

Anno 2, Numero 2

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO

Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione
Sonia Chiodo

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

6 **Fulvio Cervini**
Per ritrovarsi

CONTRIBUTI

- 10 **Elena Mazza**
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 **Chiara Corsi**
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 **Giulia Spina**
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 **Federica Ambrusiano**
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 **Elizabeth Dester**
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 **Elena Cencetti**
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 **Benedetta Bonfigli**
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 **Isabella Pileio**
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Caterina Caputo

Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville

Le iconografie che caratterizzano l'opera grafica dell'illustratore e caricaturista francese Jean-Ignace-Isidore Gérard, detto Grandville¹ (1803-1847), rimandano in modo inequivocabile al mondo dell'irrazionale, del fantastico, del sogno e del non-senso². Scriveva John Grand-Carteret a proposito dell'artista nel suo volume dedicato alla caricatura francese: «Cerveau plein de pensées, imagination plein de rêves, esprit méditatif porté naturellement à la songerie, aux choses vagues et nuageuses, qui, à cette définition, ne reconnaîtrait Grandville»³.

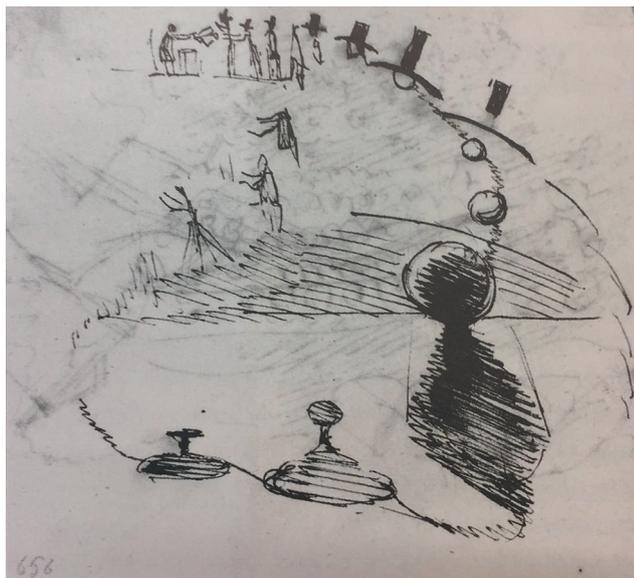


Fig. 1. J.J. Grandville, *Metamorphoses: ronde céleste des chapeaux*, penna su carta, Nancy, Musée des Beaux-Arts.

La rappresentazione del bizzarro, in Grandville, avveniva dapprima con la modifica della normale percezione degli oggetti, per giungere infine all'ideazione di nuovi significati e forme deformate (fig. 1). Secondo la lettura di Charles Baudelaire⁴, da sempre attento osservatore della realtà a lui contemporanea, tali irreali iconografie provocavano una vera e propria vertigine:

¹ Il tema trattato nel presente articolo è stato oggetto della mia tesi di laurea, intitolata *La funzione degli strumenti ottici nella poetica visionaria di Grandville* (relatore prof. Alessandro Nigro, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2007-2008). I risultati di tale elaborato, rivisti e aggiornati, sono stati successivamente presentati in occasione della XV École de Printemps (Università di Ginevra, 2017), la cui tematica verteva su 'Art et imagination'.

² Per maggiori informazioni biografiche su J.J. Grandville, si veda A. RENONCIAT, *La vie et l'oeuvre de J. J. Grandville*, Paris 1985; *Grandville. Dessins Originaux*, catalogo della mostra di Nancy, a cura di C.F. Getty, S. Guillaume, Paris 1986. Una prima disamina dell'opera di Grandville in chiave onirico-visionaria è fornita in P. KAENEL, *Les rêves illustrés de J. J. Grandville (1803-1847)*, "Revue de l'Art", 1991, 92, pp. 51-63. La produzione grafica di Grandville è stata raccolta e pubblicata nei volumi, G. SELLO, *Grandville. Das gesamte Werk*, 2 voll., München 1969.

³ J. GRAND-CARTERET, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris 1888, pp. 272-273.

⁴ La logica visionaria del non-senso, o contro-senso, delle illustrazioni di Grandville era stata colta già dai suoi contemporanei, in particolare, appunto, da Charles Baudelaire. Cfr. C. BAUDELAIRE, *Quelques caricaturistes étrangers* (1857), in *Œuvres complètes*, 2 voll., [a cura di] C. Pichois, Paris 1975-1976, I (1975), pp. 558-559.

Quand j'entre dans l'œuvre de Grandville, j'éprouve un certain malaise, comme dans un appartement où le désordre serait systématiquement organisé, où des corniches saugrenues s'appuieraient sur le plancher, où les tableaux se présenteraient *déformés par des procédés d'opticien*, où les objets se blesseraient obliquement par les angles, où les meubles se tiendraient en l'air, et où les tiroirs s'enfonceraient au lieu de sortir⁵.

L'acuta analisi attuata dal poeta francese evidenzia il duplice aspetto del discorso artistico di Grandville: la novità iconografica da un lato e il perturbante dall'altro. I mezzi utilizzati per dare graficamente vita a quelle che Grand-Carteret aveva definito «fantaisies parlantes et vibrantes»⁶ erano molteplici e, come rimarcato da Baudelaire, provenivano in gran parte da strumenti e giochi ottici che a partire già dal Settecento venivano utilizzati come forme di intrattenimento e divertimento popolare, oltre che per ragioni didattiche.

