

# Il Settecento

Il Grand Tour: Goethe in Italia (J. W. Goethe)

---

Contro il gusto barocco (F. Milizia)

---

Contro la Maniera e l'Accademia (D. Diderot)

---

Il Grazioso (AA.VV.)

---

Montesquieu: il Gusto (AA.VV.)

---

La fine dell'arte aulica (A. Hauser)

---

L'analisi della bellezza (W. Hogarth)

---

I piaceri dell'immaginazione (J. Addison)

---

Il Bello e il Sublime (E. Burke)

---

Il boudoir (AA. VV.)

---

L'arte bella è arte del genio (I. Kant)

---

Noia ed emozione (J. B. Du Bos)

---

La camera ottica (F. Algarotti)

---

Confronto tra Longhi e Tiepolo (C. Gozzi)

---

Pittura di Tiepolo (R. Calasso)

---

Pensieri sull'arte di Canova (M. Missirini)

---

Parere sull'architettura (G. B. Piranesi)

---

Istruzioni per diventare un pittore neoclassico (A. R. Mengs)

---

La bellezza nella classicità (J. J. Winckelmann)

---

## IL GRAND TOUR: GOETHE IN ITALIA

### Johann Wolfgang von Goethe

*Il Grand Tour era il viaggio di formazione senza il quale non poteva dirsi completa l'educazione del giovane dell'alta società europea. Nella seconda metà del Settecento, con il diffondersi della passione per l'antico, l'Italia e in particolare Roma ritornano ad essere mete irrinunciabili del turismo colto, tappe di un vero e proprio pellegrinaggio di studiosi, artisti e intellettuali che vi si recano per contemplare dal vivo l'arte classica, approfondirne e indagarne lo spirito. L'Italia viene vissuta dagli uomini di cultura dell'epoca come la patria ideale di cui si sentono cittadini a pieno diritto, al di là di ogni divisione nazionale, membri di un'unica Repubblica delle arti e delle lettere.*

*Anche Goethe nel 1786-1788 intraprese un viaggio in Italia; ormai scrittore famoso, dopo la pubblicazione del Werther, e con una posizione lavorativa sicura a Weimar, Goethe decide di partire per l'Italia perché spinto dalla ricerca di una nuova dimensione dello spirito, deducibile solo culturalmente. Con il quaderno degli appunti e il testo dei Pensieri di Winckelmann, spesso citati, Goethe scopre Roma e la descrive con toni enfatici affermando di aver vissuto una sorta di rinascita e di avervi finalmente conosciuto se stesso. Di questa esperienza del viaggio a Roma come rinascita e iniziazione resta il Ritratto di Goethe nella campagna romana di Johann Heinrich W. Tischbein del 1787.*

#### 5 novembre

Sono qui da sette giorni e, a poco a poco, mi formo un'idea generale della città. La percorriamo spesso e attentamente: mi familiarizzo coi piani della Roma antica e moderna, osservo le rovine, gli edifizii, visito una villa e poi un'altra. Mi occupo lentamente, con flemma, delle meraviglie più grandi, limitandomi ad aprire gli occhi, ad osservare, ad andare e venire. Poiché è solo a Roma che ci si può preparare a studiare Roma. Ma confessiamolo, è un lavoro faticoso e triste il dissotterrare la Roma antica, che è sotto la moderna; occorre, però, farlo; e si finisce per provarne soddisfazione. Si trovano le vestigia di una magnificenza e di una distruzione che sorpassano quanto da noi s'immaginava. Ciò che hanno rispettato i barbari lo hanno devastato gli architetti della Roma moderna.

Quando si considera un'esistenza che rimonta a più di 2000 anni, che ha subito per le vicissitudini dei tempi dei mutamenti così diversi e profondi e si vedono, intanto, sempre lo stesso suolo, le stesse colline e, spesso, le stesse colonne, le stesse mura, e si nota ancora nel popolo qualche traccia dell'antico carattere, ci si sente come partecipi di grandi decreti del destino. E l'osservatore dura fatica a distrigare, a spiegarsi come Roma succede a Roma: e non soltanto la città moderna all'antica, ma anche come si succedono le diverse epoche dell'antica e della nuova. Io cerco, innanzi tutto, di sentire da me solo, di riconoscere i punti a metà nascosti; è così che si può perfettamente utilizzare il buon lavoro preparatorio. Artisti e dotti di gran merito, dal xv secolo fino ai nostri giorni, hanno dedicato tutta la loro vita a tali ricerche. E questo senso del prodigioso agisce quietamente quando ci aggiriamo frettolosi per la città, per arrivare a vedere le cose più grandi. In altri luoghi occorre ricercare ciò che è notevole, qui ne siamo quasi sopraccarichi ed oppressi. O camminiamo o siamo fermi, ci offrono allo sguardo paesaggi d'ogni specie, quadri di rovine, di palazzi, di giardini e deserti, vaste prospettive, o luoghi ristretti, casette, scuderie, archi di trionfo e colonne. E tutto questo ci appare, talvolta, insieme e così serratamente, che si potrebbe riunire su un foglio solo. Per scrivere e descrivere ci vorrebbero mille matite, mille bulini. Che può fare una penna? E la sera si è stanchi dal troppo vedere ed ammirare. [...]

**11 novembre**

Sono stato oggi a visitare la Ninfa Egeria, poi ho visto il Circo di Caracalla, le rovine dei sepolcri lungo la via Appia, e la tomba di Cecilia Metella che, infine, dà l'idea di un fabbricato solido. Quegli uomini lavoravano per l'eternità. Avevano calcolato tutto salvo la follia dei devastatori a cui deve cedere e soccombere ogni cosa. Quanto ti ho rimpianto! Come ho desiderato averti con me! I resti del grandioso acquedotto impongono rispetto. Che bello e grande scopo quello di dissetare un popolo per mezzo d'una così colossale costruzione! La sera siamo andati al Colosseo all'ora crepuscolare. Quando si vede questo monumento, tutto il resto sembra piccolo. È così immenso che la mente non può ritenere l'immagine della sua grandiosa vastità. Si finisce per ricordarlo più piccolo e, quando ci si ritorna, si ritrova nuovamente più grande. [...]

**2 dicembre**

[...] Il 28 novembre tornammo alla Cappella Sistina e ci facemmo aprire la Galleria dalla quale si può vedere più da vicino il soffitto. Siccome essa è molto stretta, ci si spinge avanti con una certa fatica e un apparente pericolo, lungo le stanghe di ferro, tanto che le persone soggette a vertigini non vi si azzardano. Ma tutto è compensato dalla vista d'un sì mirabile capolavoro. E in questo momento sono tanto preso e trasportato da Michelangelo, che trovo insipida la natura perché non posso vederla con occhi grandi come i suoi. Se ci fosse un mezzo per fissarsi bene queste immagini nell'anima! Porterò almeno con me tutto quello che mi sarà dato acquistare, di disegni ed incisioni. Di là andammo alle logge di Raffaello ed oso appena dire che non potevo arrestarvi lo sguardo. Questo s'era tanto ampliato ed assuefatto alle vaste proporzioni, alle grandi forme, mirabilmente perfette di tutte le parti, che non poteva più soffermarsi sui giochi ingegnosi degli arabeschi, e quelle storie bibliche, per belle che siano, non sostenevano il paragone. Vedere sovente queste opere l'una di fronte all'altra, compararle più posatamente senza preconetti, deve procurare immenso godimento, in quanto che l'ammirazione da principio è sempre parziale.

Dopo di là, con un sole quasi troppo caldo, salimmo a Villa Pamfili, ove i giardini sono di una rara bellezza e vi restammo fino alla sera. Un prato esteso, circondato da querce sempre verdi e da alti pini, era cosparso di piccole margherite che volgevano tutte le loro piccole teste verso il sole. Allora si risvegliarono le mie speculazioni botaniche, alle quali mi abbandonai di nuovo il giorno seguente, in una passeggiata a Monte Mario, a Villa Melini e a Villa Madama. È molto interessante osservare come procede una vegetazione vivamente continuata, non interrotta dal freddo rigoroso. Qui non vi sono gemme, bocciuoli, e si arriva infine a comprendere che cosa sia una gemma, un bocciuolo. [...] In generale nulla si può paragonare alla novella vita che l'osservazione d'un paese nuovo infonde all'uomo che pensa. Sebbene io sia sempre lo stesso, mi sembra di essere mutato fin al midollo delle ossa. Per questa volta finisco e gli argomenti della mia prossima lettera saranno: disastri, assassini; terremoti, catastrofi, affinché ai miei quadri non manchino le ombre.

**3 dicembre**

Finora la temperatura, ordinariamente, ha variato da sei in sei giorni. Abbiamo avuto due giornate superbe, una nuvolosa, due o tre di pioggia e poi di nuovo bel tempo. Cerco di utilizzare il meglio possibile ogni giornata secondo il suo genere.

Queste cose magnifiche sono ancora per me come delle nuove conoscenze. Non si è vissuto con esse, non si è penetrati della loro essenza. Talune ci attirano tanto intensamente che per qualche tempo diventiamo indifferenti e persino ingiusti verso le altre. Così, per esempio, il Pantheon, l'Apollo di Belvedere, alcune teste colossali e, ultimamente, la Cappella Sistina si sono talmente impossessati del mio animo che non vedevo quasi più nulla. Ma come si può, piccoli come siamo e abituati alle cose piccine, mettersi alla pari di tanta nobiltà, immensità e perfezione? E se pure ciò in qualche modo potesse riuscire, una folla enorme vi assiepa da tutti i lati, vi si presenta ad ogni passo e ciascun oggetto richiede per sé il tributo della vostra attenzione. Come cavarsela? Non c'è altro da fare che attendere pazientemente che l'effetto si manifesti e si sviluppi, e studiare con accuratezza i lavori da altri compiuti a nostro vantaggio.

La *Storia dell'Arte* di Winckelmann, tradotta da Fea (la nuova edizione) è un libro che mi sono procurato fin dal principio e che qui trovo utilissimo fra una compagnia di gente colta che me lo interpreta. Comincio a gustare anche le antichità romane. La storia, le iscrizioni, le monete di cui prima non volevo sapere, tutto ora mi sospinge e m'assedia. Anche qui mi avviene ciò che mi è accaduto riguardo alla storia naturale. A questo luogo della terra si riannoda tutta la storia del mondo, ed io conto come una seconda nascita, una vera rinascenza, dal giorno in cui sono entrato in Roma.

**13 dicembre**

[...] Roma è un mondo e ci vogliono anni per accorgersene. Trovo felici i viaggiatori che vedono e passano! Questa mattina mi sono venute fra le mani le lettere che Winckelmann scriveva dall'Italia. Con quale emozione ne ho intrapresa la lettura! Sono trentuno anni che, in questa stessa stagione, egli arrivò qui, povero, matto più di me. Anch'egli nutriva il serio ardore tedesco per gli studi solidi e sicuri sull'antichità e sull'arte. Come superò le difficoltà bravamente e bene! Quanto è grande, per me, in questo luogo, la memoria di un tale uomo!

Tranne le cose della natura, che è vera e conseguente in tutte le parti, nulla parla tanto alto quanto la traccia di un uomo intelligente e buono, e quanto l'Arte vera che è anch'essa conseguente come la natura. È qui a Roma che tutto questo si può sentire, a Roma ove tante volte l'arbitrio ha infuriato, ove tante follie furono perpetrate dalla potenza e dalla ricchezza.

Un passaggio nella lettera di Winckelmann a Franke mi ha fatto particolare piacere. «A Roma occorre cercare tutto con un certa flemma, altrimenti si è ritenuti per francesi. Credo che Roma sia un'alta scuola pel mondo intero e sono, anche io, illuminato e provato». Queste parole si accordano esattamente con la mia maniera di osservare qui le cose. E, certo, fuori di Roma non si ha alcun'idea d'un tale insegnamento. Bisogna, per così dire, nascere di nuovo, e si deve guardare alle proprie antiche idee come alle proprie scarpe da bambino. Qui l'uomo più comune può divenire qualche cosa; può, almeno, acquistare idee non triviali, se pure le cose non arrivano a identificarsi con lui. [...]

Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia*,  
I. G. De Agostini, Novara, 1982

## CONTRO IL GUSTO BAROCCO

Francesco Milizia

Francesco Milizia (1725-1798) fu un erudito illuminista di vasta cultura ma soprattutto fu un competente critico e storico dell'arte legato da amicizia a Mengs e Winckelmann. I suoi scritti (si ricordino in particolare i *Principi di architettura civile* e *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno ambedue del 1781*) hanno avuto una larga influenza nell'affermazione del neoclassicismo e nel rifiuto radicale del barocco. Il *Dizionario delle arti e del disegno del 1797* sintetizza nei confronti dello stile seicentesco la posizione del Milizia il quale individua in un gruppo di artisti (Bernini, Borromini, Pietro da Cortona e Guarini) il canone barocco da cui tenersi lontano in quanto «pomposo», «ridicolo», «eccessivo», «irrazionale» e «peste del gusto». Si tratta di una testimonianza significativa del mutamento di gusto proprio del Settecento nei confronti dell'irregolare, del "bizzarro", della novità che il Barocco presentava.

**Barocco** è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo. Borromini diede in delirj, ma Guarini, Pozzi, Marchione nella Sagrestia di S. Pietro ec. in *barocco*.

**Berrettini.** Pittore e Architetto famoso, e fuori di strada in Architettura come in Pittura. Irregolare in tutto, e di gran talento ha appestate le belle arti. Gli si dà il vanto d'aver fatto gran cose in piccini tempo. E che non si fa quando si scapriccia? Dalle sue cattive architetture taluno ha inferito che un pittore non può essere buon architetto. Non pare necessaria questa conseguenza. Chiunque è ragionevole può essere buono in Architettura, in Pittura, in Scultura in tutto.

La più grand' opera pittorica del Cortona fu il salone Barberini in Roma, dove visse e operò. Guai a chi piace. Su lo stesso fare sono le sue architetture. [...] Le maggiori [opere] sono la Cupola e la facciata della Pace, la facciata di S. Maria in Via Lata, e tutta la Chiesa di S. Luca, ch'egli chiamava la sua *figlia favorita*. La favorì infatti di tutto il suo valsente che si fece ascendere a 100 m. scudi. Ma la favorì anche d'irregolarità architettoniche più che le altre sue opere, le quali per altro ne hanno in abbondanza. Per decorare, egli si abusò degli ordini, e degli ornati. [...]

