ nailed on it; the dove of the Holy Spirit hovers in between the two (Florence, Galleria dell'Accademia, fig. 3)⁶. The group, surrounded by angels and a host of cherubs, is flanked by Saint Benedict kneeling on the left, and the founder of the Benedictine Vallumbrosan Order, Saint John Gualbert on the right. Two putti are drawing a curtain which parts at the middle of the composition. A second example is a composition of the type of a *sacra conversazione* which however, does not revolve around the Virgin Mary but rather focuses attention on another saint. It is an altarpiece of ca. 1468 in which a painter from the workshop of Cosimo Rosselli (1439-1507) included curtains drawn by angels from a depiction of saint Barbara standing in the centre with her attributes of the palm branch symbolising her martyrdom, and the miniature tower referring to her legend (Florence, Accademia, fig. 4)⁷. Trampling on the body of her heathen father, she is flanked by John the Baptist and Saint Paul.

Interestingly, in this depiction there is some spatial ambiguity as regard to what exactly is being unveiled. For the gold-coloured

⁴ DOMBROWSKI 2010, pp. 274-292, who also corrected the traditional dating of the painting ca. 1482 to 1487-1488.

⁵ MEYER ZUR CAPELLEN 2001, pp. 276-281, cat. 40.

⁶ KENNEDY 1938, pp. 167-174.

⁷ GABRIELLI 2007, pp. 116-118.

curtains are held up by angels placed behind the saints on either side, which suggests that John and Paul had been standing before the draperies until they were opened. Is it the centrally placed saint Barbara then who is being revealed to the saints and, in consequence, to the spectator of the painting? On closer inspection this does not seem to be the case, because in the centre of the composition the curtains are evidently parting not before the aedicule framing Saint Barbara, but behind it (fig. 5). The female saint stands on the same plane as that of her two male companions. So what, other than a marble balustrade with behind it the green leaves of a hedge and the blue sky in the background, is being unveiled in this painting – and what, for that matter, would be the point of the whole construction? In this case, it remains unclear whether the painter indeed intended to suggest the draperies opening behind the scene in the foreground, or whether he simply had misunderstood the possibilities and consequences of the drawn curtain motif in establishing a relationship with an ideal, actively participating beholder.

Painted draperies might be conceived of as merely decorative or formal elements that function as a compositional device, serving the purpose of covering certain parts to draw the viewer's attention to the more central parts of the depiction. They add a naturalistic, theatrical element to the image as well, reflecting actual practice. After all, delicate works of art were sometimes covered to protect them from light, dust and smoke, or, the other way around, to keep the young or unauthorised from confronting images not fit for their eyes⁸. Also in the Christian religious context of chapels and churches, curtains hanging from iron rails attached to frames were used to cover and uncover altarpieces. An early-sixteenth century glimpse of this

⁸ Beautiful instances of painted curtains unveiling both religious and *genre* images can be found in the Dutch Golden Age, like in the *Holy Family* of 1546 by Rembrandt (1606-1669; the painting is in Kassel, Staatliche Museen), Johannes Vermeer's (1632-1676) *Girl reading a letter* (1657, Dresden, Gemäldegalerie) and *Allegory of the art of painting* (1671-1674, Vienna, Kunsthistorisches Museum), or Nicolaes Maes's (1634-1673) *Eavesdropper with a scolding woman* (1655, London, The Harold Samuel Collection).

practice can be gathered from a mural Giovanni Antonio Bazzi, called Sodoma (1477-1549) executed in his series of scenes from the life of Saint Benedict in the Tuscan monastery of Monte Oliveto Maggiore in 1505-1508 (fig. 6). In the far background of the scene depicting the episode of *Saint Benedict giving posthumous absolution to two nuns*, can be discerned an altarpiece in gothic forms fitted with a curtain rod and a pair of drawn red curtains. These and suchlike hangings were probably used on certain liturgical occasions to cover and uncover the image, or alternate it with a different one, but must also have had the somewhat more prosaic function of protection⁹.