Il presente studio intende indagare i disegni satirico-caricaturali e narrativo-letterari di Grandville attraverso l'analisi degli apparecchi ottici utilizzati dall'illustratore e, dunque, rintracciare i nuovi modelli visivi che condussero l'artista verso visionarie rappresentazioni e nuove forme del reale.

1.

Nella prima metà dell'Ottocento le scoperte scientifiche avevano portato a un repentino sviluppo e perfezionamento di molti rudimentali apparecchi ottici che, per i loro incredibili effetti visivi, in pochi decenni divennero protagonisti di numerose manifestazioni d'intrattenimento popolare per un pubblico sempre più sedotto dalle nuove esperienze legate alla visione. La fama che i giocattoli ottici avevano raggiunto è testimoniata da Baudelaire, che nel 1853 scriveva a proposito del «joujou scientifique»:

Il est une espèce de joujou qui tend à se multiplier depuis quelque temps, et dont je n'ai à dire ni bien ni mal. Je veux parler du joujou scientifique. Le principal défaut de ces joujoux est d'être chers. Mais ils peuvent amuser longtemps, et développer dans le cerveau de l'enfant le goût des effets merveilleux et surprenants. Le stéréoscope, qui donne en ronde bosse une image plane, est de ce nombre. Il date maintenant de quelques années. Le phénakistiscope, plus ancien, est moins connu⁷.

L'interesse che Grandville aveva maturato verso gli apparecchi ottici come strumenti di ausilio all'immaginazione si forgiava su una precisa concezione artistica: l'oggetto, nell'atto creativo, restava l'elemento di partenza del fenomeno immaginativo. Una metodologia, questa, che seguiva quella tradizione di derivazione aristotelica, significativamente richiamata

⁵ Baudelaire significativamente aggiunge: «Or c'est par le côté fou de son talent que Grandville est important. Avant de mourir, il appliquait sa volonté, toujours opiniâtre, à noter sous une forme plastique la succession des rêves et des cauchemars, avec la précision d'un sténographe qui écrit le discours d'un orateur. L'artiste Grandville voulait, oui, il voulait que le crayon expliquât la loi d'association des idées» (ivi, p. 559).

⁶ GRAND-CARTERET, *Les mœurs* ... cit., p. 280.

⁷ C. BAUDELAIRE, *Morale du joujou* (1853), in *Œuvres* ... cit., p. 585. Lo stereoscopio venne divulgato su vasta scala a partire dal 1849, ossia dopo che lo scienziato scozzese David Brewster apportò alcune modifiche che resero il visore a lenti molto più maneggevole rispetto ai primi prototipi realizzati da Charles Wheatstone, di poco precedenti.

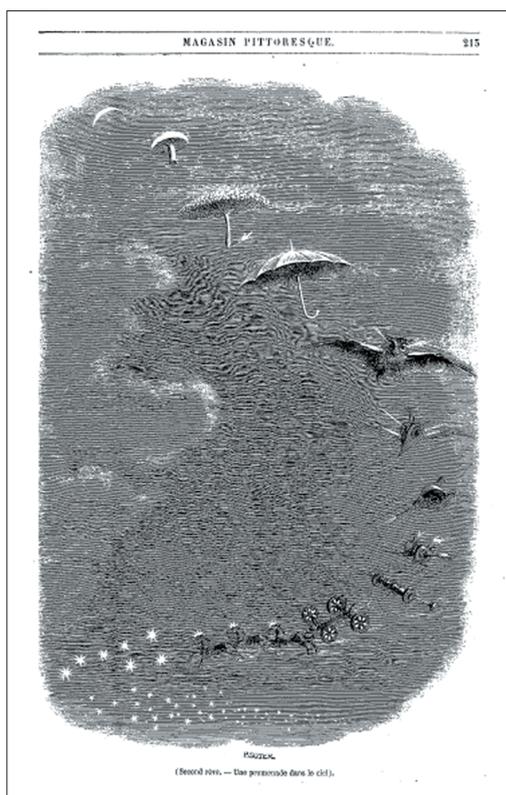


Fig. 2. J.J. Grandville, *Second rêve: une promenade dans le ciel*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 27, p. 213.

dallo stesso Grandville in un testo che accompagnava il disegno *Second rêve: une promenade dans le ciel* (fig. 2), pubblicato nella rivista popolare francese "Le Magasin pittoresque", con la quale l'artista collaborava come illustratore:

A mon avis, on ne rêve aucun objet dont on ait eu la vue ou la pensée lorsque l'on était éveillé, et c'est l'amalgame de ces objets divers entrevus ou pensés, à des distances de temps souvent considérables, qui forme ces ensembles si étranges, si hétéroclites des songes, au gré d'ailleurs de l'activité plus ou moins grande de la circulation du sang⁸.

Stando a tale assunto è evidente che Grandville identificava nella vista l'organo sensibile *analogum* al pensiero e, di conseguenza, il mondo fenomenico era la categoria imprescindibile attraverso la quale il sogno e l'immaginazione si generavano. All'interno di questa definizione, l'ottica, con le sue connotazioni di artificio e inganno, si prestava quale campo prediletto per inscrivere ciò che l'im-

maginario trasfigurava del reale⁹. Una branca, quella degli studi ottici, che ha radici antiche e che nel corso del XIX secolo venne fortemente potenziata dagli sviluppi scientifici¹⁰.