**Bernini** [...] Bernini fu d'un ingegno vivo, facile, abbondante. Nella sua Scultura si osserva facilità di concetti e di esecuzione, e mancanza, di saviezza e di purità. Le sue qualità sono vizj brillanti. Egli fu il primo a introdurre licenze e scorrezioni sotto pretesto di grazia. Carni troppo molli, e senza vera bellezza. Non espressione, ma smorfia, attitudini affettate. Esecuzione fina, ma tormentata, e magra. Idee ingegnose, motivi nuovi, progetti grandi, ricchi e arditi, originali. Per esser originale non curò l'antico, quindi senza maestri egli fece tanti pessimi scolari, e per aver negletto i veri modelli dell'arte, egli servì di modello a tanti falsi copisti.

In Architettura il gusto del Bernini fu meno insano, Non alterò le forme, né le proporzioni degli ordini, né le parti essenziali dell'arte. Il suo stile è elegante senza esser severo, senza grandi bellezze, e senza errori grandi. Grande però nell'invenzione e d'una magnificenza rara. Il suo ornato è più pomposo che ricco, spesso licenzioso, bizzarro, e talvolta puerile. Egli sacrificò la purità al fasto della decorazione.

Questo artista fu uno de' più favoriti dalla natura e dalla fortuna, fu ammirato e imitato, e frattanto non merita imitazione. Fu fuori di strada, specialmente nella Scultura. Ma come mai un tanto ingegno si smarri? Ne' due secoli, che lo avean preceduto, le Arti rinascenti percorsero tutti i gradi di debolezza, di crescimento, e di miglioramento. Gli artisti s'avean procacciato tutto l'onore in seguir le regole e i modelli antichi. Quindi Bernini per rendersi glorioso si fece originale. Credette giunger alla gloria col'esagerazione, col lusso, col'ostentazione. Le sue pompe imposero, sedussero gli occhi di tanti che non hanno che

occhi, fu encomiata e accarezzata da quelli che si dicono grandi, e sono ben piccoli; finalmente dovette esser imitato da tanta gente che sfugge la fatica di ragionare. Niente più facile dell'irregolarità, perciò corteggiata, e promossa da una lunga serie di seguaci.

**Borromini** [...] Borromini portò la bizzarria al più alto grado del delirio. Deformò ogni forma, mutilò frontespizj, rovesciò volute, tagliò angoli, ondulò architravi e cornicioni, e profuse cartocci, lumache, mensole, zigzag, e meschinità d'ogni sorte. L'architettura Borrominesca è un'architettura alla rovescia. Non è Architettura, è una scarabattoleria d'ebanista fantastico.

E come si portò egli a tanto delirio? Per l'invidia ch'egli ebbe contro Bernini. Quell'invidia era sì arrabbiata, che alla fine impazzì, divenne frenetico, e si ammazzò. Per superar Bernini, non prese l'unico spediente di far meglio e più correttamente: il secolo della correzione non era più, era il secolo della corruzione. Onde egli prese il partito di farsi singolare coll'andar fuori d'ogni regola. Niente di più facile che l'irregolarità: dall'irregolarità alla singolarità, alla stravaganza, alla frenesia è un passaggio inevitabile.

[...] Borromini in Architettura, Bernini in Scultura, Pietro da Cortona in Pittura, il Cavalier Marini in Poesia, sono peste del gusto. Peste ch'ha appestato un gran numero di artisti. Non v'è male, da cui non si possa trarre del bene. È bene veder quelle loro opere [...]. Servono per sapere quel che non si deve fare. Vanno riguardate come i delinquenti che soffron le pene delle loro iniquità per istruzione de' ragionevoli.

Francesco Milizia, *Dizionario delle arti e del disegno*, Bassano, 1797

## CONTRO LA MANIERA E L'ACCADEMIA

Denis Diderot

*Diderot (1713-1781) fu ideatore e animatore con d'Alembert dell'Encyclopedie conclusa nel 1772. Egli fu un pensatore con interessi in molti campi: fu filosofo, drammaturgo, romanziere e saggista. Parte importante della sua attività fu la critica d'arte a cui si dedicò scrivendo saggi specifici, alcune voci per l'Encyclopedie e recensioni ai Salon, esposizioni annuali di pittura inaugurate nel 1737 a cui partecipavano i più importanti artisti dell'epoca e i giovani in cerca di affermazione. Il ruolo di Diderot fu importante nell'elaborazione di una teoria dell'arte svincolata dall'Accademia: egli infatti combatté la tradizione pittorica scolastica accusandola di vietare con le sue artificiose regole manieriste qualsiasi progresso verso un'arte aderente alla verità e alla realtà della nuova società che andava crescendo in quegli anni in Francia.*

*Saggi sulla pittura**Capitolo I. Considerazioni bizzarre sul disegno*

Nessuno all'infuori di voi, amico mio, leggerà queste carte; posso dunque scrivere tutto quello che mi piace. E quei sette anni passati all'Accademia a disegnare col modello, vi sembrano spesi bene; volete sapere che cosa ne penso? Penso che proprio là, proprio in quei sette penosi, crudeli anni, si apprende la *maniera* del disegno. Ma che cosa hanno in comune con le posizioni e le azioni naturali, tutte quelle positure accademiche, sforzate, affettate, calcolate; tutte quelle azioni espresse freddamente e goffamente da un povero diavolo, e sempre dallo stesso povero diavolo, pagato per venire tre volte alla settimana a svestirsi e a farsi trasformare in fantoccio da un professore? Che cosa hanno a che fare tra loro l'uomo che tira su l'acqua dal pozzo del vostro cortile e quello che, non avendo lo stesso peso da sollevare, simula in modo ridicolo queste azioni stando, con le braccia in su, sulla predella della scuola? Che cosa hanno in comune quest'uomo che qui finge di morire e quello che sta spirando nel suo letto o che uccidono nella strada? Che cosa ha di comune questo lottatore da accademia con quelli del mio quartiere? Quest'uomo che implora, che prega, che dorme, che medita, che sviene su ordinazione, che cosa ha di comune col contadino che si è steso, spossato, sulla terra, col filosofo che medita presso il suo focolare, con l'uomo che perde i sensi, schiacciato dalla folla? Nulla, amico mio, nulla.

Intanto si dimentica la verità di natura, la mente si riempie di azioni, posizioni, figure false, affettate, ridicole, fredde. Esse vi tengono immagazzinate; e ne usciranno per posarsi sulla tela. Tutte le volte che l'artista prenderà in mano i pastelli o il pennello, quei grotteschi fantasmi si risveglieranno e gli si presenteranno dinnanzi; gli sarà impossibile distrarsene; sarà un vero miracolo se gli riuscirà di esorcizzarli e di cacciarli via dalla mente. Ho conosciuto un giovane pieno di gusto, che prima di dare il minimo tocco sulla tela, si metteva in ginocchio e diceva: "Mio Dio, liberatemi dal modello." Se oggi è così raro vedere un quadro con un certo numero di personaggi senza riconoscervi, qua e là, qualcuna di quelle figure, posizioni, azioni, atteggiamenti che sono propri dell'accademia, che urtano in modo insopportabile un uomo di gusto, e che possono andar bene solo a chi è alieno dalla verità, datene pure la colpa all'eterno studio scolastico del modello.

Non è certo nelle scuole che si può apprendere il coordinarsi generale dei movimenti; è una cosa che si sente, che si vede, che circola e scorre dalla testa ai piedi. Poniamo che una donna lasci cadere la testa in avanti, tutte le membra si piegheranno a quel peso; che essa la rialzi e la tenga eretta, altro riflesso in tutto il meccanismo. Sì, davvero è un'arte, una grande arte, quella di mettere in posa il modello; bisogna vedere come ne è orgoglioso il signor professore.

E non pensate che gli venga in mente di dire al povero diavolo preso in affitto: "Caro amico, mettili in posa tu stesso, fai quel che ti pare." Preferirà sempre dargli una posa singolare piuttosto che lasciargliela prendere semplice, naturale: ma non c'è niente da fare.

Cento volte mi è venuta la tentazione di dire ai giovani allievi che incontravo sulla strada del Louvre, col loro album sotto il braccio: “Amici cari, quanto tempo è ormai che andate là a disegnare? Due anni. Bene! È già più che sufficiente! Datemi qua tutto quel campionario di *maniera*. Andate un po’ dai Certosini, e vedrete il vero atteggiamento della devozione, della compunzione. [...] Domani andate all’osteria, e vedrete come si comporta davvero l’uomo in collera. Andate a cercare le scene della vita pubblica; osservate di continuo, nelle strade, nei giardini, nei mercati, nelle case, e vi farete un’idea giusta del vero movimento delle azioni della vita. Ecco, guardate quei due vostri compagni che stanno discutendo, osservate come a loro insaputa i loro atteggiamenti obbediscono al procedere stesso della discussione. Esaminateli bene e vedrete come vi faranno pietà le lezioni del vostro insipido professore e l’imitazione del vostro insipido modello. Quanto vi compiangio, amici miei, se un giorno vi toccherà di mettere, al posto di tutte le falsità che avete imparato, la semplicità e la verità di Le Sueur! E dovrete pur farlo, se vorrete essere qualche cosa.

“Altro è una posa, altro è un’azione. Una posa è sempre falsa e meschina; un’azione è sempre bella e vera”.

[...]

Ecco dunque come vorrei vedere organizzata una scuola di disegno. Quando l’allievo ha imparato a disegnare rapidamente copiando dalla stampa o dal gesso, lo tengo per due anni di fronte al modello accademico dell’uomo e della donna. Poi gli metto davanti dei fanciulli, degli adulti, degli uomini anziani, dei vecchi, dei soggetti di ogni età e di ogni sesso, scelti fra tutte le condizioni sociali, in una parola, ogni sorta di natura; i modelli si presenteranno in folla alla porta della mia accademia, se li pagherò bene; se sono in un paese di schiavi, farò venire gli schiavi. In questi differenti modelli il professore avrà cura di far notare le particolarità che le funzioni quotidiane, il modo di vivere, la condizione e l’età hanno introdotto nelle forme del corpo. Il mio allievo dovrà rivedere il modello accademico solo una volta ogni quindici giorni, e il professore lascerà che il modello si metta in posa da solo. Dopo la lezione di disegno, un abile anatomista farà al suo allievo l’illustrazione del corpo umano e gli mostrerà l’applicazione delle sue lezioni sul nudo vero e vivente; così egli non disegnerà dal manichino anatomico che dodici volte all’anno al massimo. E sarà sufficiente perché egli capisca che le carni fissate alle ossa si disegnano in modo diverso dalle altre; che il tratto deve essere qui rotondo, là quasi angoloso; e che, se egli trascura queste finezze, l’insieme avrà l’aria di una vescica gonfiata o di una balla di cotone.

Non sarebbe possibile la maniera, nel disegno o nel colore, se si imitasse scrupolosamente la natura. La maniera è il rutto dei maestri, dell’accademia, dell’insegnamento scolastico, e anche dell’antico.

Denis Diderot, *Saggi di estetica*, Feltrinelli, Milano, 1957

## IL GRAZIOSO

AA. VV.

L'Encyclopedie è il grande contenitore delle idee di un'epoca e in quanto tale presenta molte voci che affrontano i temi fondamentali dell'estetica moderna. I temi sono quelli della creatività, della valutazione estetica (Bellezza, Bello e Imitazione di Diderot, Immaginazione di Voltaire, Gusto di Montesquieu e d'Alembert), nonché quelli dedicati alle singole specifiche arti (Scultura di Falconet, Architettura di Blondel) e delle figure di artisti (Pittore di Jancourt). Nell'epoca in cui spesso la bellezza assume i tratti della preziosità, della galanteria piacevole e frivola si rischia di confondere ciò che è bello con ciò che è grazioso: risulta, quindi, necessario stabilire con lucidità e ragione le differenze tra i termini e i loro precisi ambiti. L'Encyclopedie affronta in un breve articolo non firmato ma certamente di mano di Diderot gli ambiti a cui si riferiscono i due termini ridimensionando il valore di giudizio sul prodotto artistico definito "grazioso".

BELLO, GRAZIOSO (*Grammatica*). Il *bello*, opposto al *grazioso*, è grande; nobile e armonico: lo si ammira; il *grazioso* è fine, delicato: piace. Nelle opere d'ingegno il *bello* vuole che il soggetto sia vero, il pensiero elevato, l'espressione corretta, l'invenzione nuova e la costruzione regolare; ciò che è brillante e originale basta invece per renderle *graziose*. Ci sono cose che possono essere *graziose* o *belle*, come la commedia; ce ne sono altre che possono essere solo belle, come la tragedia.

Talvolta c'è maggior merito nell'aver giudicato una cosa *graziosa* anziché *bella*; in queste occasioni una cosa non merita di esser chiamata *bella* se non per l'importanza del soggetto; un'altra è chiamata *graziosa* solo per la scarsa importanza del suo. Non si fa attenzione allora che alla superiorità di una cosa sull'altra rispetto all'importanza del soggetto, e si perde di vista la difficoltà dell'invenzione.

È sì vero che il *bello* comporta spesso un'idea di grandezza; e che uno stesso oggetto, che abbiamo chiamato *bello*, se fosse eseguito in piccolo ci sembrerebbe non più che *grazioso*. L'ingegno è ciò che fa le cose *graziose*; ma è l'anima a farle grandi. I tratti ingegnosi sono di solito soltanto *graziosi*; c'è *bellezza* ovunque vi sia del sentimento. Chi dice di una cosa *bella* che è *bella* non dà una gran prova d'intelligenza; ma chi dice, di quella stessa cosa *bella*, che è *graziosa*, è uno sciocco o un incompetente. (Diderot)

AA.VV., *L'Estetica dell'Encyclopedie*, a cura di M. Modica,  
Editori Riuniti, Roma, 1988

## MONTESQUIEU: IL GUSTO

AA. VV.

L'Encyclopedie, pubblicata dal 1751 al 1772, dedica all'arte molte voci teoriche come Bello, Armonia, Disegno, ma non disdegna di occuparsi con molta attenzione anche di problemi tecnici e della produzione materiale di manufatti artistici. Le voci, ricche e aggiornate, furono compilate da esperti della materia e, nel caso di termini di estetica, da filosofi. La voce Gusto ha una particolare importanza in quanto si tratta di un vero e proprio saggio scritto da Montesquieu, poi pubblicato postumo in volume autonomo con il titolo Saggio sul gusto (Essais sur le goût). Il saggio contiene una serie di osservazioni di grande utilità per comprendere l'arte europea della prima metà del secolo: il piacere nelle sue varie declinazioni inteso come fondamento del giudizio sul bello, il soggettivismo estetico, il valore della varietà nella forma artistica, la sorpresa come sentimento prediletto dall'anima perché permette di provare effetti inattesi sono alcuni degli aspetti che ci permettono una lettura del Rococò meno superficiale e meno semplificata.