Given the fact that they cannot really be moved, it is quite obvious that painted curtains, apart from a mere formal, compositional function, often have a more semantic, symbolic justification as well. In general, it is clear that the theatrical uncovering of an image of a person or an object lends a certain solemnity to it. From Antiquity emperors and kings, evangelists, saints and the Madonna have been depicted innumerable times in painting and sculpture posing between opening curtains¹⁰. Also highly venerated objects such as relics or the Eucharist were presented between representations of curtains being opened by angels¹¹. Furthermore, in a Christian context there is the obvious connection with various Biblical texts treating the theological concept of the veil metaphorically covering the Old Testament, which reveals its real prophetic meaning only in light of the advent of the Saviour in the New Testament. For instance, in his second Epistle to the Christians in Corinth, the apostle

⁹ For the practical uses of curtains, shutters and covers in a (sixteenth-century) religious context, see NOVA 1994, pp. 177-199. More recently: SCHMIDT 2007, with previous bibliography and many examples from fourteenth and fifteenth century Tuscany.

¹⁰ For an overview of the symbolism of curtains in Western iconography from late Antiquity to the end of the Middle Ages, see: EBERLEIN 1983b. With reference to Raphael's *Sistine Madonna*, e.g. SIGEL 1977, EBERLEIN 1983a; SCHWARZ 2002, pp. 173-215.

¹¹ For some observations on the complex reception of the symbolism of veiling and unveiling in Eucharistic devotion in the late Middle Ages and Early Renaissance, see SCHMIDT 2007, pp. 203-206.

Paul goes into the correspondence between the Old and the New Testament, speaking of the prophet Moses, who «put a veil over his face, that the children of Israel could not stedfastly look to the end of that which is abolished», and continues: «But their minds were blinded: for until this day remaineth the same veil untaken away in the reading of the Old Testament; which veil is done away in Christ» (2 Corinthians 3: 13-14)¹². For the word *vail* in this quotation from the English King James Bible, the Latin Vulgate has *velamen*: veil or curtain¹³. In this passage, Saint Paul bases himself on the typical Christian interpretation of the events in the books describing the history of the Jewish people. Christian theology after all, regards the New Testament as the fulfilment of everything that was considered to have been announced or predicted in the Old. It is as if, with the coming of the Saviour, and with his life and Passion, a veil was finally lifted from the old prophetic books which only now betrayed their true meaning and importance.

In late medieval iconography this concept was illustrated in an exceptionally explicit way in the *Adoration of the shepherds* by the fifteenth century Flemish painter, Hugo van der Goes (1440-1482; the painting is now in Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, fig. 7)¹⁴. The central figures of the Virgin and Saint Joseph adoring the Christ Child are surrounded by a group of angels and the traditional ox and ass, while from the right a number of shepherds enter the room. In the left of the background angels announcing the birth of Christ to them can be

¹² Other biblical references that can be interpreted as manifestations of the same phenomenon can be found in e.g. the account of the veil of the Temple which according to the Gospels (Mark 15: 38, Matthew 27: 51, Luke 23: 45) parted the moment Jesus died upon the cross; or in various passages in Paul's Epistle to the Hebrews.

¹³ «[...] et non sicut Moyses ponebat velamen super faciem suam, ut non intenderent filii Israël in faciem ejus, quod evacuatur, sed obtusi sunt sensus eorum. Usque in hodiernum enim diem, idipsum velamen in lectione veteris testamenti manet non revelatum (quoniam in Christo evacuatur) [...]» (*Biblia vulgata*, Clementine text).