Tra i vari stratagemmi deformanti utilizzati dall'artista si annoveravano le forme osservate in specchi o in particolari lenti, le ombre proiettate su un muro o su un foglio di carta, le immagini ingrandite con l'ausilio del microscopio o le figure in movimento generate da certi strumenti come la lanterna magica, lo zootropio, lo stroboscopio e il fenachistoscopo, ossia tutti apparecchi che venivano adoperati negli spettacoli popolari allestiti nell'Ottocento per le principali vie parigine e che Grandville utilizzò per realizzare i propri lavori grafici, fintanto da rendere tali strumenti i protagonisti di numerose illustrazioni (fig. 3). Attraverso l'ausilio

⁸ J.-J. GRANDVILLE, *Deux rêves*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 27, pp. 210-214, in part. 211. La lettera è citata anche in KAENEL, *Les rêves illustrés ... cit.*, p. 53.

⁹ Per una storia della visione analizzata da un punto di vista filosofico e culturale, si veda M. MILNER, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris 1982; J. CRARY, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge (Mass.) 1991; C. HAVELANGE, *De l'œil et du monde. Un histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris 1998; J. CRARY, *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge (Mass.) 1999; K. JACOBS, *The eye's mind. Literary modernism and visual culture*, Ithaca (N.Y.)-London 2001; A. MAILLET, *Prothèses lunatiques. Les lunettes, de la science aux fantasmes*, Amsterdam 2007.

¹⁰ Per ulteriori approfondimenti sulla storia dell'ottica, si veda F. BEVILACQUA, M.G. IANNIELLO, *L'ottica dalle origini all'inizio del '700*, Torino 1982.



Fig. 3. J.J. Grandville, copertina del libro illustrato di Id., *Les métamorphoses du jour*, Paris 1829.

di questi dispositivi, o giocattoli ottici, come venivano chiamati all'epoca¹¹, l'artista otteneva non solo deformazioni grottesche di notevole impatto visivo, ma anche poetiche immagini visionarie, le quali furono in gran parte pubblicate in riviste caricaturali francesi dell'epoca, tra cui spiccano le note testate "La Caricature", "Le Charivari" e la già citata "Le Magasin pittoresque"¹²: un dato rilevante, poiché specchi e lenti, nella tradizione caricaturista, rappresentavano un mezzo estremamente utile per accentuare, e talvolta esasperare, i lineamenti dei personaggi ritratti. Tale pratica fu emblematicamente ripresa anche negli autoritratti (fig. 4), grazie ai quali Grandville aveva potuto sperimentare in modo diretto i potenziali deformanti dell'ottica sulla propria fisionomia per poi riproporli sui personaggi delle sue illustrazioni¹³.



Fig. 4. J.J. Grandville, *Effet de glace*; in John Grand-Carteret, *Les moeurs et la caricature en France*, Paris 1888.

¹¹ Nel XIX secolo i dispositivi ottici per la loro ambivalente finalità venivano chiamati «giocattoli filosofici» o «giocattoli scientifici». Cfr. BAUDELAIRE, *Morale du joujou* ... cit., p. 585.

¹² Per maggiori approfondimenti sulla collaborazione di Grandville al "Magasin pittoresque", si veda P. KAENEL, *J. J. Grandville et le Magasin pittoresque d'Édouard Charton*, "Gazette des Beaux-Arts", s. 6, 1990, 115, pp. 77-98.

¹³ L'attitudine di Grandville di ritrarsi con aspetto deforme si situa, secondo Philippe Kaenel, in quel processo che in pochi decenni avrebbe portato alcuni artisti a fare uso della fotografia per ottenere quelle stesse deformazioni

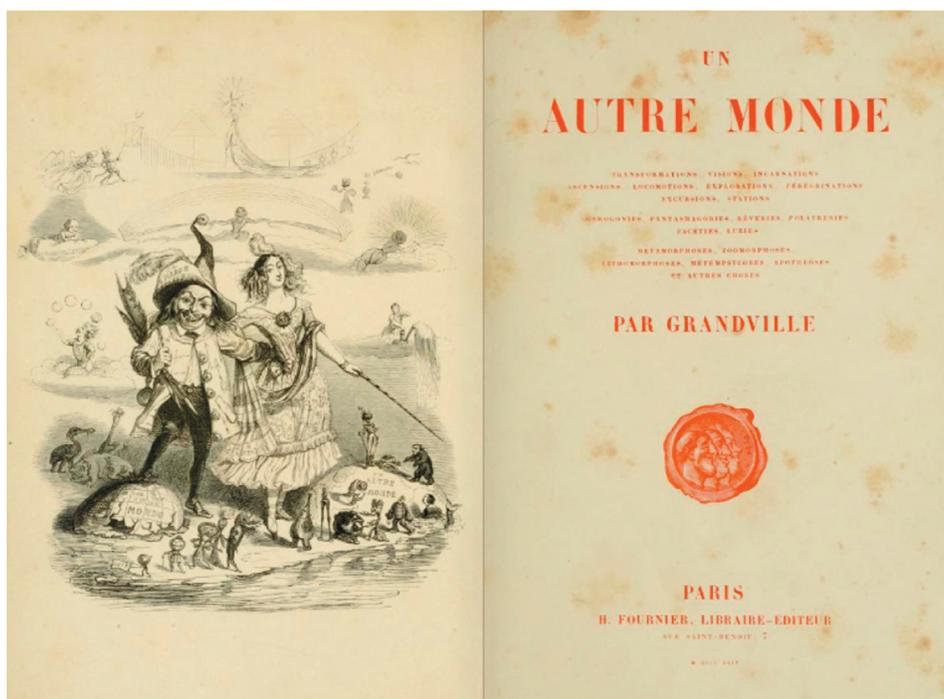


Fig. 5. J.J. Grandville, frontespizio del libro illustrato di J.J. Grandville e Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris 1844.