*Saggio sul gusto, nelle cose della natura e dell'arte.* Nella nostra attuale condizione di vita, l'anima gode tre specie di piaceri: ce ne sono alcuni che provengono dall'intimo della sua stessa essenza, altri che risultano dalla sua unione con il corpo, e altri, infine, che si fondano sulle tendenze e i pregiudizi che certe istituzioni, usi e abitudini le hanno imposto. Sono questi diversi piaceri dell'anima a formare gli oggetti del *gusto*, come il bello, il buono, il piacevole, il semplice, il delicato, il tenero, il grazioso, il «non so che», il nobile, il grande, il sublime, il maestoso, etc. Per esempio, quando proviamo piacere nel vedere una cosa che ci è utile, diciamo che è *buona*; quando proviamo piacere nel vederla, senza che vi si scorga un'immediata utilità, la chiamiamo *bella*. [...]

Le origini del bello, del buono, del piacevole, etc., sono dunque in noi stessi; ricercarne le ragioni significa ricercare le cause dei piaceri della nostra anima. [...]

*Definizione di gusto.* La definizione più generale del *gusto*, senza considerare se è buono o cattivo, se è sicuro o no, è «ciò che ci avvince a una cosa mediante il sentimento»; il che non impedisce che lo si possa applicare alle cose dell'intelletto, la cui conoscenza fa tanto piacere all'anima da essere l'unica felicità che certi filosofi siano in grado di comprendere. L'anima conosce con le idee e i sentimenti; prova piacere mediante queste idee e questi sentimenti: e infatti, sebbene opponiamo idea a sentimento, nondimeno quando l'anima vede una cosa la sente, e non esistono cose tanto intellettuali ch'essa non possa vedere o credere di vedere, e di conseguenza sentire. [...]

*La curiosità.* La nostra anima è fatta per pensare, cioè per percepire. Ora, gli esseri di questo tipo devono esser curiosi: poiché tutte le cose fanno parte di una catena, in cui ogni idea ne precede una e ne segue un'altra, non si può provar piacere alla vista di una cosa senza desiderare di vederne un'altra; e, se non provassimo desiderio per l'una, non proveremmo piacere per l'altra. Perciò, quando ci si mostra una parte di un quadro, desideriamo vedere la parte che ci resta nascosta, in proporzione al piacere che ci ha procurato quella che abbiamo visto.

È dunque il piacere che un oggetto ci dà ciò che ci spinge verso un altro oggetto: perciò l'anima cerca cose sempre nuove e non si placa mai, e si sarà sempre sicuri di piacere all'anima quando le si faranno vedere molte cose, o più di quante avesse sperato di vedere. Si può spiegare così il motivo per cui proviamo piacere alla vista di un giardino ben ordinato, e ne proviamo anche quando vediamo un luogo selvaggio e rustico: è la stessa causa a produrre questi effetti.

*I piaceri della varietà.* Ma se l'ordine è necessario, è necessaria anche la varietà, senza la quale l'anima langue. Le cose simili le appaiono infatti identiche; e se ci venisse mostrata d'un tratto la parte di un quadro somigliante a un'altra che abbiamo già visto, l'oggetto sarebbe sì nuovo, ma non apparirebbe tale né susciterebbe piacere alcuno. Dunque, dato che le bellezze delle opere d'arte, simili a *quelle* della natura, non consistono che nel piacere che ci procurano, bisogna renderle atte, per quanto è possibile, a variare tali piaceri; si devono mostrare all'anima cose che non ha mai visto; bisogna che il sentimento che le si fa provare sia diverso da quello che ha appena provato. Così le storie ci piacciono per la varietà del racconto, i romanzi per la varietà dei colpi di scena, i drammi per la varietà delle passioni; così, ci piace che chi sa insegnare modifichi quanto più è possibile il tono uniforme dell'insegnamento. [...]

*I piaceri della sorpresa.* L'inclinazione dell'anima verso oggetti sempre diversi fa sì che essa, gusti tutti quei piaceri che nascono dalla sorpresa: sentimento che piace all'anima per lo spettacolo e l'immediatezza dell'azione, poiché vede o sente una cosa che non si aspettava, o in un modo che non si aspettava. Una cosa può sorprenderci perché è meravigliosa, ma anche perché è nuova e inattesa: in quest'ultimo caso, il sentimento principale si unisce a un sentimento accessorio, fondato sul fatto che la cosa è nuova o inattesa. [...] La sorpresa può esser prodotta dalla cosa stessa, oppure dal nostro modo di guardarla: noi vediamo infatti una cosa più grande, o più piccola, o differente da com'è in realtà; oppure vediamo la cosa stessa, ma connessa a un'idea accessoria che ci sorprende. [...] Ci sorprende il mutamento di stile dell'autore, la scoperta del suo diverso modo di pensare, la sua capacità di rappresentare con così poche parole una delle più grandi rivoluzioni che siano mai avvenute: così l'animo prova una quantità di sentimenti diversi che concorrono a commuoverlo e a procurargli piacere.

*Il «non so che».* Talvolta, nelle persone o nelle cose, c'è un fascino invisibile, una grazia naturale che non si è riusciti a definire e si è dovuta chiamare il «non so che». Mi sembra che sia un effetto principalmente fondato sulla sorpresa. Siamo commossi se una persona ci piace più di quanto ci sembrava dapprima che dovesse piacerci, e siamo piacevolmente sorpresi dal fatto che ha saputo vincere i difetti che gli occhi ci mostrano, ma a cui il cuore non crede più. Ecco perché le donne brutte hanno molto spesso certe grazie che raramente hanno le belle. Una bella donna suscita di solito un'impressione contraria a quella che ci aspettavamo: arriva al punto di sembrarci meno amabile; dopo averci sorpreso in bene, ci sorprende in male: ma l'impressione buona è vecchia, e quella cattiva è recente. Perciò le belle donne suscitano di rado grandi passioni, quasi sempre riservate a quelle che hanno grazia, cioè certi pregi che non ci aspettavamo e non avevamo motivo di aspettarci.

I ricchi ornamenti raramente hanno grazia, mentre le vesti delle pastorelle spesso ne hanno. Ammiriamo il fasto dei panneggi del Veronese, ma siamo affascinati dalla semplicità di Raffaello, dalla purezza del Correggio. Il Veronese promette molto e mantiene le promesse. Raffaello e il Correggio promettono poco e mantengono molto, e questo ci piace senz'altro di più.

AA.VV., *L'Estetica dell'Encyclopedie*,  
a cura di M. Modica, Editori Riuniti, Roma, 1998

## LA FINE DELL'ARTE AULICA

Arnold Hauser

È cosa comunemente risaputa che l'arte aulica, dopo uno sviluppo quasi continuo dalla fine del Rinascimento in poi, subisce nel secolo XVIII un arresto per cedere poi del tutto a quel soggettivismo borghese, che in complesso domina ancor oggi la concezione artistica; è meno noto invece che certi caratteri della nuova tendenza sono già palesi nel Rococò e che proprio a questo punto si verifica la rottura con la tradizione aulica. [...] La tendenza al monumentale, al solenne, al patetico scompare già col primo Rococò, per lasciare posto a un gusto del leggiadro e dell'intimo. Il colore e la sfumatura prevalgono fin dall'inizio sulla linea grandiosa, salda, obiettiva, e la nota della sensualità e del sentimento è d'ora in poi sempre presente. Se dunque il *Dix-huitième* per certi aspetti può sembrare una prosecuzione, anzi la piena maturazione del fasto e dell'albagia barocca, in realtà è ben lontano dal considerare il *grand goût* [gusto aulico] come lo stile unico e indiscusso. Le sue creazioni, anche quelle destinate ai ceti superiori, mancano ormai delle grandi, eroiche dimensioni. Si tratta però sempre di un'arte molto distinta, elegante, essenzialmente aristocratica, un'arte per la quale i criteri di leggiadria e convenzione sono più validi di quelli di interiorità e spontaneità, un'arte che si realizza secondo uno schema fisso, universale, ripetuto all'infinito, tant'è vero che l'elemento più caratteristico di essa è un eccezionale virtuosismo tecnico, per lo più affatto esteriore. Questi aspetti decorativi e convenzionali, di origine barocca, solo lentamente scompaiono dal Rococò, sostituiti via via da caratteri del gusto borghese.

[...] Veramente non per la prima volta la borghesia impone il suo gusto. Già nei secoli XV e XVI in tutta Europa aveva dominato un'arte di chiaro stampo borghese, che solo nel tardo Rinascimento e nell'epoca manieristica e barocca aveva ceduto di fronte al prevalere dello stile aulico. Ma nel Settecento, quando la borghesia riacquista potenza economica, sociale e politica, l'arte aulica ufficiale, che frattanto si era imposta dovunque, torna a scomparire e lascia il gusto borghese padrone assoluto del campo. Nel Seicento, solo in Olanda si era avuta una grande fioritura d'arte, assai più coerente e radicale, nel suo carattere borghese, di quella del Rinascimento, che tanti elementi romantico-cavallereschi e mistico-religiosi portava ancora con sé. Ma era rimasto un fenomeno quasi del tutto isolato nell'Europa d'allora, e il Settecento che dà inizio all'arte moderna non si ricollega direttamente ad essa. In realtà le origini vere dell'arte della moderna borghesia sono da ricercare, in Francia come in Inghilterra, nel mutamento della società; solo questo può spiegare il superamento del gusto aulico, a cui, certo, i movimenti filosofici e letterari del tempo furono stimoli più forti di un'arte straniera, lontana nel tempo e nello spazio.

[...] Il Rococò non è l'arte della monarchia come era stato il Barocco, ma l'arte dell'aristocrazia e dell'alta borghesia. All'attività edilizia del re e dello stato subentra quella dei privati: invece di castelli e palazzi si costruiscono *hotels* e *petites maisons*; al freddo marmo e al pesante bronzo dei grandi ambienti di rappresentanza si preferiscono l'intimità e la leggiadria dei *boudoirs* e dei gabinetti; i colori severi e solenni, il bruno e la porpora, il turchino e l'oro vengono sostituiti da chiare tinte di pastello, grigio e argento, verde-re-seda e rosa. Di fronte all'arte della Reggenza, il Rococò presenta maggior preziosità ed eleganza, una leggiadria vivace e capricciosa, ma insieme anche un tono delicato e intimo; se si sviluppa come arte mondana per eccellenza, d'altro canto risponde al gusto borghese per le piccole dimensioni. Si sostituisce così al Barocco massiccio, statuario, realisticamente corposo, un'arte decorativa da virtuosi, piccante, delicata, nervosa; tuttavia basta pensare ad artisti come La Tour o Fragonard per ricordarsi che la leggerezza, la fluidità, e la vivacità di quest'arte sono anche un trionfo dell'osservazione e dell'efficacia naturalistica. Accanto alle visioni dell'arte barocca, agitate, sfrenate, soverchianti tumultuosamente

l'ordine consueto, l'arte del Rococò appare sempre debole, minuta e gretta, ma in tutta la pittura barocca non c'è un pennello più leggero e sicuro di quelli di Tiepolo, Piazzetta e Guardi. Il Rococò rappresenta l'ultima fase del processo iniziatosi col Rinascimento e realizza l'affermazione definitiva di quel principio dinamico, di soggettiva libertà, con cui il processo era cominciato e che sempre aveva dovuto riaffermarsi contro il principio della stasi, della costrizione e della norma. Soltanto con il Rococò si impone definitivamente il principio fondamentale dell'arte rinascimentale; e con esso la rappresentazione obiettiva delle cose raggiunge quella precisione e quella scioltezza che è la meta del naturalismo moderno.

Arnold Hauser, *La fine dell'arte aulica*,  
in *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino, 1987

## L'ANALISI DELLA BELLEZZA

## William Hogarth

*Proponiamo qui sotto due brani de L'analisi della bellezza (The Analysis of Beauty) di William Hogarth (1697-1764) il testo di estetica scritto nel 1753 dal grande pittore del Settecento inglese. I due brani proposti sono tratti dalla prima traduzione italiana pubblicata nel 1761 a Livorno: il primo, dal capitolo Della Varietà; il secondo, dal capitolo Delle Linee. Nel testo si definiscono i sei principi sui quali è fondata la bellezza "moderna" (proporzionalità, varietà, regolarità, chiarezza, intrigo, complessità, grandiosità) ma è sulla varietà e sulla linea ondulata che l'autore esprime i giudizi più entusiasti e convinti. Il testo è quindi importante per la definizione teorica dell'estetica rococò.*

Quanta gran parte abbia la varietà in produr la bellezza può vedersi nella natura in quella parte che serve all'ornamento.

Le forme, e i colori delle piante, de' fiori, delle foglie, le pitture dell'ali delle farfalle, delle conchiglie &c. non sembrano destinate ad altro uso che a divertir l'occhio col piacer della varietà.

Tutt'i sensi se ne compiacciono, e sono egualmente contrarj all'uniformità. L'orecchio si offende tanto da una sola nota continua, come l'occhio dall'esser fisso a un punto solo, o ad osservare una nuda muraglia.

Contuttociò quando l'occhio è satollo da una successione di varietà trova del piacere in un certo grado d'uniformità; ed anche uno spazio piano divien piacevole, e propriamente introdotto, e contrapposto dalla varietà, aggiunge maggior varietà.

Intendo qui, e sempre, una varietà regolata; perché la varietà scomposta, e a sproposito è confusione; e deformità.

Il solito uso che si fa delle linee da' Matematici come anche dai Pittori nel descriver le cose sul foglia, ha stabilito un'idea di esse come se attualmente esistessero sulle reali forme istesse. Questo noi similmente supponghiamo, e la rileveremo con dire generalmente, che la linea retta, e la linea circolare, insieme colle loro differenti combinazioni, e variazioni &c. limitano, e circoscrivono tutt'i visibili oggetti qualunque sieno producendo quindi tale innumerabile varietà di forme, che siamo necessitati a dividerle, e distinguerle in classi generali; lasciando le altre mescolanze di mezza che posson prender le figure all'ulteriore osservazione del Lettore.

In primo luogo, gli oggetti composti di sole linee rette, come il cubo, o di linee circolari come la sfera, o d'ambidue insieme, come il cilindro, e il cono, &c.

In seconda luogo, quelli composti di linee rette, di linee circolari, e di linee parte rette, e parte circolari, come i capitelli delle colonne, de' vasi, &c.