¹⁴ There is some discussion about the date of execution of the painting, which is usually placed in around 1480. However, DHANENS (1998, pp. 136-163, with previous bibliography) considers it a product of Hugo's early career.

discerned. In the top of the composition, over the total width of slightly less than the two and a half metres of the panel, Hugo painted a curtain rail from which, on either side of the composition, hang two green curtains. They are drawn by two bearded figures dressed in beautifully rendered, imaginative costumes. With Saint Paul's words in mind, there can hardly be any doubt about these figures being Old Testament prophets,¹⁵ literally unveiling the scene depicted and, in a figurative sense, revealing the mystery of the virgin birth of Christ prophesied in the Old Testament and fulfilled in the New¹⁶.

Although nothing is known about the original place and purpose of Hugo van der Goes's panel, it is improbable that any leading Italian artist of the late fifteenth or early sixteenth century was personally aware of this particular painting. However, they were undoubtedly familiar with the elementary theological concepts it conveys symbolically and it can safely be assumed that revealing curtains forming part of representations of the Virgin and Christ, of the Saviour alone or even other figures and themes, as in Alessio Baldovinetti's depiction of the *Holy Trinity*, hint at their biblical message of *revelatio*.

Background curtains

As we have seen in *Saint Barbara with Saints John the Evangelist and Paul* by a painter from Cosimo Rosselli's workshop, the use of the curtain motif, for whatever reason, resulted in a somewhat awkward spatial disposition (fig. 4). In this case it is as if a curtain, opening behind the holy figures in the picture, is drawn

¹⁵ For the various identifications of these figures given in previous bibliography, see DHAENENS (1998, pp. 144-145), who herself tentatively proposes the one on the right to be identified with the prophet Elisha whose baldness is explicitly mentioned in the Bible (2 Kings 2: 23). MOFFITT (1986, pp. 157-164) considers the men not prophets but the apostles Mark and Paul, because of the emphasis their Bible texts lay on the metaphor of the veil.

¹⁶ See especially PANOFSKY 1971, vol. I, p. 337, and LANE 1975, for the Eucharistic connotations of the centrally placed Christ Child.

from the scene to show it, not to the spectator situated before the painting, but to the world in the *background*. This does not seem to make much sense, for in the Rosselli painting that background is closed off by a parapet and the aedicule behind Barbara. In other instances however, a curtain in the background does seem to add a specific meaning to the depiction. Many an Italian Renaissance painting of the Madonna and Child or of a *sacra conversazione* has a closed or slightly opened curtain or other kind of drapery in the background, often apparently as a compositional backdrop or a reference to the imperial symbolism mentioned before. Raphael's *Madonna with the fish* of 1513-1514 (Madrid, Museo del Prado, fig. 8) is a case in point, showing the Madonna enthroned flanked on the left by the Archangel Raphael and young Tobias holding a fish, and Saint Jerome on the right¹⁷. Behind the Virgin's throne a beautiful green, diagonally fastened, drapery closes off most of the background.

Later in sixteenth century Italy more inventive background designs using curtains can be found, for instance in the *Annunciation* altarpiece Federico Barocci (1528-1612) painted for Duke Francesco Maria II della Rovere's chapel in the Basilica of the Holy House of Loreto in 1582-1584 (Rome, Pinacoteca Vaticana, fig. 9). The composition, this time depicting a narrative scene, has a drawn curtain in the background of the Virgin's room, giving out onto a window through which the duke's own castle in Urbino can be seen¹⁸. Before the curtain, still in the interior, clouds can be seen with rays of light signifying divine presence. The three-dimensional disposition of Barocci's picture suggests a division between the realm of the Virgin's dwelling and the world outside, the two being separated by a wall, but at the same connected visually by means of the window and the drawn curtain to give the figures inside the opportunity to look out and consequently, those outside to look in. Here we encounter a highly interesting reinterpretation, or indeed an inver-

¹⁷ MEYER ZUR CAPPELLEN 2005, pp. 117-123, cat. 53.