2.

Gli interessi che Grandville aveva maturato verso l'ambiguità della visione sono esplicitamente dichiarati nel libro illustrato *Un autre monde*¹⁴, pubblicato nel 1844, appena tre anni prima della morte dell'artista (fig. 5). Nel volume – forse il più rappresentativo della poetica grandvilliana – l'influsso dei giochi ottici è palesato sia negli intenti che nei risultati, come chiarisce il sottotitolo basato sul principio dell'enumerazione umoristica e del gioco dei suffissi: «Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, metempsychoses, apothéoses et autres choses»¹⁵; appare dunque evidente la volontà di riconfigurare i vecchi artifici con i nuovi, gli specchi con gli ultimi dispositivi tecnologici visuali.

che gli artisti, nel passato, avevano realizzato con più rudimentali dispositivi. Cfr. P. KAENEL, *L'artiste se montre: narcissisme et tératologie*, in *Rire avec les monstres. Caricature, étrangeté et fantasmagorie*, atti del convegno di studi di Nancy (2009), a cura di S. Harent, M. Guédron, Nancy 2009, pp. 63-74, in part. 67.

¹⁴ *Un autre monde* fu pubblicato nel 1844 in una serie di fascicoli editi in 36 numeri nell'edizione Henri Fournier. L'opera si componeva in tutto di 164 tavole incise accompagnate da testi di Taxile Delord, giornalista, politico e capo redattore della rivista "Le Charivari". Un'interessante analisi del libro è fornita in T.W. GAEHTGENS, *Imaginaire absurde et critique sociale dans Un autre monde de J.J. Grandville*, in ID., *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Paris 2011, pp. 149-175.

¹⁵ Haejeong Hazel Hahn considera *Un autre monde*, per via dei suoi tratti visionari, un'opera manifesto che fu successivamente ripresa e approfondita da una precisa tendenza artistica che dai simbolisti giunge fino ai surrealisti. Cfr. H. HAZEL HAHN, *Puff marries advertising: commercialization of culture in Jean-Jacques Grandville's Un autre monde (1844)*, in *Visions of the industrial age, 1830-1914. Modernity and the anxiety of representation in Europe*, a cura di M. Kang, A. Woodson-Boulton, Aldershot 2008, pp. 295-316, in part. 296.

Le illustrazioni di *Un autre monde*, di fatto, sono la *summa* degli interessi verso gli espedienti ottici che Grandville aveva maturato nei disegni degli anni trenta, nei quali già si evinceva una spiccata attrazione per le possibili deformazioni che specchi e lenti generavano. Lo specchio, come ha osservato Jurgis Baltrušaitis, era un oggetto intrinsecamente ambiguo, da un lato in grado di riflettere la realtà fedelmente, dall'altro, se manipolato, produttore di una falsa verità e rivelatore di spazi o forme altrimenti inesistenti e



Fig. 6. J.J. Grandville, *Miroir courant*; in J.J. Grandville, *Petites misères de la vie humaine*, Paris 1843.

spesso percepite come spettrali¹⁶; tale dicotomica visione si ripresentava in certe illustrazioni in cui Grandville tratteggiava lo specchio secondo un'accezione che si muoveva tra il fantastico e il demoniaco (fig. 6). In effetti, lanterne magiche, spettacoli di ombre cinesi e fantasmagorie, seppur basati su precise leggi scientifiche, erano dispositivi che venivano percepiti dal pubblico dell'epoca come oggetti potenzialmente in grado di far vivere esperienze che apparivano soprannaturali¹⁷. Tuttavia, sebbene l'immaginario visionario ottocentesco fosse ancora in gran parte ancorato al mondo dell'occulto e del magico, fu soprattutto l'aspetto ludico di questi oggetti a concludarne la fortuna divulgativa. I giochi d'ombra, ad esempio, erano uno dei principali metodi di ibridazione delle forme e una prassi assai diffusa all'epoca, tant'è che nel 1847 "Le Magasin pittoresque" aveva pubblicato un articolo esplicativo con disegni di Grandville per diffondere, presso i lettori, i metodi per realizzare *Découpures, ou ombres éclairées*¹⁸ (fig. 7). Il gioco, si precisava nel testo, aveva il duplice scopo di intrattenere

¹⁶ Cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano 1981, pp. 215-232 (ed. or. *Le miroir. Révélations, science-fiction et fallacies*, Paris 1979). Già nel XVII secolo Jean-François Nicéron citava nel suo volume *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux*, Paris 1638, la straordinaria capacità dello specchio di capovolgere gli oggetti posti al di là del suo fuoco al contempo ingrossando in maniera irregolare tutto ciò che era posizionato entro la sua superficie. Numerosi erano i trattati del XVII secolo che descrivevano dettagliatamente i meccanismi ottici e catottrici: tra i più noti si ricorda il testo del gesuita Athanasius Kircher, *Ars Magna lucis et umbrae* (Roma 1646). Per ulteriori approfondimenti su questa tematica, si veda M.M. MAZZOCUT-MIS, *Deformazioni fantastiche*, Milano 1999; A. DE ROSA, G. D'ACUNTO, *La vertigine dello sguardo. Tre saggi sulla rappresentazione anamorfica*, Venezia 2002, pp. 29-32.