In terzo luogo, quelli composti di tutte le linee insieme coll'aggiunta della linea ondeggiante, ch'è una linea che produce più bellezza che qualunque altra delle prime, come ne' fiori, ed altre forme della specie d'ornato; perlochè la chiameremo la linea della bellezza.

In quarto luogo, quelli composti di tutte le prime insieme colla linea spirale, come la forma umana, la qual linea ha il potere d'aggiunger più grazia alla bellezza. Notate che le forme di più grazia hanno in loro meno della linea retta.

Deve osservarsi che le linee rette variano solamente in lunghezza, e perciò son meno d'ornato.

Che le linee curve che posson variarsi ne' loro gradi di curvatura; come anche nelle loro lunghezze, comincian perciò ad esser di più ornato.

Che le linee rette e curve unite insieme, essendo una linea composta varian più delle curve sole, ed han così qualcosa di più ornato.

Che la linea ondeggiante o linea della bellezza variando ancor più per esser composte di due curve contrapposte diviene tanto più d'ornato, e dà piacere, talmenteché la mano nel farla o colla penna, o col pennello piglia un vivace moto.

E che la linea spirale co' suoi ondeggiamenti e piegature in diverse guise nel tempo istesso guida l'occhio in una maniera piacevole lungo la continuazione della sua varietà, se mi si accorda l'espressione; e la quale coll'avvicchiarsi in tante differenti maniere può dirsi includere (sebben sia una linea sola) varj spazj; e perciò tutta la sua varietà non può esprimersi sopra un foglio da una linea continuata, senza l'assistenza dell'immaginativa, o l'ajuto d'una figura, vedete dove quella specie di linea ondeggiante proporzionata, la quale in appresso chiameremo la linea precisa, e serpeggiante, o *linea della grazia*, è rappresentata da un sottil filo di ferro, che propriamente s'avvicchia intorno all'elegante, e variata figura d'un cono.

William Hogarth, *L'analisi della bellezza*, Abscondita, Milano, 2001

## I PIACERI DELL'IMMAGINAZIONE

Joseph Addison

*Joseph Addison (1672-1719) fu un giornalista inglese quotidianamente impegnato nella cronaca culturale. Le sue idee estetiche sono contenute nei 555 numeri del giornale "The Spectator" che pubblicò ogni giorno tra il 1711 il 1712. Undici fascicoli del 1712 dal titolo I piaceri dell'immaginazione sono dedicati alla ricerca di una facoltà attorno alla quale organizzare il senso della bellezza. L'immaginazione per Addison si definisce come il potere di cogliere empiricamente sia la Bellezza artistica che la Bellezza naturale; essa è un potere che "sta in mezzo" tra la sensibilità e l'intelletto, in grado di suscitare uno specifico sentimento di piacere. Il piacere non è uno stato di confusione del soggetto ma il correlato del gusto.*

La vista è il più perfetto e gradevole dei nostri sensi. Riempie la mente d'idee svariatissime, si mette in rapporto con i suoi oggetti anche a grandissima distanza, e continua ad agire più a lungo d'ogni altro senso senza divenir stanca o sazia dei godimenti che le sono propri. Il senso del tatto può, è vero, darci una nozione dell'estensione, della forma e di tutte le altre idee che riceviamo con gli occhi, escluso il colore: ma è però molto legato e limitato nella sua azione dal numero, dalle dimensioni e dalla distanza dei suoi oggetti specifici. La vista sembra creata allo scopo di sopperire a tutte queste deficienze: si può considerarla come un tatto più delicato e ampio che si estende a un'infinita quantità di corpi, abbraccia le forme più grandi e mette a portata nostra alcune delle parti più remote dell'universo.

È questo senso che dà idee all'immaginazione: cosicché parlando di «piaceri dell'immaginazione» o «della fantasia» (parole che userò indiscriminatamente) qui intendo quelli che hanno origine da oggetti visibili, sia perché li abbiamo attualmente davanti agli occhi, sia perché ne evochiamo le idee nella mente con quadri, statue, descrizioni o altri simili mezzi. Non possiamo infatti avere nella fantasia una sola immagine che non vi sia entrata dapprima per mezzo della vista: ma abbiamo il potere di conservare, di alterare e di combinare quelle immagini ricevute una volta, in tutti i vari quadri e visioni che sono più piacevoli all'immaginazione: e invero uno in fondo a un carcere può divertirsi per mezzo di questa facoltà con scene e paesaggi più belli di tutti quelli che si possono trovare in tutto il campo della natura. [...]

Potremmo aggiungere che i piaceri della fantasia sono più salubri di quelli dell'intelletto, che si raggiungono a forza di pensare e sono accompagnati da sforzi troppo violenti del cervello. Le scene deliziose, della natura o della pittura o della poesia, hanno influenza benefica per il corpo non meno che per la mente, e non solo servono a snebbiare e rallegrare l'immaginazione ma sono anche capaci di far svanire i dolori e la malinconia e di imprimere moti piacevoli e graditi agli spiriti animali. [...]

Considererò in primo luogo quei piaceri dell'immaginazione che sorgono dalla visione e dall'esame di oggetti esterni: e questi, credo, provengono tutti dalla vista di ciò che è grande, non comune o bello. Vi può essere, è vero, qualcosa di sì terribile o ripugnante che l'orrore o la schifezza dell'oggetto superi il piacere che deriva dalla sua grandezza o novità o bellezza: ma allo stesso disgusto che ci dà, sarà sempre mescolata una certa dose di piacere, quando sia più cospicua e prevalente una qualunque di quelle tre qualità. [...]

Ogni cosa nuova o inusitata suscita piacere nell'immaginazione perché riempie l'anima d'una sorpresa piacevole, appaga la sua curiosità e le dà un'idea che prima non possedeva. Tanto spesso infatti siamo famigliari con oggetti di una specie e stanchi di veder ripetersi continuamente le stesse cose, che tutto ciò che è nuovo o insolito contribuisce a variare un poco la vita umana e a ricreare la nostra mente, per un momento, con la stranezza del suo aspetto. È per noi un sollievo, ed elimina quella sazieta della quale ci lamentiamo

spesso, nei divertimenti abituali e ordinari. È questo che rende seducente un mostro e piacevoli anche le imperfezioni della natura. È questo che rende pregevole la varietà, per cui la mente ad ogni momento vien distolta verso qualcosa di nuovo e l'attenzione non vien lasciata dimorar troppo a lungo a consumarsi su qualche oggetto particolare. È questo anche che perfeziona tutto ciò che è grande o bello e fa sì che esso arrechi alla mente un duplice diletto. Boschi e campi e prati son piacevoli a rimirarsi in ogni stagione dell'anno, ma non mai tanto come al principio della primavera, quando son tutti nuovi e freschi, ornati della prima lucentezza, e non ancora troppo abituali e famigliari per l'occhio. Perciò non v'è nulla che avvivi un panorama come fiumi, getti o cascate d'acqua, che tengono in lieve movimento la scena e rallegrano la vista, ad ogni momento, con qualcosa di nuovo. [...]

V'è una seconda specie di bellezza che troviamo in diverse produzioni dell'arte e della natura, che non opera sull'immaginazione con il calore e la forza della bellezza che vediamo nella nostra stessa specie, ma è capace però di suscitare in noi una delizia segreta e quasi un alletto per i luoghi o gli oggetti in cui la scopriamo. Questa consiste nella gaiezza o varietà dei colori, nella simmetria e nella proporzione delle parti, nell'ordine e nella disposizione dei corpi, ovvero nel fondersi e nel confluire di tutti questi elementi in giusta proporzione. Fra queste diverse specie di bellezza, i colori sono quelli che più deliziano l'occhio. Non incontriamo mai in natura una scena più gloriosa e piacevole di quella che appare nei cieli al sorgere e al tramontar del sole, ed essa è composta soltanto dalle diverse macchie di colore che si vedono nelle nuvole situate in diversa posizione.

Joseph Addison, *I piaceri dell'immaginazione*,  
in M. M. Rossi, *L'Estetica dell'empirismo inglese*,  
Sansoni, Firenze, 1944

## IL BELLO E IL SUBLIME

## Edmund Burke

Nell'estetica del Settecento, alla concezione rococò e a quella neoclassica, si vanno elaborando altre teorie e termini quali "genio" e "immaginazione" che saranno le premesse della poetica romantica. Una delle idee più nuove che si affaccia in questo periodo è quella di "sublime" che ha in Edmund Burke il primo teorico. Nell'Indagine filosofica sull'origine delle idee di Bello e Sublime (1756) il filosofo inglese sistematizza le precedenti teorie sulle arti e sul bello: per l'autore le regole derivano dall'ordine dei sentimenti, in primo luogo del piacere e del dolore. Il piacere per Burke può essere positivo e a questo si riconnette il Bello: la bellezza è prima di tutto una qualità oggettiva dei corpi "per cui destano amore" e che agisce sulla mente umana attraverso i sensi. Ma il piacere può essere generato anche dallo scatenarsi delle passioni come il terrore, l'oscurità, la vastità delle dimensioni, da idee di potenza, dal silenzio e dalla solitudine: in questo caso si ha il Sublime. Il Sublime è un concetto già presente fin dall'antichità, per esempio nello Pseudo Longino, con il significato di ispirazione, entusiasmo, grandi passioni e sentimenti espressi in stile intenso ed elevato. Burke ne aggiorna il valore in questi termini: l'orrore, il dolore e il terrore quando non sono realmente nocivi producono in noi un "orrore diletto".

Si deve osservare che la cessazione del piacere colpisce la mente in tre modi. Se finisce semplicemente, dopo esser continuato per un certo tempo, l'effetto è l'indifferenza; se si interrompe bruscamente, ne deriva un senso di disagio, e viene chiamato *disappunto*; se l'oggetto è così totalmente perduto, che non rimane possibilità alcuna di goderlo ancora, nasce nell'animo una passione che si chiama *afflizione*. Ora nessuno di questi sentimenti, neppure l'afflizione che è il più violento, io ritengo abbia somiglianza alcuna con un dolore positivo. Una persona afflitta lascia che la sua passione aumenti; vi indulge e l'ama; ma questo non capita mai nel caso di un reale dolore, che nessun uomo mai sopportò volentieri per un tempo prolungato. Che l'afflizione possa esser volentieri sopportata, sebbene sia lontana da una semplice sensazione piacevole, non è tanto difficile a comprendersi. È proprio dell'afflizione il tenere il suo oggetto sempre dinnanzi agli occhi, presentarlo nei suoi aspetti più piacevoli, ricordare tutte le circostanze che lo riguardano, fino ai minimi particolari, riassaporare ogni singolo godimento, soffermarsi su ognuno e scoprire in tutti infinite nuove perfezioni, che prima non erano state abbastanza notate; nell'afflizione il piacere è ancora predominante, e la pena che sopportiamo non ha somiglianza col vero dolore, che è sempre odioso e che cerchiamo di allontanare il più presto possibile. [...] D'altro lato, quando riacquistiamo la salute o quando ci sottraiamo a un pericolo sovrastante, è dalla gioia che siamo colpiti? In tal caso l'impressione è ben lungi dalla morbida e voluttuosa soddisfazione che concede la prospettiva certa di un piacere. Il diletto che nasce dalla modificazione di un dolore rivela la propria origine per la sua natura solida, forte e severa.

[...] La maggior parte delle idee capaci di produrre una forte impressione sulla mente, siano semplicemente idee di Dolore o di Piacere o idee delle modificazioni di questi, può essere ridotta con una certa approssimazione a questi due punti principali, l'*autopreservazione* e la *società*; ai fini dell'una o dell'altra delle quali si calcola rispondano tutte le nostre passioni. Le passioni che riguardano l'autopreservazione si riferiscono per lo più al *dolore* o al *pericolo*. Le idee di *dolore*, *malattia*, *morte*, riempiono la mente di forti emozioni di orrore; ma le idee di *vita* e di *salute*, sebbene ci mettano in grado di provare piacere, non producono col semplice godimento altrettanta impressione. Le passioni quindi che riguardano la preservazione dell'individuo si riferiscono principalmente al dolore o al pericolo e sono le più forti di tutte le passioni.

[...] Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del *sublime*; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire. Dico l'emozione più forte, perché sono convinto che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere. Senza dubbio i tormenti che siamo capaci di sopportare sono molto più forti, nei loro effetti sul corpo e sulla mente, che non qualsiasi piacere che il più raffinato epicureo possa suggerire, o che la più viva immaginazione e il corpo più sano e più squisitamente sensibile possa godere. [...]

Come il lavoro comune, che è una forma di dolore, è l'esercizio delle parti più robuste, così una forma di terrore è l'esercizio delle parti più delicate del sistema; e se una certa forma di terrore è di tal natura da influire sulla vista o sull'udito, che sono gli organi più delicati, l'impressione si avvicina di più a quella che ha una causa intellettuale. In tutti questi casi, se il dolore e il terrore sono modificati in modo da non essere realmente nocivi, se il dolore non giunge alla violenza e il terrore non ha a che fare con il pericolo reale di distruzione della persona, poiché queste emozioni liberano le parti, sia le delicate che le robuste, da un ingombro pericoloso e dannoso, sono capaci di produrre diletto; non piacere, ma una sorta di diletto orrore, una specie di tranquillità tinta di terrore; la quale, dal momento che dipende dall'istinto di conservazione, è una delle passioni più forti. Il suo oggetto è il Sublime. Il suo più alto grado lo chiamo stupore; i gradi inferiori sono: timore, riverenza e rispetto, che dall'etimologia stessa delle parole mostrano da quale fonte derivino e come siano distinti dall'effettivo piacere.

Edmund Burke, *Ricerca filosofica sull'origine delle idee del Sublime e del Bello*, IV, 7  
in *Inchiesta sul bello e sul sublime*, Aesthetica, Palermo, 1986

## IL BOUDOIR

AA. VV.