¹⁸ FEDERICO BAROCCI 2012, pp. 182-195, cat. 9.

sion, of the old curtain motif employed to separate and at the same time connect the sacred realm of the biblical story and the physical world of the beholder. The curtain has moved to a plane further back in the space depicted, making the beholder realise he or she is not so much separated from an unveiled sacred scene, but actually participating in it. Thus the devout sixteenth century viewer, aware of devotional texts encouraging a practice of meditation in which the imagination of physical involvement in the mysteries of the faith is central, feels he or she is being granted the privilege of a special position in the Virgin's private quarters, as opposed to those who should be imagined outside of the room, on the other side of the wall and the window in the background of the painting. In this case of a painting made for the duke whose castle is shown in the background, there seems to have been made a deliberate juxtaposition between the worldly affairs of the ruler on the one hand, and his spiritual, devotional needs and activities on the other.

The procedure of engaging the beholder in a painted scene by manipulating his viewpoint is not new. As John Shearman pointed out in one of his A.W. Mellon lectures of 1988, the position of portraits of donors in some altarpieces of the *Annunciation* by Filippo Lippi (1406-1469), make explicit a remarkable viewpoint of the spectator. The most striking is a panel originally executed for Pistoia Cathedral in the 1460s (Corsham Court, The Methuen Collection). The donor of the altarpiece, to be identified with a certain Canon Jacopo Bellucci of Pistoia, is portrayed at the left in the middle ground. His position, close to the angel and the Virgin, but still separated from them by a low parapet, implies that the spectator occupies an even more privileged point, further within her bedroom, the entrance to her house being placed at the background of the painting¹⁹. A less explicit but striking instance dating from the sixteenth century is a *Stigmatisation of Saint Catherine of Siena* painted by the Sienese painter Domenico Beccafumi (1486-1551) around 1545 (Rot-

¹⁹ SHEARMAN 1992, esp. pp. 73-78.

terdam, Museum Boijmans Van Beuningen, fig. 10)²⁰. The small panel depicts the Dominican saint kneeling to the right of an altar shown almost from the side on which a crucifix emanates rays of light from hands, feet and side to impress the stigmata upon Catherine's body. In the background one nun is sitting drowsing while two others enter the scene through a door, implying that the viewer has already entered and has taken a position further within the chapel than Catherine's fellow Dominicans.

Federico Barocci's solution, in which he employed a curtain in the background to a comparable effect, also has its precedents, especially in Northern Italian painting. In the fifteenth century some Venetian artists had explored the possibilities of a principal scene backing onto a life-like partly opened curtain that offers a glimpse of a landscape in the further background. For instance, the *Barbarigo altarpiece* signed in 1488 by Giovanni Bellini (1435-1516), with the *Madonna enthroned with Saints Mark and Augustine* (Murano, Church of San Pietro martire), behind Mary's throne there is a red curtain located that has been opened at either side to permit the viewer a view of the landscape behind it. Likewise, Marco Basaiti (ca. 1470 - 1530), depicted a *Madonna and Child with Saints Sebastian and Ursula*, closed off at the back for a little more than half by a greenish-brown curtain (Toulouse, Musée des Augustins)²¹.

Also the work of Alessandro Bonvicino, called il Moretto (1490/1498-1554) from the Lombard town of Brescia has various instances of the phenomenon to offer. In relatively small devotional pictures (measuring from about fifty centimetres to a metre in height) Moretto seems to have experimented with the type of composition of the Madonna and Child and one or two secondary characters. Depicted in half-figure, they take up much of the picture plane, while in the background there is a drawn curtain. A canvas of the *Holy Family with Saint John the Baptist* (Bergamo, Accademia Carrara, fig. 11), painted in around

²⁰ FROM TITIAN TO TIEPOLO 1989, pp. 106-107.

²¹ TEMPESTINI 1999, p. 130-135; HÉMERY 2003, p. 20-22, cat. 4.

1550 is an example, with the seated Virgin depicted from the knees up and holding the infant Jesus on her lap²². On the left Saint Joseph gently pushes the young John the Baptist toward his cousin. Behind Mary, Moretto painted a pinkish-red curtain caught up in knot at the right. The monumental figures, shown immediately in the foreground, invite the beholder to join them, were it not for the low parapet closing off the composition at the bottom.