¹⁷ Cfr. A. CASTOLDI, *La rivolta degli oggetti*, in *L'immaginario degli oggetti*, a cura di F. Franchi, numero monografico di "Locus Solus", 2007, 5, pp. 71-78, in part. 72.

¹⁸ Tra il 1834 e il 1857 "Le Magasin pittoresque" pubblicava regolarmente illustrazioni di Grandville. Charton

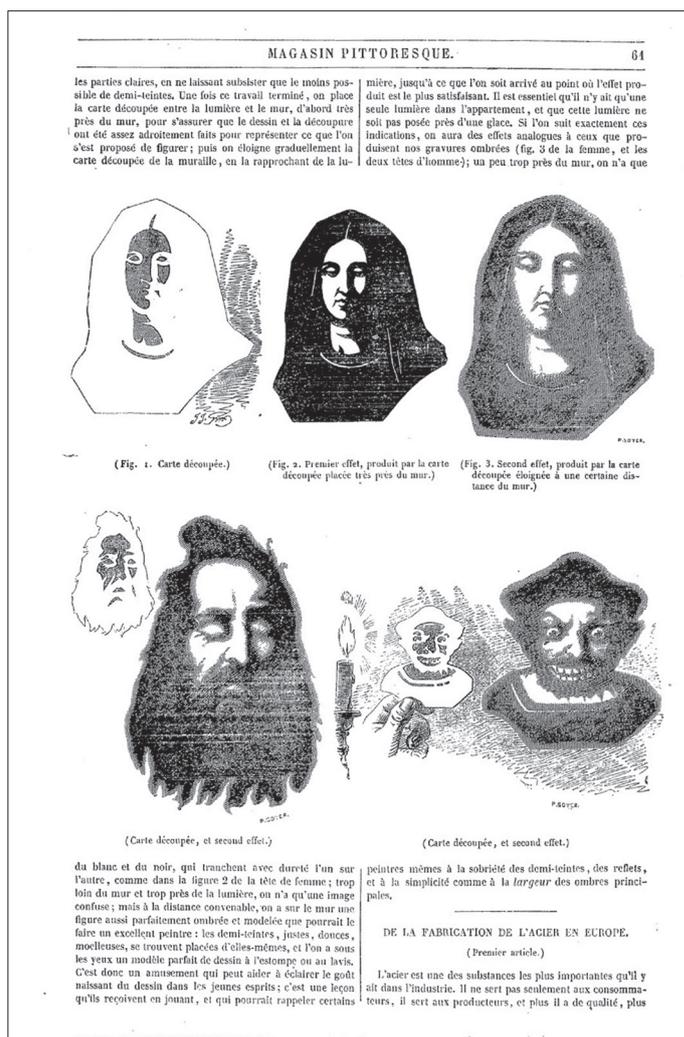


Fig. 7. *Découpures, ou ombres éclairées*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 8, p. 61. Disegni di J.J. Grandville.

sfere luminose che rimandano inevitabilmente alle traforature con cui le stampe di queste vedute venivano lavorate ai fini di ottenere l'effetto notturno attraverso la retroilluminazione²⁰.

Negli anni trenta dell'Ottocento, la sempre più massiccia diffusione di dispositivi quali il fenachistoscopio, taumatropio e zootropio – tutti caratterizzati da una ripetizione paratattica delle immagini con lo scopo di ricreare l'illusione di movimento attraverso una rapida successione di figure – permise a Grandville di allargare la gamma di espedienti deformanti. L'illusione prodotta da tali nuovi stratagemmi ottici conferiva alle immagini non solo un apparente dina-

e insegnare; presupposto che evidenzia la caratteristica insita in tali pratiche nate per ragioni scientifiche e poi ampliate al campo ludico-educativo, oltre che artistico:

C'est donc un amusement qui peut aider à éclairer le goût naissant du dessin dans les jeunes esprits; c'est une leçon qu'ils reçoivent jouant, et qui pourrait rappeler certains peintres mêmes à la sobriété des demi-teintes, des reflets, et à la simplicité comme à la largeur des ombres principales¹⁹.

Tra i giochi ottici a maggiore impatto visivo vi erano le vedute e dissolvenze a effetto giorno-notte, concepite per produrre l'illusione di profondità e movimento, un'ulteriore fonte viva che certamente ispirò Grandville in *La promenade d'une comète* (figg. 8-9): un disegno costellato di piccole

voleva fare della sua rivista una vera enciclopedia di curiosità e, attraverso l'uso di immagini, un mezzo per educare il pubblico popolare. "Le Magasin pittoresque" divenne per Grandville la piattaforma ideale in cui pubblicare esperimenti grafici e bizzarri soggetti.

¹⁹ *Découpures, ou ombres éclairées*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 8, p. 61.