*Il boudoir è il luogo emblema dell'epoca, il cui studio ci permette di entrare nel cuore stesso del Rococò e di comprendere un aspetto rilevante della vita e dell'immaginario settecentesco. Dal punto di vista architettonico esso rappresenta il ribaltamento dei modelli spaziali abitativi; come affermava un architetto francese dell'epoca, Pierre Patte, «Prima di noi tutta l'importanza era data all'esterno e alla sua magnificenza; gli interni erano vuoti e scomodi, le case erano fatte solo per la vita di società, non per la comodità privata. Il colossale fu sostituito dal piccolo; le statue, le colonne, le grandi tele cedettero il posto alle figurine di maiolica, alle ghirlande intagliate, agli specchi». Il boudoir ha una dimensione fortemente privata poiché è il luogo dell'incontro, della raffinatezza, dell'intimità, lo spazio nel quale tutto, dagli elementi architettonici a quelli ornamentali come arredi, luci, tappezzerie e mobilio, concorre a creare un clima di piacevolezza, di varietà, di preziosità, di frivolezza e galanteria. È, quindi, il luogo in cui si condensano e trovano espressione i valori di una società borghese in profondo mutamento e affermazione.*

*Il primo brano presenta una descrizione di un boudoir tratto da un racconto erotico di Vivant Denon (edizione italiana col titolo Senza domani) del 1777. L'autore del secondo brano è l'architetto francese Le Camus de Mézières il quale, nel 1780, fornisce una serie di interessanti suggerimenti per la realizzazione di un boudoir affinché esso sia funzionale e accogliente teatro di incontri amorosi.*

Fui stupito, rapito, non so più cosa mi accadde, e cominciai a credere sinceramente in un incantesimo. [...] La porta si richiuse, ed io non fui più in grado di distinguere da dove fossi entrato. Vidi un aereo boschetto, privo di uscite, e che sembrava non sorreggere nulla e non appoggiarsi su nulla; di fatto, mi ritrovai in una vasta gabbia di specchi, sui quali gli oggetti erano dipinti con tanta perfezione che moltiplicati dai riflessi, davano l'illusione di realtà a tutto ciò che rappresentavano. Non si scorgeva, all'interno, alcuna sorgente di luce; un tenue, celestiale chiarore penetrava dall'esterno, secondo il diverso bisogno che ogni singolo oggetto aveva di essere offerto allo sguardo: dai bruciaprofumi esalavano fragranze deliziose; la fiamma delle lampade che rischiaravano in modo così magico quel luogo di delizie era nascosta da monogrammi e trofei. Il lato dal quale entrammo rappresentava degli archetti traforati e adorni di fiori, con dei pergolati in ogni apertura; in un'altra parete si vedeva una statua di Amore che distribuiva corone; davanti, un altare sul quale brillava una fiamma; ai piedi dell'altare, una coppa, corone e ghirlande; un tempietto dalle linee leggere completava la decorazione di quel lato. Nella parte opposta si apriva una grotta oscura: all'entrata vegliava il dio del mistero; il parquet era coperto da un tappeto a bioccoli, che imitava l'erba. Sul soffitto, puttini che tenevano sospese ghirlande; sul lato opposto agli archi, un baldacchino con le cortine sorrette da amorini sotto il quale si ammonticchiava una gran quantità di cuscini. Là sopra si lasciò cadere la regina di quel luogo. Io mi gettai ai suoi piedi; lei si curvò verso di me, mi tese le braccia, e immediatamente, grazie al riflesso moltiplicato delle nostre figure, quell'isola mi sembrò interamente popolata di amanti felici. I desideri si riproducono attraverso le loro immagini.

D. V. Denon, *Senza domani*, Adelphi, Milano, 1989

Il *boudoir* è considerato il soggiorno della voluttà: qui essa medita i suoi piani o segue le sue naturali inclinazioni. È cosa essenziale che tutto vi sia trattato in un genere che lasci trasparire il lusso, la mollezza ed il buon gusto. Le ombre nette e crude che potrebbero produrre luci troppo vive vanno assolutamente evitate. Si otterrà una luce misteriosa per mezzo di specchi disposti con arte su una parete delle finestre. Le aperture, le ripetizioni non devono essere risparmiate in questa stanza, gli specchi le produrranno; ma fate attenzione che esse non costituiscano la parte principale dell'arredo. Il loro moltiplicarsi infatti, produce un effetto triste e monotono. Debbono essere distribuite in maniera che tra ciascuna di loro vi sia almeno due volte tanto di spazio senza specchio che con specchio: questi intervalli riposanti possono essere ornati di ricche e belle stoffe e ponendo in ogni spazio un quadro appeso artisticamente con grosse nappe e cordoni di seta intessuti d'oro. I soggetti dei quadri saranno scelti tra le scene galanti e sollazzevoli della mitologia. Il Trionfo d'Anfitrite, l'Amore e Psiche, Venere e Marte offriranno composizioni adeguate al carattere del luogo. Tutto deve esservi comodo e fatto per il piacere. È necessario, relativamente alle dimensioni, che i particolari fatti per essere gustati da vicino soddisfino per un bell'accordarsi. I godimenti ravvicinati diventano, in un certo senso, l'oggetto principale. Se le finestre danno ad oriente, la luce sarà più dolce; per quanto sarà possibile esse devono offrire vedute piacevoli, ma se la bella Natura fa difetto, fate ricorso all'arte, [...] occorre infatti mettere tutto in opera, utilizzare la magia della pittura e della prospettiva per creare illusioni [...]. Il *boudoir* non sarebbe certo meno delizioso se l'alcova, disposta per il letto, fosse ornata da specchi le cui fessure fossero ricoperte da tronchi d'alberi scolpiti l'uno accanto all'altro e le chiome dipinte con arte. La ripetizione formerebbe un'immagine a forma di V che si troverebbe moltiplicata negli specchi. Le candele producendo una luce graduata attraverso veli più o meno tesi, aggiungerebbero effetti a colpo d'occhio. Ci si potrebbe credere in un boschetto: statue dipinte e disposte con gusto ne completebbero la vaghezza e l'illuminazione.

Antonio Pinelli, *Il Neoclassicismo nell'arte del Settecento*, Carrocci, Roma, 2005

## L'ARTE BELLA È ARTE DEL GENIO

Immanuel Kant

Alla fine del Settecento giunge l'importante contributo di Immanuel Kant (1724-1804) alla riflessione sull'estetica grazie alle pagine contenute nella *Critica del giudizio* del 1790. Non è questa la sede per presentare, anche se in forma sintetica, l'intero pensiero estetico kantiano arricchito di spunti interessanti e originali quali i concetti di "sublime matematico" e "sublime dinamico", quello di "gusto", del "piacevole" e del "piacere disinteressato". Presentiamo invece l'intervento di Kant circa il problema della bellezza artistica in rapporto al "genio", questione che affronta un nodo assai importante per il Romanticismo. Il "genio" è definito come il talento naturale che dà regola all'arte, realizzando in sé e nei propri atti una necessaria collaborazione tra arte e natura.

Il genio è il talento (dono naturale), che dà la regola all'arte. Poiché il talento, come facoltà produttrice innata dell'artista, appartiene anche alla natura, ci si potrebbe esprimere anche così: il genio è la disposizione innata dell'animo (*ingenium*) per mezzo della quale la natura dà la regola dell'arte.

Cheché ne sia di questa definizione, sia essa semplicemente arbitraria, o adeguata al concetto che comunemente si associa alla parola genio [...], si può sempre dimostrare in precedenza che, secondo il significato della parola che abbiamo accolto, le arti belle debbono essere necessariamente considerate come arti del genio.

Difatti, ogni arte presuppone delle regole, sul fondamento delle quali ogni produzione che debba essere chiamata artistica, è rappresentata come possibile. [...] L'arte bella non può trovare da se stessa la regola secondo cui deve realizzare i suoi prodotti. E poiché senza una regola anteriore un prodotto non può mai chiamarsi arte, bisogna che la natura dia la regola all'arte nel soggetto (mediante la disposizione delle sue facoltà), vale a dire l'arte bella è possibile soltanto come prodotto del genio.

Da ciò si vede quanto segue: 1) Il genio è il talento di produrre ciò di cui non si può dare una regola determinata, non un'attitudine particolare a ciò che può essere appreso mediante una regola; per conseguenza, l'originalità è la sua prima proprietà. 2) Poiché vi possono essere anche stravaganze originali, i suoi prodotti debbono essere insieme modelli, cioè esemplari; quindi, benché essi stessi non nati da imitazione, devono tuttavia servire per gli altri a ciò, vale a dire come misura e regola del giudizio. 3) Il genio stesso non può mostrare scientificamente come compie la sua produzione, ma dare la regola in quanto natura; perciò l'autore di un prodotto, che egli deve al proprio genio, non sa esso stesso come le idee se ne trovino in lui, né ha la facoltà di trovarne a suo piacere o metodicamente delle altre, e di fornire agli altri precetti che li mettano in condizione di eseguire gli stessi prodotti. (È perciò, probabilmente, che la parola genio è stata derivata da *genius*, che significa lo spirito proprio di un uomo, quello che gli è stato dato con la nascita, lo protegge, lo dirige, e dalla cui ispirazione provengono quelle idee originali.) 4) La natura mediante il genio non dà la regola alla scienza, ma all'arte, e a questa soltanto in quanto dev'essere arte bella.

Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari, 1979

## NOIA ED EMOZIONE

## Jean Baptiste Du Bos

*L'abate Jean Baptiste Du Bos (1670-1742) con le sue Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura (1719) ebbe un'importante influenza sull'estetica del tempo in quanto rivalutò e mise al centro del fare artistico il "piacere naturale", il sentimento contro le teorie moderne del "progresso" e il dominio delle regole nell'arte. Nel trattatello emergono le ragioni profonde dell'estetica rococò nel disprezzo per tutto ciò che è noia, solida razionalità, prevedibile consequenzialità logica e austero dominio degli istinti e delle passioni; al contrario si pone l'attenzione principale sull'importanza delle sensazioni fuggevoli, delle passioni, della piacevolezza e sulla ricerca di occasioni di eccitazione dei sensi e dell'intelletto.*

L'anima, come il corpo, ha le sue necessità; tra queste, la più importante per l'uomo consiste nell'aver l'animo occupato. La noia, conseguenza dell'inerzia dell'anima, è un male così doloroso ch'egli intraprende spesso le fatiche più penose per non esserne tormentato [...] Corriamo per istinto dietro agli oggetti che possono eccitare le passioni benché tali oggetti lascino in noi delle impressioni che spesso ci costano notti inquiete e giorni dolorosi: ma gli uomini generalmente soffrono ancor più a vivere senza passioni di quanto le passioni li facciano soffrire. [...]

Poiché le passioni reali che procurano all'anima le sensazioni più forti provocano conseguenze così spiacevoli, dal momento che i momenti felici che ci fanno gioire sono seguiti da giornate così tristi, l'arte non potrebbe trovare il modo di separare le cattive conseguenze di molte passioni da quanto esse hanno di piacevole? L'arte non potrebbe creare, per così dire, esseri di una nuova natura? Non potrebbe produrre degli oggetti che suscitassero in noi passioni artificiali in grado di tenerci occupati nel momento in cui le sentiamo e incapaci, in seguito, di essere causa di pene reali e di vere afflizioni?

La poesia e la pittura riescono in questo intento. [...] Comunque sia, i fantasmi delle passioni che la poesia e la pittura stimolano commuovendoci con le imitazioni, soddisfano il nostro bisogno di essere occupati.

I pittori e i poeti inducono in noi passioni artificiali, presentando le imitazioni degli oggetti che possono destare passioni vere. Dal momento che l'impressione fornitaci da queste imitazioni è dello stesso tipo di quella provocata dall'oggetto imitato dal pittore o dal poeta, dal momento che l'impressione data dall'imitazione non è diversa da quella procurata dall'oggetto imitato se non per il fatto che è meno intensa, essa deve suscitare nel nostro animo una passione simile a quella che avrebbe potuto stimolare l'oggetto imitato. [...] L'imitazione più perfetta non ha che un'essenza artificiale, una vita presa a prestito, mentre nell'oggetto imitato si trovano la forza e l'attività della natura. L'oggetto reale agisce su di noi in virtù del potere acquisito dalla natura stessa. [...]

Ecco da cosa proviene il piacere che la poesia e la pittura danno a tutti gli individui. Ecco perché guardiamo con piacere quei dipinti che hanno il merito di metterci davanti agli occhi avventure funeste, che se avessimo visto per davvero ci avrebbero inorridito; infatti, come dice Aristotele nella sua Poetica: «Mostri e uomini morti o morenti che non oseremmo guardare o che osserveremmo inorriditi, li vediamo con piacere imitati nelle opere dei pittori. Meglio sono imitati, più li guardiamo avidamente». Lo stesso dicasi per le imitazioni create dalla poesia.

Il piacere provato nel vedere le imitazioni che i pittori e i poeti fanno degli oggetti che avrebbero suscitato in noi passioni la cui realtà ci sarebbe pesata è un piacere puro. Esso non è seguito dagli inconvenienti che accompagnano le emozioni serie causate dall'oggetto stesso. [...]

Il sublime della poesia e della pittura consiste nel suscitare emozione e piacere, come quello dell'eloquenza si basa sulla persuasione. «Non basta che i vostri versi siano belli», dice Orazio con lo stile del legislatore, «per dare più peso alla decisione; essi devono commuovere i vostri cuori e essere capaci d'ispirare i sentimenti che vogliono destare». [...] Orazio avrebbe detto la stessa cosa ai pittori.

Un poema, come un quadro, non riuscirebbe a produrre quest'effetto, se non avesse altro merito che la regolarità e l'eleganza dell'esecuzione. Il quadro dipinto meglio, come il poema più ordinato e meglio scritto, possono essere opere fredde e noiose. Affinché un'opera ci colpisca, l'eleganza del disegno e la verità del colorito in un quadro, la ricchezza della versificazione in un poema, devono servire a dare vita a oggetti di per sé in grado di emozionarci e piacerci.