During the preceding decade Moretto had executed at least two other paintings with a similar design, one of them being a canvas with the seated Madonna, again depicted from the knees up, holding her Son, accompanied by an angel on the left holding a floral wreath (Milan, Pinacoteca di Brera, fig. 12)²³. The other painting is a panel depicting the Virgin in a similar pose, this time not looking at her child but at the old, grey-bearded Saint Anthony the Abbot on the left (Vienna, Liechtenstein Museum)²⁴. Both these works lack a balustrade in the foreground, so there is no explicit visual boundary to keep the viewer from engaging with the figures depicted so close by. Both have a curtain behind the Madonna – in the first painting it is made of a pinkish-green iridescent fabric hanging down in vertical folds, in the other it is a diagonally tied red drapery. In both cases the curtain parts before an open window giving onto a mountainous landscape in the first, and the clouded sky in the second painting.

Conclusion: curtains, 'moving images', and the privileged beholder

Compositions of the Madonna and Child like the ones in the paintings by Moretto or in Raphael's *Madonna della tenda* (fig. 1) do not show a static image of the Virgin enthroned flanked by saints or angels. On the contrary, these intimate, asymmetrical compositions with half-figures depicted in close-up and with

²² BEGNI REDONA, DELL'ACQUA 1988, pp. 460-462.

²³ BEGNI REDONA, DELL'ACQUA 1988, pp. 418-419, cat. 103.

²⁴ BEGNI REDONA, DELL'ACQUA 1988, p. 377, cat. 88

neither seat nor throne visible, have in common a suggestion of agility and flexibility: the figures are sometimes turned slightly away from the viewer, or even shown in full profile, and as such seem to have the capacity to move, to turn their attention now to each other, now to the viewer of the painting, and then to the as yet invisible devout observing the scene from behind the curtain in the background. The diagonally hanging, or slightly opened draperies also convey the impression of arrested movement: the curtains are in the process of opening to reveal, as the contemporary devout onlooker certainly was aware, the prophesised mysteries of faith to others located somewhere behind the draperies - but the mysteries *they* are only beginning to see and comprehend have already been revealed in full to the eyes of the privileged beholder located before the painting.

Bibliography

- BEGNI REDONA, DELL'ACQUA 1988 = P.V. BEGNI REDONA, G.A. DELL'ACQUA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988.
- DHANENS 1998 = E. DHANENS, *Hugo van der Goes*, Antwerp 1998
- DOMBROWSKI 2010 = D. DOMBROWSKI, *Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als pia philosophia*, Munich 2010.
- EBERLEIN 1983a = J.K. EBERLEIN, *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, in «The Art Bulletin», 65, 1983, pp. 61-77.
- EBERLEIN 1983b = J.K. EBERLEIN, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1983.
- FEDERICO BAROCCI 2012 = *Federico Barocci. Renaissance master of color and line*, exhibition catalogue (London, National Gallery), J. W. Mann, B. Bohn (eds.), New Haven, London 2012.
- FROM TITIAN TO TIEPOLO 1989 = *From Titian to Tiepolo; Italian painting in Dutch collections*, Rotterdam 1989.
- GABRIELLI 2007 = E. GABRIELLI, *Cosimo Rosselli. Catalogo ragionato*, Turin etc. 2007.
- HÉMERY 2003 = A. HÉMERY, *La peinture italienne au Musée des Augustins: catalogue raisonné*, Toulouse 2003.
- HENNING 2012 = A. HENNING (ed.), *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, Munich 2012.
- KENNEDY 1938 = R. WEDGWOOD-KENNEDY, *Alesso Baldovinetti. A critical and historical study*, New Haven etc. 1938.
- LANE 1975 = B.G. LANE, *Ecce panis angelorum. The manger as altar in Hugo's Berlin Nativity*, in «The Art Bulletin», 57, 1975, pp. 176-186.
- MEYER ZUR CAPELLEN 2001 = J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A critical catalogue of his paintings*, vol. I: *The beginnings in Umbria and Florence, ca. 1500-1508*, Landshut 2001
- MEYER ZUR CAPELLEN 2005 = J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A critical catalogue of his paintings*, vol II: *The Roman religious paintings ca. 1508-1520*, Landshut 2005.
- MOFFITT 1986 = J.F. MOFFITT, *The veiled metaphor in Hugo's Berlin Nativity: Isaiah and Jeremiah, or Mark and Paul?*, in «Oud Holland», 100, 1986, pp. 157-164.
- NOVA 1994 = A. NOVA, *Hangings, curtains and shutters of sixteenth-century Lombard altarpieces*, in E. Borsook, F. Superbi Gioffredo, *Italian altarpieces, 1250-1550. Function and design*, Oxford 1994, pp. 177-199.
- PANOFSKY 1971 = E. PANOFSKY, *Early Netherlandish painting*, New York etc. 1971.