²⁰ Cfr. H.J. NEYER, *Un autre monde - Eine andere Welt*, in J.J. Grandville, *Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik*, catalogo della mostra di Karlsruhe e Hannover, a cura di K. Schrenk, H.J. Neyer, Ostfildern-Ruit 2000, pp. 42-64, in part. 59.

mismo, ma introduceva anche la dimensione del tempo²¹. L'artista, infatti, superò presto le prime metamorfosi, basate su analogie puramente formali, per giungere alla produzione di sequenze nelle quali la forma si sviluppava seguendo movimenti perpetui e sequenziali di carattere principalmente narrativo-concettuale, come nei fogli *Premier rêve: crime et expiation* (fig. 10) e *Les Métamorphoses du sommeil* (fig. 11). Il fascino delle immagini in movimento generate dai più recenti strumenti di ottica trovò nella fruizione editoriale divulgativa uno dei principali canali di diffusione, attraverso illustrazioni e articoli informativi. Così, dall'essere mezzi di mero intrattenimento popolare e ispirazione artistica, questi dispositivi raggiunsero presto l'ambito domestico: "Le Figaro", ad esempio, decise di offrire ai suoi abbonati lo zootropio al prezzo scontato di 25 franchi; l'apparecchio era stato introdotto nella prima pagina del quotidiano con grandi aspettative:

Cette année, au moment des étrennes, tous les marchands de jouets de Paris et des grandes villes ont mis en vente un appareil nouveau, destiné à remplacer avantageusement toutes les *fantasmagories de salon*. Ce jouet se nomme le zootrope²².



Fig. 8. Veduta ottica a effetto notte, Torino, Museo Nazionale del Cinema.

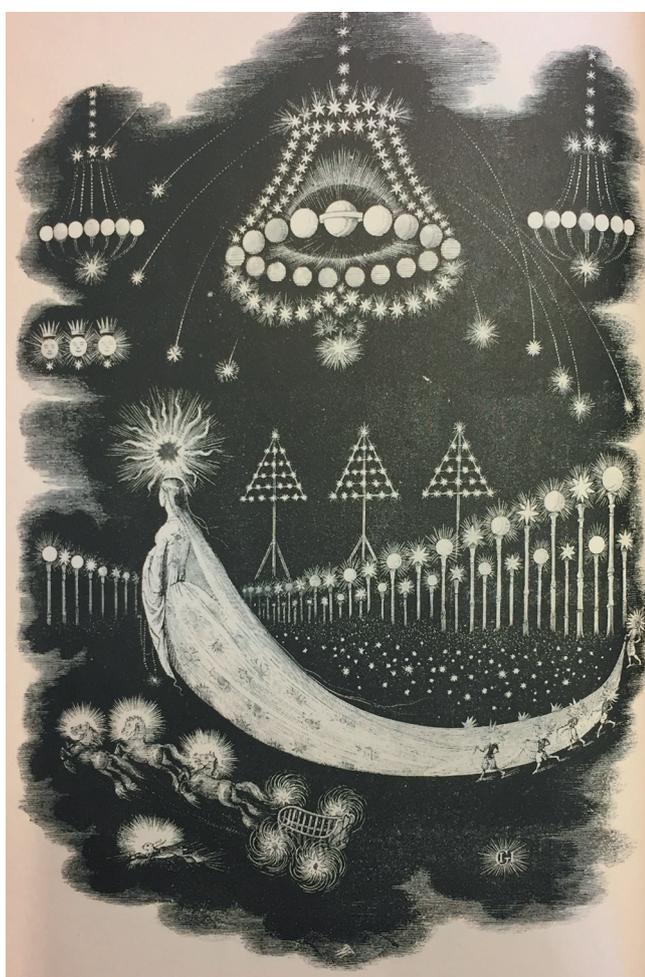


Fig. 9. J.J. Grandville, *La promenade d'une comète*; in J.J. Grandville e Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris 1844.

²¹ Cfr. L. GARCIN, *Grandville visionnaire, surréaliste, expressionniste*, "Gazette des Beaux-Arts", VI, 1948, 34, pp. 435-448, in part. 442.

²² *Le zootrope*, "Le Figaro", 27 aprile 1868, p. 1. Il corsivo è dell'autrice.

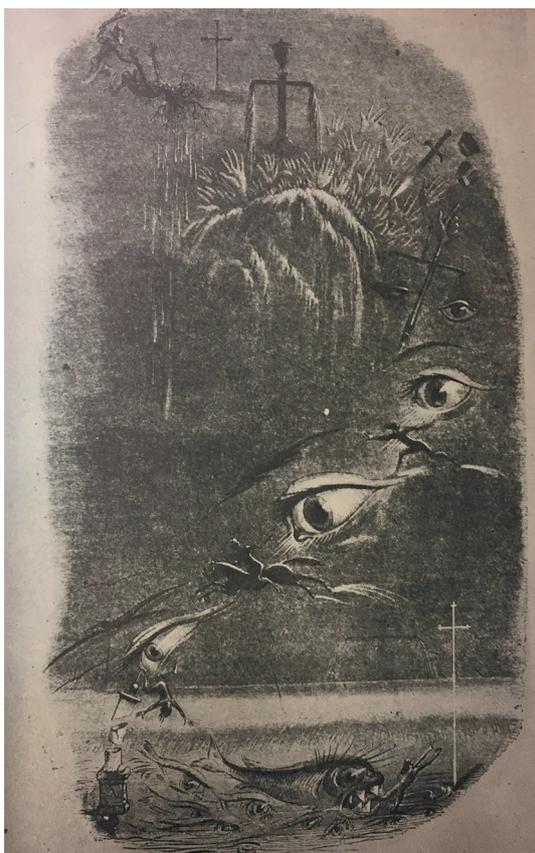


Fig. 10. J.J. Grandville, *Premier rêve: crime et expiation*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 27, p. 212.