Jean Baptiste Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*,  
a cura di E. Fubini, Guerini, Milano, 1990

## LA CAMERA OTTICA

## Francesco Algarotti

*Nel Settecento la camera ottica, in uso già dal XVI secolo, si perfezionò diventando più comoda e facile da utilizzare grazie alle dimensioni ridotte (esistevano anche modelli portatili), e alla sua funzionalità che permetteva, con la possibilità di variare le lenti, di ampliare o restringere l'angolo di visuale. Un'accurata rappresentazione dello strumento appare in una delle tavole dell'Encyclopedie di Diderot e d'Alembert. Molti pittori nel Settecento ne fecero uso, in particolare i vedutisti come Canaletto, Bernardo Bellotto e Francesco Guardi. La camera ottica non serviva soltanto per lavorare sulla prospettiva ma veniva usata anche nella prassi normale di pittura. Francesco Algarotti (1712-1764), celebre letterato illuminista, nel Saggio sopra la pittura del 1763, a proposito di Giuseppe Maria Crespi che utilizzava la camera ottica non per le vedute ma per controllare le luci e le ombre, descrive i pregi dello strumento nelle sue diverse finalità.*

Non è dubbio che se fosse dato all'uomo di poter vedere un quadro fatto di mano della Natura medesima e studiarlo a suo agio, non fosse per trarne il più profitto che immaginare per alcuno si possa giammai. Simili quadri gli dipinge la Natura del continuo nell'occhio nostro. I raggi della luce che procedono dagli oggetti, dopo entrati nella pupilla, trapassano l'umor cristallino, che simile a un grano di lenticchia ne ha la grandezza e la forma. Da esso rifratti, vanno a unirsi nella retina, che trovasi nel fondo dell'occhio e vi stampano le immagini degli oggetti a cui volta è la pupilla; donde poi l'anima, in qualunque modo ciò avvenga, gli apprende e viene a vedere. Un tal magistero della Natura, che si 'a moderni tempi scoperto, potrebbe soltanto dar pascolo alla curiosità de' filosofi e per li pittori rimanersi inutile, quando l'arte non fosse giunta a contraffarlo e a renderlo familiare e palese alle viste di tutti. Per via di una lente di vetro e di uno specchio si fabbrica un ordigno, il quale porta la immagine o il quadro di che che sia e di una assai competente grandezza sopra un bel foglio di carta, dove altri può vederlo a tutto suo agio e contemplarlo; e codesto occhio artificiale Camera ottica si appella. Non dando esso l'entrata a niuno altro lume fuorché quello della cosa che si vuol ritrarre, la immagine ne riesce di una chiarezza e di una forza da non dirsi. Niente vi ha di più dilettevole a vedere e che possa essere di più utilità, che un tal quadro. E lasciando stare la giustezza dei contorni, la verità nella prospettiva e nel chiaroscuro, che né trovasi potrebbe maggiore, né concepirsi, il colore è di un vivo e di un pastoso insieme che nulla più. I chiari principali delle figure vi sono spiccati ed ardenti nelle parti loro più rilevate ed esposte al lume, degradando insensibilmente di mano in mano che quelle declinano; le ombre sono forti bensì, ma non crude; come non taglienti, ma precisi sono i dintorni. Nelle parti riflesse degli oggetti si scuopre una infinità di tinte che male si potriano senza ciò distinguere; e in ogni sorta di colori, per il ribattimento del lume dall'uno all'altro, ci è una tale armonia, che ben pochi son quelli che chiamare si possono veramente nemici. [...]

Meraviglioso dipoi in tal quadro è lo innanzi e lo indietro. Oltre al diminuirsi che fa negli oggetti la grandezza, secondo che dall'occhio si allontanano, vedesi ancora diminuita la sensibilità del colore, del lume, delle parti di quelli. A maggior distanza risponde maggior perdimento di colore e di isfumatezza di contorno; e assai più slavate sono le ombre in un lume minore o più lontano. Gli oggetti, al contrario, che sono più vicini all'occhio e più grandi, sono anche più precisi nel contorno, di ombre molto più vivi, più alti di tinta; e in ciò consiste quella prospettiva che chiamasi aurea, quasi che l'aria, posta tra l'occhio e le cose, come le adombra un tal poco, così ancora le logori e le si mangi. In essa prospettiva sta una gran parte dell'arte pittoresca per ciò che si spetta agli sfuggimenti, agli scorci, allo sfondato del quadro; e per essa, aiutata che sia dalla lineare, riescono dolci cose a vedere e dolci inganni. Niuna cosa può meglio mostrarla quanto la Camera ottica, in cui la Natura dipinge le cose più vicine all'occhio con pennelli, dirò così, acutissimi e fermi, le lontane con pennelli più spuntati di mano in mano più molli.

Molto di essa si vagliono i più celebri pittori che abbiamo oggi giorno di vedute, né altrimenti avriano potuto rappresentar le cose così al vivo. È da chiedere se ne valessero parecchi figuristi oltramontani, che in tutte le sue minutezze hanno così bene espresso il naturale. [...] Mi avvenne un tratto di trovarmi in luogo dove a un bravo pittore fu mostrato per la prima volta un tale ordigno. Da indicibile diletto egli era preso che non potea distaccarsi da quella vista, né saziarsene; mille cose andava provando e riprovando col mettere in faccia al vetro ora quel modello ed ora questo; e apertamente confessava niente potersi stare a fronte dei quadri di così eccellente e sovrano maestro. È solito dire un valentuomo che, a far risorgere a' dì nostri la Pittura, un'Accademia egli vorrebbe fondare dove non altro si trovasse che il libro del Vinci, un catalogo dei pregi dei sovrani pittori, i gessi delle più eccellenti statue greche e i quadri soprattutto della Camera ottica. Cominci adunque il giovane a istudiargli di buon'ora per avvicinarsi un giorno a quelli per quanto uom può. Quell'uso che fanno gli astronomi del cannocchiale, i fisici del microscopio, quel medesimo dovrebbe fare della Camera ottica i pittori.

Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, in *Saggi*,  
a cura di G. Da Pozzo, Laterza, Bari, 1963

## CONFRONTO TRA LONGHI E TIEPOLO

Carlo Gozzi

*La modernità della pittura "realistica" veneziana espressa nell'opera di Pietro e Alessandro Longhi, Guardi, Canaletto e Bellotto alternativa allo stile grandioso dei Tiepolo fu evidente fin dal suo apparire e segnò un discrimine tra due mondi culturali e due epoche. Il letterato Carlo Gozzi (1720-1806) in un articolo apparso su La Gazzetta Veneta del 19/4/1760 individuò con grande sensibilità e precisione questo mutamento di gusto e di stile confrontando l'opera di Giandomenico Tiepolo erede della tradizione secentesca, con quella di Alessandro Longhi, attenta agli aspetti quotidiani e dimessi della realtà nei quali traspare l'analisi di un'intera società.*

Un certo mio umore naturalmente inclinato alle buone arti di ogni genere, e che vuole che io le ami dovunque le trovo e ch'io ammiri chiunque l'esercita, mi mosse a' passati giorni a procurar di vedere il ritratto di un locandiere veneziano, fatto dal signor abate Alessandro Longhi, figliuolo del signor Pietro, rinomato pittore. Ne avea sentito a dire un gran bene da molti; lo vidi e in effetto mi parve un lavoro guidato con tanta capacità e arte, ch'egli vi si vede una perfetta natura, uno squisito gusto e un indefesso studio di pittore. È la figura più che la metà di un uomo, all'originale somigliantissimo e da me non nominato qui, acciocché ognuno, quando lo vedrà in pubblico, l'indovini da sé non prima avvertito. Trovano i periti di quest'arte, che l'artefice, per istare attaccato alla somiglianza, non ha però lasciato indietro le altre perfezioni che richiede un'imitazione di tal qualità. Sono infiniti gli aspetti e innumerevoli le facce, con le quali si presenta la natura a' poeti e a' pittori; chi una e chi un'altra ne coglie, e fra loro è il più fortunato chi con acuto occhio sa cogliere la più bella. Quindi nascono le varie maniere nel dipingere, perché tutti i pittori sono imitatori di natura, ma ciascuno di essi la vede secondo gli occhi suoi e se ne forma uno special disegno in sua mente e guida le opere sue così attaccato all'idea concepita da lui particolarmente di natura che caratterizza quanto fa e quasi con sua impronta propria lo segna; onde nelle opere di ognuno si conosce anche da' posteri la sua mano che lo distingue da tutti gli altri. Non è però una la bellezza in natura, sicché vari generi d'imitazioni e tutte belle li danno e ognuna perfetta in sé. Per non andare a lungo e non entrare in dissertazioni che non sono da questo foglio, veggasì la diversità che passa fra il signor Tiepoletto e il signor Pietro Longhi, padre del giovine di cui parlo. Il primo ti presenterà un fatto di arme, un'adunanza di personaggi grandi, uno sbarco: il secondo un'adunanza da ballo, una ventura di amore, una discepolo di musica; e non sarà men perfetta questa imitazione della prima, perché tanto ritrovi in natura la grandezza, quanto la grazia, e chi vede l'una, chi l'altra; ma il pregio sta nel vederla, come il signor Tiepoletto e il signor Longhi, nella sua maggior perfezione. Anche in un ritratto è necessario il concepimento di tal perfezione. Si presenta il locandiere al signor abate Alessandro Longhi, e questi esamina le fattezze di lui, come fa ogni pittore che cerca la somiglianza sola; ma vi aggiunge di suo la movenza del corpo, quelle tinte leggiere e quegl'infiniti tocchi che passano così l'uno in l'altro, quasi invisibili a chi non ha perizia di quest'arte. Asseconda la natura dell'ufficio del suo locandiere e agli ornamenti inventatigli intorno, palesa subito chi sia: lo fa con l'una mano che invita, e con l'altra che tiene un coltello per trinciare un pollo d'India arrosto; lo veste con gentilezza, perché imita una natura gentile, anche invitante con la pulitezza. Notabili sono cinque colori bianchi da lui adoperati, un vaso da tener calde le vivande, una tovaglia sopra un deschetto, un tovagliolino in ispalla, la camicia, una berretta, difficilissimi per la uniformità e da lui si varia che tutti gli servono a maggiore vistosità della sua pittura senza sforzo veruno, perché asseconda nel colorito la natura della materia e delle tele. Aggiungi alla somiglianza l'anima pittoresca che pare introdotta nella pittura a darle calore, movimento e quasi vita per tutto il corpo. In breve, io ritrovo in questo giovine un egregio ritrattista, e quando avrà aggiunto alla capacità sua il concetto degli anni, uguaglerà in tutto nel genere suo la riputazione del padre. [...]

Carlo Gozzi, *Opere del conte Carlo Gozzi viniziano*, Dall'Olmo e Tiochi, Bologna, 1834

## PITTURA DI TIEPOLO

Roberto Calasso

Tiepolo: l'ultimo soffio di felicità in Europa. E, come ogni vera felicità, piena di lati oscuri, non destinati a scomparire, anzi a prendere il sopravvento.

Riconoscibile dall'aria che spira senza ostacoli e senza sforzi, come non sarebbe più avvenuto dopo quella volta. In paragone con Tiepolo, la felicità di Fragonard è costruita operando tacite esclusioni. Mentre Tiepolo non esclude nulla. Neppure Morte, che viene accolta fra i suoi personaggi e non si fa troppo notare. La felicità che Tiepolo emana non necessariamente abitava in lui stesso. Può darsi che le abbia detto in molte occasioni di ripassare più tardi, perché al momento doveva finire un lavoro ed era in ritardo.

La qualità di cui la civiltà italiana potrebbe più andare fiera come di una sua ultima peculiarità, anche perché nei secoli si è dimostrata in traducibile in altre lingue (mentre per contrappasso il significato della parola diventava oscuro e remoto per la maggior parte degli italiani stessi), è quella che porta il nome di *sprezzatura*. Che Baldassarre Castiglione così volle definire, in perfetto contrasto con ciò che raccomandava di «fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio» - vale a dire «la affettazione». Secondo Castiglione, il rimedio alla «disgrazia della affettazione» consisteva nell'«usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi». Seguiva una glossa: «Da questo credo io che derivi assai la grazia». E una decisiva conseguenza: «Si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla».

Per chi cerchi un esempio della sprezzatura, nessuno sarà più convincente di Tiepolo. Che in tutta la sua vita si adoperò per nascondere, dietro la bruciante rapidità nell'esecuzione, la sottile aberranza di ciò che dipingeva, sino al punto di far passare per facili e divaganti le sue prove più azzardate ed enigmatiche: gli *Scherzi*. Se Tiepolo non fu mai preso pienamente sul serio, si direbbe quasi che lo volesse. Non mise mai i simboli e i significati *in posa*, con il risultato che generalmente quei simboli e quei significati vennero ignorati.

[...]

A Roberto Longhi [noto storico dell'arte che ha duramente criticato la pittura di Tiepolo] rispose con precisazioni definitive, a distanza di venticinque anni, un altro sommo virtuoso della prosa italiana, Giorgio Manganelli [...]: «Toccano al Tiepolo non rari onesti rimbrotti per la sua facilità a montare trionfi in onore di potentati mondani. E non v'è dubbio che il suo umore teatrale gli faccia amare i trionfi: perché sono spropositati, luminosi, assurdi, menzogneri. La potenza gli è indifferente, se non come suprema, esorbitante occasione di menzogna. Un qualunque nobile, non solo mortale ma effimero, viene addobbato da Giove; lo si ambienta tra una folla di figure allegoriche; lo si circonda di luci che nessun essere umano può tollerare; si spingono in su, verso il soffitto, quelle immagini gloriose e vanagloriose: il tutto non è che un ulteriore gioco di virtuosismo, una intrapresa scenica senza amore, occhiuta, sapiente, essenzialmente gelida e schernevole. Non ironica: è estraneo al Tiepolo il gioco intellettualistico, l'arguzia dialettica, la secca e colta furbizia dell'ironia: non è un illuminista; ma la sua astuzia tecnica lo porta oltre, gli conferisce il fascino di una sapienza della fantasia, una visione che non teme gli dèi e conversa con gli angeli. Fare del cielo, del mondo, dell'eterno, delle immagini sacre una scena, appunto un Trionfo, una terra abitata imparzialmente da divinità e da allegorie, un armonioso coro in cui la Pace dà di gomito con Venere, questa con Agar, e questa ancora con Campaspe e Alessandro, e a queste forme legittimamente inesistenti aggiungere il principe vescovo di Würzburg - un essere che crede di esistere, come accade ai mortali -, difficilmente venne mai progettata ed attuata una più totale mistificazione, un falso eroico, epico, drammatico, anche teologico - il Tiepolo non è solo un bugiardo, è un falsario, l'inventore di un mondo coerente e inabitabile, seducente e irraggiungibile». Lette queste righe di Manganelli,

chiunque arrivi a Würzburg non potrà che inchinarsi davanti a quella meraviglia affrescata e insieme provare un qualche moto di gratitudine per il principe-vescovo von Greiffenklau, l'uomo che la volle far esistere e credeva di esistere egli stesso.

[...]

Il punto è innegabile, in quanto allude alla natura teatrale di tutto ciò che accade in Tiepolo. Ma cela anche qualcosa di sviante: quella carovana di commedianti che vanno di piazza in piazza, disponibili a mettere in scena rappresentazioni sacre o profane, a seconda del pubblico, è al tempo stesso una tribù, etnicamente distinta da ciò che la circonda. I personaggi di Tiepolo formano un mondo parallelo, con propri usi e costumi. Addobbi, tinte, acconciature - non rispondono soltanto alla storia della pittura precedente (compendiata in Veronese) e alle attese dei committenti, ma a un codice interno. [...] Se non si coglie quel codice, la pittura di Tiepolo si confonde indebitamente nell'aria del suo tempo. Se lo si coglie, è la cronaca settecentesca che viene assorbita e vaporizzata nell'aria di Tiepolo.