- SHEARMAN 1992 = J. SHEARMAN, *Only connect... Art and the spectator in the Italian Renaissance. The A.W. Mellon lectures in the fine arts 1988*, Princeton 1992.
- SCHMIDT 2007 = V.M. SCHMIDT, *Curtains, revelatio, and pictorial reality*, in K. Rudy, B. Baert (eds.), *Weaving, veiling, and dressing. Images and their metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout 2007, pp. 191-213.
- SCHWARZ 2002 = M.V. SCHWARZ, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Vienna 2002.
- SIGEL 1977 = B.A. SIGEL, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*, Zürich 1977.
- TEMPESTINI 1999 = A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, New York 1999.

Figures

1. Raphael, *Madonna and Child with Saint John the Baptist (Madonna della tenda)*, oil on wood, 65,8 x 51,2 cm, 1514, Munich, Alte Pinakothek.
2. Raphael, *Madonna with Child and Saints Sixtus and Barbara (Sistine Madonna)*, oil on canvas, 270 x 201 cm, 1513-1514, Dresden, Gemäldegalerie.
3. Alessio Badovinetti, *Holy Trinity with Saints Benedict and John Gualbert*, tempera on panel, 238 x 284 cm, ca. 1470, Florence, Galleria dell'Accademia.
4. Cosimo Rosselli (workshop), *Saint Barbara with Saints John the Baptist and John the Evangelist*, 1468, Florence, Galleria dell'Accademia.
5. Detail of fig. 4.
6. Giovanni Antonio Bazzi, called il Sodoma, *Saint Benedict gives posthumous absolution to two nuns*, 1505-1508, fresco, Abbazia di Monte Oliveto Maggiore.
7. Hugo van der Goes, *Adoration of the Shepherds*, panel, 97 x 245 cm, ca. 1480 (?), Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
8. Raphael, *Madonna with Child and the Archangel Raphael, Tobias, and Saint Jerome (Madonna with the fish)*, Oil on canvas transferred from wood, 215 x 158 cm, 1512-1514, Madrid, Museo del Prado.
9. Federico Barocci, *Annunciation*, oil on canvas, 248 x 170 cm, 1582-84, Vatican City, Pinacoteca Vaticana.
10. Domenico Beccafumi, *Stigmatisation of Saint Catherine of Siena*, oil on panel, 55 x 37,5 cm, ca. 1545, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

11. Alessandro Bonvicino, called il Moretto, *Holy Family with Saint John the Baptist*, oil on canvas, 63 x 94 cm, ca. 1550, Bergamo, Accademia Carrara.
12. Alessandro Bonvicino, called il Moretto, *Madonna and Child with an Angel*, oil on canvas, 102 x 100 cm, 1540-1545, Milan, Pinacoteca di Brera.



1



2



3



4



5



6



7



8



9





11



12