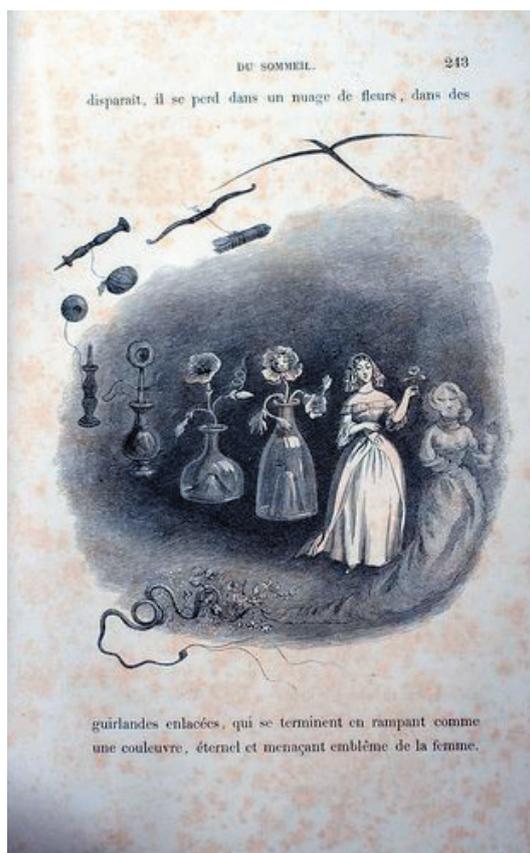


Fig. 11. J.J. Grandville, *Les Métamorphoses du sommeil*; in J.J. Grandville e Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris 1844.

Le «fantasmagories de salon» citate nell'articolo erano spettacoli estremamente popolari nell'Ottocento, tesi a lasciare strabiliati gli animi di chi vi assisteva. Il termine si riferiva all'arte di far comparire spettri o fantasmi mediante illusioni di ottica: una vera e propria messa in scena teatrale che ricreava, attraverso l'uso della luce, dell'ombra e dei riflessi, degli spazi visionari comparabili a quelli dei sogni²³. Queste esibizioni erano manifestazioni di forte impatto emotivo, durante le quali figure di gusto spettrale comparivano e scomparivano conferendo una nebulosità magico-spiritica all'evento. Tali apparizioni fantastiche e fantasmatiche influenzarono fortemente l'immaginario degli artisti dell'epoca, incluso Grandville (fig. 12).

Come aveva intuito Baudelaire, fu proprio questo mondo dominato dalle fantasmagorie a rappresentare la modernità²⁴. Tale concetto sarà successivamente ripreso e ampliato da Walter Benjamin in relazione alla mercificazione in atto nel mondo post-industrializzato²⁵. Benjamin aveva infatti rintracciato nei *passages* parigini l'emblema della concentrazione di merci e desideri e identificato nello shock che ne derivava una reazione analoga a quella inne-

²³ Cf. M. MILNER, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna 1989 (ed. or. *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris 1982).

²⁴ Cf. C. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in *Œuvres ... cit.*, pp. 683-724.

²⁵ Cf. M. HANNOOSH, *The allegorical artist and the crises of history: Benjamin, Grandville, Baudelaire*, "Word & Image", X, 1994, 1, pp. 38-54, in part. 51.

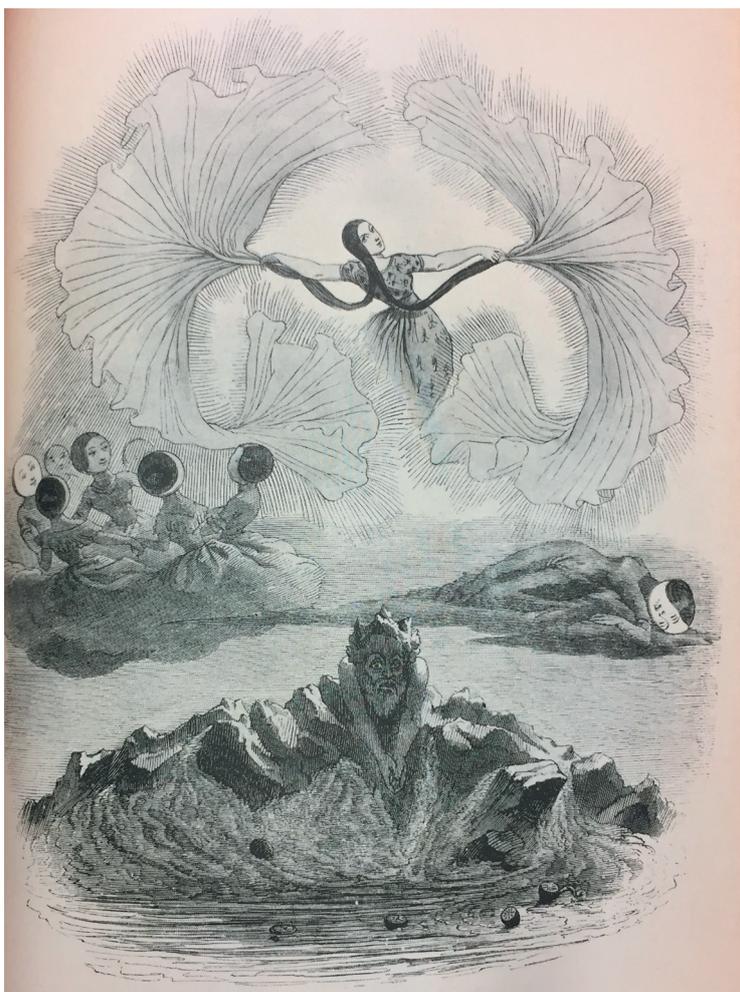


Fig. 12. J.J. Grandville, *Le système de Fourier*; in J.J. Grandville e Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris 1844.

3.