Ma è vero che tutto si complica appena si pronuncia la parola «teatro», a proposito di Tiepolo. È il segno che si sta mettendo piede in una zona oscura, che ci si avvicina al peculiare enigma tiepolesco: perché, appena toccate dal suo segno, le figure assumono questo carattere teatrale? E che cosa significa, in sé, *l'essere teatrale*? Prima ancora che Tiepolo cominci a dipingere, sembra che si sia compiuto un singolare processo di equiparazione del vivente - si tratti di allegorie o personaggi storici, anonime comparse o esseri divini, a cui consegue il suo immediato trasferimento su una scena che non viene mai definita o dichiarata, ma che lo spettatore subito percepisce. Nei soffitti di Würzburg o di Palazzo Clerici, dei Gesuati o dei Carmini, ma anche negli affreschi di Palazzo Labia o nelle tele ispirate alla *Gerusalemme liberata*, tutto appare come messo in scena, scalzato da una sua esistenza accidentale e occasionale e trasposto in un altro luogo, dove gli stessi avvenimenti e movimenti proseguiranno senza alcuna modifica, ma in altra luce. È il carattere vincolante del reale o delle credenze (poiché il reale stesso non è che la prima fra tutte le credenze) a essere qui revocato in dubbio, anzi dissolto. Anche se la parola gli era probabilmente ignota e comunque gli sarebbe stata - si può supporre - indifferente ed estranea, un rivolgimento *epistemologico* sembra presupposto dalla pittura di Tiepolo.

Roberto Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano, 2006

## PENSIERI SULL'ARTE DI CANOVA

Melchiorre Missirini

*Antonio Canova manifestò più volte l'intenzione di fermare su carta le riflessioni di estetica e sulla scultura che egli aveva elaborato durante la sua lunga carriera artistica e che aveva soltanto accennato in lettere o in conversazioni private. Il progetto però non ebbe mai seguito perché egli non si riteneva all'altezza del compito e perché, com'ebbe a dire, della sua arte «valea più l'esempio d'ogni più ampia grammatica... io sono esecutore come meglio posso e non cattedratico, nè vorrei per tesori giammai tormi la noiosa briga di piatire cogli irritabili pedanti.» Di Canova, quindi, ci restano solo alcune brevi osservazioni espresse ad amici o a estimatori che lo frequentarono assiduamente come Melchiorre Missirini che le raccolse in gran quantità e che pubblicò in forma di «piccol codice dell'arti», in quella che è una delle prime biografie dello scultore.*

*La vera bellezza*

I già non si creda, ei dicea, bella un'opera se solo difetti non ha: le più sublimi opere non ne vanno senza, e sono bellissime, perché, oltre la bellezza che appaga lo intelletto, hanno la bellezza d'ispirazione, che assale i sensi e trionfa del cuore: hanno l'affetto in sé, hanno in sé la vita, e ci fanno piangere, rallegrare e commuovere a posta loro, e questa è la vera bellezza.

*La bellezza ideale*

**IV.** Insegnava egli, doversi imitare la sola natura, e non alcun particolar maestro: bensì quel maestro ti additerà come la natura s'imita, e come fu da esso imitata e veduta: studia dunque la natura cogli occhi suoi, e guarda che ei sia antico, e dei greci, che questi più che gli altri ebbero campo di vedere la natura e d'imitarla, e più che gli altri il sepper fare.

Che se vuoi anche imitare un maestro, specialmente nella pittura, guidati in questa imitazione, come sulla natura fai, cioè: siccome nella natura scegli le più belle parti, così eleggi nel maestro le parti migliori, e lascia quelle nelle quali egli ha fatto vedere che era uomo; ma pur troppo d'un famoso maestro spesso le peggiori parti s'imitano.

Cerchi, ei dicea, nella natura una bella parte, e non la trovi? non ti sgomentare; snuda più persone, e sì la troverai: nella natura è tutto, purché sappi cercarlo.

**LVIII.** Leggendo poi in detto commento, che il poeta non è obbligato ad essere storico; anzi ha egli oggetto affatto da quello diverso, poiché l'oggetto dello storico non è imitare, ma solo raccontar fedelmente gli eventi come sono accaduti, e quello del poeta è rappresentarli come avrebbero dovuto verosimilmente accadere: dicea questa essere la legge che spiega sovra ogni altra la bellezza, che chiamasi ideale nell'arte; poiché il rappresentare le cose, non come sono, ma come le dovrebbero essere, e perfezionarle e impartir loro quel grado di nobiltà, di grazia, di eccellenza di che sono capaci, è uno scegliere tutti li particolari più belli relativi ad un soggetto, ed in quello accumularli, prima formandone un tipo nella nostra idea col fondo della natura, e poscia dimostrarlo nell'esecuzione dell'arte: quindi concludea, se l'oggetto dell'imitatore, secondo il detto precetto, è crearsi un tipo perfetto, quelli che si appagano d'un tipo vulgare o comune mancano al loro oggetto e alla loro arte, e debbon piuttosto il discredito dell'arte, che veri artisti appellarsi: dal qual sublime magistero si deriva quanto nobilissimi siano gli artisti, e superiori ai seguaci d'ogni altra arte benché arduissima, poiché queste arti hanno regole stabilite, e non dipendenti dalla composizione della scelta, la quale non solo ha bisogno di giudizio, come tutte le cose, ma richiede gusto, ispirazione, reminiscenza, e quasi un poter creativo.

**XXVIII.** Fuvvi un giorno un rispettabile cavaliere, che vista una Venere del Canova, s'avvisò che egli avesse per modelle beltà più che umane, e supplicalo a volergli essere cortese di fargli conoscere alcuna di quelle forme celestiali. Fu convenuto del giorno, in che la modella sarebbesi recata allo studio, e il nobile uomo vi venne desideroso; ma vistala anzi brutta che bella se ne maravigliò fortemente, e lo Scultore, che avea con quella familiarità, gli aperse l'animo suo e disse sorridendo: già non si può vedere una intera bellezza coi soli occhi materiali, se non vi si aggiungono gli occhi dell'anima, ordinati sulle belle massime dell'arte: allora non vedrai il tipo siccome è, ma come tu lo devi ritrarre, e ti basterà dal tipo aver l'indizio del buono. Il punto sta rettificare questi ocelli dello intelletto, e questo lo insegna lo studio dello antico, lo studio della scelta natura sulle tracce dell'antico, il tuo raziocinio, il tuo raffinato gusto, il tuo cuore. [...] Quando avrai regolato la virtù visiva dell'anima, ponti pure ad operare, che vincerai ogni difficoltà, e sopra oggetti, che belli non sono, farai opere belle. Questo mi vorrei far io; e tanto più mi pesa non avvicinare a questo scopo, quanto più lo conosco: gli occhi della mente non hanno in me tal forza, che vincano la materia, e così mi rimango quel mortale che sono.

#### *L'infrazione delle regole*

**XI.** Le regole e le misure, osservava un dì con un maestro, sono immutabili ove siano giuste, è tali debbono essere per un artista, non ben sicuro di sè; ma un valente artista alcune volte si allontana dalle regole, nel che sta il sommo dell'intelligenza. Perciò un grande artista si giova della libertà accordata da Aristotile, il quale dice che in alcuni casi bisogna preferire il falso verosimile al verosimile e disgustoso.

La Niobe per esempio, ha indosso una camicia bagnata, e così molte altre statue antiche. Questo non è il vero: ma se l'artista al vero s'attenea, tradiva l'arte sua, e ricopria sconciamente le forme: s'appigliò adunque ad un falso, che gli fruttò un verosimile e bello, perché sotto quel panno bagnato e aderente alla persona poté l'artista far trasparere le forme e nulla perdere nell'eccellenza dell'arte.

Così, per pronunziare la forza di Ercole, Glicone gli diede un collo taurino; così a far più spedito ed agile l'Apollo di Belvedere, il greco donollo di una spalla alquanto più alta che lo rileva del panno, e gli fece le cosce e le gambe alquanto più lunghe del torso.

Questo ardimento allora non è più una infrazione delle regole, la quale nasce dall'ignoranza, ma è la scienza dell'arte nel conoscere il punto di vista e l'effetto, ciò che nasce dalla filosofia nel giudizio dell'artefice.

Solea dire: l'elemento principale della scultura esser la bellezza di un disegno perfettissimo e l'eccellenza della forma. Se levi queste nella pittura, può esser dessa tuttavia buona pel colorito, pel tocco libero, per l'invenzione, per l'effetto, per la scena; ma se nella scultura levi forma e disegno, che vi rimane? Il marmo solo.

#### *La nobile semplicità*

**III.** Mi vo' studiando, dicea ancora, arrivare sempre al mio fine per la via più breve e più semplice: che quel colpo, che più retto viene, più fere: onde non vorrei che fosse da' vani ornamenti e distrazioni ritardato.

**XXIII.** Avendo veduto che alcuni giovani dipintori si attenevano tuttavia allo stile di que' maestri, che diedero all'arte incominciamento, lodo assai, disse, che li giovani principino con una maniera, semplice ed innocente, ché questa fu la via dei più grandi artisti. Nonostante vorrei poi, che quella semplicità acquistasse sempre più nobiltà maggiore, ed avesse infine il suo ardire, ordinato dalla ragione, ispirato dal genio, abbellito dal gusto.

Se l'arte si stava sempre in quella prima semplicità, non vincea i termini dell'infanzia, nè avremmo i maravigliosi lavori di Michelangelo e di Raffaello.

*La grazia*

**VII.** Nel vivere civile, ei notava, ho veduto sempre prevalere gli uomini graziosi sugli uomini severi: chè la grazia è un'attrattiva onnipossente, che conquista i cori. Fà conto che lo stesso accada nelle arti: acquista la grazia, e sarai piaciuto: ma bada, che come colui che nella società degli uomini affetta la grazia, e non l'ha, sgraziato addiviene, così l'artista, che troppo studia la grazia, invece di piacere, li annoja. Tienti nella giusta misura. Questo ti dico, se ti senti nell'anima i principj innati ad esser grazioso: che se poi freddo sei a questa amabile parte, lascia di cercarla, che già ti tengo per disperato. Segui il rigore dell'arte, che la austerità ancora ha la sua gloria.

**XLVIII.** Ei dicea ancora: due pregi inalzar sommamente il merito delle opere dell'arti, la nobiltà e la grazia: quella impartirà loro un'aria quasi divina, senza cui nulla molto s'apprezza, perché la nobiltà che rende gli uomini singolari dagli altri è un gran fondamento della pubblica stima: la grazia poi le farà piacere più generalmente; perché non ha sì ispido cuore, che non s'arrenda alle attrattive della grazia quando sia composta colla dignità.

*I moti dell'animo e la ragione*

**LI.** E tornando sull'obbligo degli artisti di significare le affezioni dell'animo, l'udii dire: li nostri vecchi grandi artisti nella parte dell'affetto erano meravigliosi: si è acquistato cogli anni dal lato della ragione, ma a discapito del cuore: questo è forse il motivo della gelida indifferenza pei lavori dell'arti; giacchè essendo diretti a parlare piuttosto ai sensi che alla mente, ora in tanta pretensione di favellare alla ragione, ne viene che li sensi non sono scossi, e il core rimane freddo ed inerte, nè si riscalda ordinariamente innanzi anche le opere più commendate.

*“Non aspiro che ad una illusione”*

**XVI.** Peccato che quella Ninfa non parli, dicea un inglese, e quell'Ebe non s'alzi nell'aria! Dov'è qui il portento di Pigmaliione, che saremmo pienamente contenti? V'ingannate, ei rispose: non avreste anzi alcuna contentezza e sorpresa. Io non presumo colle mie opere ingannare alcuno: si sa ch'elle son marmo, che le son mute ed immobili: mi basta che si conosca aver vinto in parte la mia materia coll'arte, ed avere avvicinato al vero. Se fosse l'opera mia veduta vera, che lode avrei dai miei sforzi? Mi giova anzi che si conosca esser marmo, che la difficoltà mi fa condonare i difetti: non aspiro che ad una illusione.

*La fantasia*

**XXXIX.** A contenere il fuoco d'alcuni, che si deliziavano solo d'immaginose invenzioni e piene di lusso, soleva dire, che la fantasia, ossia l'estro, desta ammirazione, e che pensava fosse un gran fondo per tutti gli artisti come pei poeti. Se però all'estro solo ti abbandoni farai opere sconce. Estro meraviglioso ebbero scultori sommi in un tempo e nulli al presente. L'estro deve essere unito a due altre grandi qualità, senza le quali poco varia dal delirio; cioè deve esser ordinato dalla ragione, e condotto dall'esecuzione: allora l'estro trionfa.

Tre potenze voglionsi appagare negli spettatori delle opere nostre: la immaginazione, la mente, il cuore. L'estro tutto al più può prendere l'immaginazione, che è la più ignobile, perché talora anche trionfa ne' pazzi. La mente non si soddisfa che col raziocinio; e il cuore coll'esecuzione espressiva, perché l'esecuzione trionfa de' sensi che sono dal cuore dominati.

Melchiorre Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Fratelli Giachetti, Prato, 1824

## PARERE SULL'ARCHITETTURA

Giovanni Battista Piranesi

*Piranesi svolse un'opera impegnativa non solo come incisore e architetto ma anche come studioso dell'antichità e polemista. In questa parte della sua attività espose con forza le proprie idee sull'architettura e si inserì nel dibattito interno al Neoclassicismo tra chi, ispirandosi all'estetica e alle teorie storiografiche di Winckelmann sosteneva la superiorità dell'arte greca e promuoveva uno stile semplice e puro in cui si accordavano Bellezza e Razionalità (i cosiddetti Rigoristi), e chi invece sosteneva la necessità di affrancarsi da regole precostituite e limitanti ma di comprendere tra i propri modelli anche l'arte romana rivisitata e ricreata con grande libertà inventiva. In un testo (Osservazioni sopra la lettera di M. Mariette, 1765) nel quale rispondeva alle critiche di un erudito francese di impostazione rigorista, Piranesi allegò un dialogo immaginario dal titolo Parere sull'Architettura, nel quale sintetizzò con sarcasmo e vis polemica le sue idee. I protagonisti del dialogo sono Protopiro, un convinto sostenitore delle tesi rigoriste, e Didascalo che con vivacità espressiva e argomenti paradossali confuta le tesi dell'avversario sposando quelle piranesiane. Dell'opera presentiamo la parte finale nella quale, assumendo le posizioni dell'avversario che sosteneva il principio della semplicità e della funzionalità dell'edificio, dimostra che applicando coerentemente tali principii si arriverebbe a eliminare qualsiasi elemento architettonico compreso quelli strutturali (architravi, cornici, addirittura le volte). Insomma, secondo Piranesi, un'architettura "secondo ragione" come vogliono i neoclassici "integrali" equivale a tornare all'era delle capanne se non alla morte dell'architettura stessa.*

Protop. Ci sarebbe da dir per un secolo; ma, se si facesse quei che ho detto, non sarebbe poco; l'Architettura comincerebbe a risorgere.