In conclusione, le visionarie illustrazioni di Grandville emergono come rappresentative di un'epoca in cui l'ottica, con il suo connubio di scienza e magia, era stata certamente lo strumento più consono per rappresentare l'irreale attraverso pratiche popolari che permettevano di accedere a un immaginario condiviso e percepito come sovranaturale. In questo contesto, la nozione di 'immaginario collettivo' che gli spettacoli di meraviglia avevano contribuito a plasmare – sia con l'ausilio dei nuovi dispositivi ottici basati su un'esperienza percettiva

scata dalla fantasmagoria: «[La merce] una volta sfuggita dalle mani del suo produttore, liberatasi ormai della sua particolarità reale, ha cessato di essere prodotto e dominio dell'uomo. Ha acquistato una "oggettività spettrale" e conduce vita propria»²⁶. In linea con tale riflessione, lo studioso identificò nella spettacolare mercificazione del XIX secolo una delle primarie fonti d'ispirazione della grafica grandvilliana, e ritrovò nel linguaggio formale, rapido e laconico dell'artista una corrispondenza con la pubblicità commerciale, la quale, presto, sarebbe diventata l'emblema della moderna cultura popolare²⁷.

²⁶ «Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci; [...] inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre» (W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, 2 voll., a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino 2010, II, pp. 1003-1004, ed. or. *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, 7 voll. (14 tomi), Frankfurt am Main 1972-1999. *Das Passagen-Werk* si trova nel V volume, Frankfurt am Main 1982).

²⁷ «L'intronizzazione della merce e l'aureola di distrazione che la circonda è il tema segreto dell'arte di Grandville» (ivi, p. 1003). Per maggiori approfondimenti sulle nozioni di cultura e consumo di massa nella Parigi ottocentesca, si veda H. HAHN, *Scenes of Parisian modernity: culture and consumption in the nineteenth century*, New York 2009.

collettiva, sia attraverso le fonti visive che iniziavano a essere divulgate su ampia scala con il proliferare delle riviste – diviene un elemento chiave della grafica visionaria grandvilliana e di quella che sarà la moderna cultura novecentesca. L'artista, non a caso, fu annoverato tra i precursori dell'avanguardia surrealista²⁸: eletto nel 1923 da André Breton e Robert Desnos come uno degli antesignani del movimento²⁹, le sue opere affascinarono a lungo i membri del gruppo, sia per la peculiare satira dissidente che le caratterizzava, sia per le poetiche narrazioni visive, definite dai surrealisti 'traduzioni plastiche di metafore letterarie'³⁰. Grandville, in sintesi, contribuì ad attivare quel moderno processo di decostruzione delle tradizionali regole sintattiche di rappresentazione, forgiando la propria poetica del sogno e del visionario sui nuovi dispositivi di visione, ossia sul reale; una pratica, questa, che a inizio Novecento verrà ripresa e radicalizzata dalle avanguardie, anche se con diverse prospettive di ricerca e nuove sperimentazioni plastiche.

²⁸ Cfr. GARCIN, *Grandville visionnaire ...* cit.; S. HERAEUS, D.L. COHEN, *Artists and dreams in nineteenth-century Paris: towards a prehistory of surrealism*, "History Workshop Journal", 1999, 48, pp. 151-168, in part. 156-157; A. NIGRO, *L'anima, l'occhio e la mano: il Simbolismo e le ragioni della grafica tra Francia e Germania*, in *Scritti in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*, a cura di S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris, Roma 2007, pp. 155-178, in part. 163; G. SEBBAG, *Grandville philosophe du déguisement*, in ID., *Foucault Deleuze. Nouvelles Impressions du Surréalisme*, Paris 2015, pp. 131-150; ID., *The animated painting of the surrealist dreamer*, in *Surrealism and the dream*, catalogo della mostra, a cura di J. Jiménez, Madrid 2013, pp. 55-74.

²⁹ Pochi mesi prima della redazione del Primo Manifesto Surrealista (1924), André Breton e Robert Desnos citano Grandville tra i precursori del movimento insieme ai nomi di altri poeti dell'Ottocento, tra cui Charles Baudelaire, Victor Hugo, Lautréamont, Gérard de Nerval e Arthur Rimbaud. Cfr. R. DESNOS, A. BRETON, *Errutarretil*, "Littérature", V, 15 ottobre 1923, 11-12, pp. 24-25. Le iconografie grandvilliane furono riprese dai surrealisti anche nella loro produzione visuale, come nel caso del disegno di Breton *Cerisesmanégetourellelangoustepiège* (cfr. A. BRETON, *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*, a cura di J.-M. Goutier, prefazione di O. Paz, Paris 1991, p. 161), o da Max Ernst, che per la tela *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins* (conservata al Museum Ludwig di Colonia) e una tavola del volume *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (cfr. *Max Ernst. A retrospective*, catalogo della mostra di Londra e Düsseldorf, a cura di W. Spies, Munich 1991, p. 313) sembra guardare al disegno di Grandville, *Écartez-vous un peu, pour laisser passer Mesdames les Furies*, pubblicato in *Un autre monde* (cfr. *Grandville ...* cit., p. 232), libro che Ernst, da sempre grande appassionato di grafica ottocentesca, aveva avuto certamente modo di sfogliare a Parigi.

³⁰ R. VITRAC, *L'enlèvement des Sabines*, "Documents", II, 1930, 6, pp. 359-363, in part. p. 359. A corollario dell'articolo era stato pubblicato il disegno di Grandville *Le fadeurs*.