Didasc. Come s'intende?

Protop. Ad avvicinarsi a quella, che fu un tempo nel suo vero lustro.

Didasc. A quella, volete dire, che da' Greci era stata ridotta a perfezione: non è egli vero? E chi non sa, come voi dite, mostra di non saperne? Dunque il Piranesi che, in vece di farlo, si è dato con que' suoi disegni a quella pazza libertà di lavorare a capriccio....

Protop. Senza ragione di così fare....

Didasc. Sì, senza ragione, come il comune degli Architetti d'oggi, anch'egli mostra di non saperne?

Protop. Che dubbio!

Didasc. Con queste massime in capo, caro il mio Protopiro, voi ne vorreste mandare a pascolar gli armenti.

Protop. Non v'intendo.

Didasc. Vorreste mandarci a stare in quelle capanne, dalle quali alcuni han creduto che i Greci abbian preso norma nell'adornare la loro Architettura.

Protop. Didascalo, non istiamo a sofisticare.

Didasc. Il sofistico siete voi, che dettate all'Architettura delle regole, ch'ella non ha mai avuto. Che direte, se vi provo, che la severità, la ragione, e l'imitazione delle capanne, sono incompatibili con l'Architettura? Che l'Architettura, lungi dal volere ornamenti desunti dalle parti necessarie a costruire, e tenere in piedi un edificio, consiste in ornamenti tutti stranieri? [...] Ma prima di venire alle prove; in che fate voi consistere la severità, la ragione, e l'imitazione? Mi figuro, nelle maniere lasciateci da Vitruvio, e poste in opera da Palladio, e da quegli altri Architetti, che furono i primi a far risorgere questa sorta d'Architettura. Oppure in quelle portateci ultimamente di Grecia, e presentateci con maggior fasto di quello con cui comparissero per l'innanzi.

Protop. Nell'una e nell'altra spezie, toltone però quegli errori, e quelle licenze, che anch'eglino, gli Architetti, che la fecer risorgere, si vollero prendere nell'operare.

Didasc. Riservatevi pur quel che volete; che quante più saranno le riserve, tanto più mi scorcerete la via alle prove; e quanto meno saranno, più mi concederete a favore di chi opera senza credere, che cotali regole gli debban esser, come freno, nell'operare.

Protop. Il mio sentimento ve l'ho detto.

Didasc. Dunque Grecia e Vitruvio? Bene; ditemi, che cosa rappresentano le colonne? Vitruvio dice, le forcelle ritte delle capanne; altri, gli alberi posti per reggere il coperto. E le scanalature delle colonne, che significano? Vitruvio pretende, le pieghe degli abiti delle matrone. Dunque le colonne non figurano più né forcelle, né alberi, ma donne poste a sostenere un tetto. Or che vi pare delle scanalature? A me sembra, che le colonne si debbano far tutte lisce: mettete adunque da parte colonne lisce, le forcelle, e gli alberi si piantano in terra, per tenergli stabili, e ritti. In fatti i Dori così figurarono le loro colonne. Dunque elle dovranno farsi senza basi: mettere da parte, senza basi. Le cime degli alberi, qualora s'impiegassero a reggere i coperti, si farebbono lisce, e spianate: quelle delle forcelle poi si rassomigliano a tutto quel che volete, fuor che a' capitelli: se ciò non vi basta, debbono rappresentar cose sode, non teste d'uomini, né di vergini, né di matrone, né panieri con foglie d'intorno, né parrucche di matrone poste in capo a' panieri. Mettete da parte, senza capitelli. Non temete; vi sono degli altri rigoristi, che vorrebbero le colonne lisce, senza basi, e senza capitelli. Gli architravi, o volete, che figurino tronchi d'alberi posti a traverso su le forcelle, o travi distesi su gli alberi ritti: or a che quelle fasce, e quell'orlo sporto in fuori su la superficie? A ricever l'acqua per infracidarle? Mettete da parte, architravi senza fasce, e senza orli. I triglifi, che rappresentano? Vitruvio dice, l'estremità de' correnti de' palchi, o soffitte. Ma posti su gli angoli, oltre che smentiscono questa opinione, non si possono disporre in distanze uguali, a cagione delle colonne sul cui mezzo hanno a battere; e rimossi dagli angoli, se pur riuscirà di disporli con simmetria, ciò accadere, quando l'edifizio sia ristretto, o allargato in riguardo loro. Or, siccome è una pazzia, che alcune piccole incisioni su delle pietre, o de' cementi, abbiano a regolare tutto un edifizio, con doversi loro talora sacrificare il tutto o parte di ciò che converrebbe ad un'opera; così pensarono quegli antichi architetti riferitici da Vitruvio, che non si dovessero far templi alla Dorica; e molto meglio i Romani, che, usando questa maniera, tralasciarono quasi sempre codest'impacci. Sicché mettete da parte, fregi senza triglifi. Adesso rientrate voi, Sig. Protopiro, a spogliar l'Architettura di tutti gli altri ornamenti, che avete disprezzati poc'anzi.

Protop. Che? avete finito?

Didasc. Finito? Non ho né tampoco cominciato. Entriamo in un tempio, in un palazzo, dove volete: attorno ai muri ci si pareranno dinanzi degli architravi, fregi, e cornici, adorni di que' distintivi, che dianzi avete detto rappresentare i tetti degli edifizi, cioè a dire, di triglifi, di medaglioni, e di dentelli; e quando queste cose non appariscano, e che i fregi, e le cornici sian lisce, non pertanto gli architravi, ed i fregi, figurano sempre di reggere un tetto; e le cornici d'esser le gronde. Or queste gronde pioveranno nel tempio, nel palazzo, nella basilica. Dunque il tempio, il palazzo, la basilica saran di fuori, e lo scoperto di dentro: non è così? Or per correggere sì fatte disconvenienze, e un'Architettura così disguisata, mettete da parte. Pareti interne degli edifizi senz'architravi, fregi, e cornici. Su queste cornici, che ci rappresentano le gronde, si ergon poi le volte; ed eccoci ad una improprietà peggior di quella degli episceni sopra i tetti, de' quali abbiam parlato poc'anzi, condannatane da Vitruvio. Dunque mettete da parte, edifizi senza volte. Osserviamo le pareti d'un edifizio sì di dentro, che di fuori. Queste in cima terminano con gli architravi, e col resto, che vi va sopra; e sotto questi architravi per lo più vi si dispongono delle colonne semi-diametrali, o de' pilastri. Or domando, che cosa regge il tetto dell'edifizio? Se la parete, questa non ha bisogno d'architravi; se le colonne, o i pilastri, la parete che vi fa ella? Via scegliete, Signor Protopiro, che cosa volete abbattere? le pareti, o i pilastri? Non rispondete? E io distruggerò tutto. Mettete da parte, edifizj senza pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregi, senza comici, senza volte, senza tetti; piazza, campagna rasa. Direte, che mi son figurato le fabbriche a mio modo; ma figuratevene un po' una voi a modo vostro; mostratemi de' disegni fatti da qualsivoglia rigorista, da chiunque si crede d'aver concepito un progetto de' più maravigliosi per far un'opera; e se non sarà più sciocco costui di chi opera da libero, mio danno: più sciocco sì; imperciocché potrà idearsi un edilizio senza irregolarità, quando quattro pali ritti con un coperto soprappostovi, che sono tutto il prototipo dell'Architettura, potran sussistere interi ed uniti nell'atto medesimo che saran dimezzati, distratti, e disposti per mille versi; in somma, quando il semplice sarà un

composto, e l'uno sarà quella moltitudine che si vuole. Or, per tornare a quel che io vi diceva, non è egli vero, che voi altri dettate all'Architettura delle leggi, che ella non ha mai avuto? Non v'ho io detto, che a fare un edificio secondo que' principi che vi siete posti in capo, cioè di far tutto con ragione e verità, ci vorreste ridurre a stare in tante capanne? [...]

Didasc. Dunque volete che vi meni buono, che le maniere dettate da Vitruvio siano ragionevoli? Che imitino la verità?

Protop. Ragionevoli, ragionevolissime, in paragone di quella sfrenata licenza, che oggidì si usa nell'operare.

Didasc. Ah! ragionevoli, in paragone di ciò che si usa? Dunque togliete ciò che si usa, e la vostra ragionevolezza è bell'e ita. La critica che mai si ristà, anche allora vorrà la sua; e mancandole quel largo campo ch'ell'ha di sfogarsi con quel che si usa, si rivolterà contra quel poco, che ammettete voi altri. Dite pure allora, che tutti gli estremi son viziosi, che il troppo rigore è un eccesso d'ingiuria; nonpertanto si giudicherà delle vostre maniere, come se ne giudicò, o potè giudicarsene, allor quando furon trovate; imperocché, se mi tacciate di rigoroso, conciossiachè, nell'avanzarmi troppo con la critica, io vi riduca alle capanne, che le genti non han gusto di riabitare, voi sareste tacciati d'una monotonia d'edifici ugualmente odiata dalle genti.

Protop. D'una monotonia?

Didasc. D'una monotonia; d'un'architettura che sarebbe sempre quella, sì: e da quegli architetti singolari che vi credete di essere, diventereste ordinari ordinarissimi. Per qual ragione coloro che succedono a quei che avean rimesse in piedi codeste vostre maniere così semplici come vi piacciono, si diron tosto a rinvenire altre vie d'adornarla? Porsi perché non seppero far sì bene, quanto i loro predecessori? No; imperocché erano usciti dalla loro scuola, e ovunque si volgevano, per tutto miravano un'Architettura tanto più facile, quanto più semplice. [...] Sicché, per tornare a quel che io diceva, caro il mio Protopiro, una sola è la maniera dell'Architettura che coltiviamo, quante volte non vogliamo ammettere, che la varietà degli ornamenti non faccia varietà di ordini; anzi dico meglio: tre sono le maniere dell'Architettura che coltiviamo, maniera, o ordine, come volete chiamarlo, composto di colonne, ordine composto di pilastri, e ordine composto di una parete continua. Il pensare, che le differenti proporzioni possano produrre una nuova spezie d'Architettura, è una vera pazzia, torno a dirvi: anche queste si perderebbono nel tutt'assieme, come non si distinguono le diversità delle misure in questi e in quegli edifici tanto antichi, quanto moderni. E poi a che cercare altre proporzioni? Basta, che il fregio non soccomba al peso della cornice, l'architrave al peso della cornice e del fregio, e la colonna al peso della cornice, del fregio, e dell'architrave: ecco le proporzioni dell'Architettura, e tutte sono state trovate. Le variazioni poi di queste proporzioni o nell'ingrandirle, o nel diminuirle, siccome per non pregiudicare alla consistenza dell'opera, son poche, o di poco momento, così né tampoco possono esser tanti obbietti diversi alla vista, ma sempre quello che nacque dal proposito di fare stare in piedi una fabbrica. Non essendovi adunque né via, né verso, Sig. Protopiro mio, di trovare ordini nuovi, e le diverse misure né pur esse contribuendo alla differenza dell'aspetto, come fare a disprezzare la comune degli Architetti senza dare nella monotonia? Ma ammettiamo l'impossibile; supponghiamo, che il Mondo, sebben è ristucco, di tutto quel che non varia di giorno in giorno, facesse alla vostra monotonia la grazia di sofferirla, l'Architettura a che sarebb'ella ridotta? *A un vil métier où l'on ne feroit que copier*, ha detto un certo Signore: talché voi altri non solamente sareste Architetti ordinari ordinarissimi, com'io v'ho detto poc'anzi, ma da meno de' muratori. Imperocché questi dal porre in opera sempre una cosa, oltre che la imparerebbono a mente, avrebbero di più di voi altri il vantaggio del meccanismo: anzi finireste affatto di essere Architetti; imperocché i padroni, qualora volessero fabbricare, sarebbero sciocchi a chieder anche dall'Architetto quel che con tanto meno di spesa potrebbero avere dal muratore.

Giovanni Battista Piranesi, *Parere sull'architettura*, Colombo, Roma, 1972

## ISTRUZIONI PER DIVENTARE UN PITTORE NEOCLASSICO

### Anton Raphael Mengs

*Anton Raphael Mengs (1728-1779) fu notevole pittore (suo è Il Parnaso a Villa Albani a Roma, manifesto programmatico della prima generazione neoclassica) e fu dotato anche di notevoli capacità teoriche e di una buona cultura come rivelano i Pensieri sulla Bellezza e sul Gusto nella pittura pubblicati in tedesco nel 1762 e tradotti in tutte le maggiori lingue europee. Il testo ebbe un'importante influenza presso la generazione successiva di pittori per il suo carattere normativo che lo differenzia dagli scritti di Winckelmann, suo ammiratore e dedicatario dell'opera. I Pensieri sulla Bellezza sono quindi un testo di estetica neoclassica che si propone di formare l'artista moderno sia dal punto di vista teorico che da quello del gusto. Il testo che segue, rivela compiutamente questo intento educativo: avviare il giovane artista nel cammino dell'arte significa fornirgli validi strumenti per coltivare la propria sensibilità e orientarsi autonomamente nella formazione del gusto.*

#### Cap. 7. Avviamento del pittore moderno al buon gusto

Due sono le vie che conducono al buon gusto qualora chi lo cerca sia accompagnato dalla ragione; l'una è più difficile dell'altra. La più difficile è quella di scegliere dalla natura stessa ciò che è più necessario e bello; l'altra, più facile, è quella di imparare dalle opere, in cui la scelta è già stata effettuata.

Per la prima via gli antichi sono arrivati alla perfezione, cioè alla bellezza e al buon gusto; la maggior parte dei moderni però, dopo i tre geni già ricordati<sup>1</sup>, sono giunti al buon gusto per la seconda. Quei tre grandi artisti hanno percorso non solo la prima strada, ma anche un'altra di mezzo tra la natura e l'imitazione. È molto più difficile trovare il buon gusto attraverso la natura che attraverso l'imitazione, poiché la prima via esige un certo discernimento filosofico per poter giudicare rettamente ciò che in natura è buono, migliore ed ottimo. Nell'imitazione delle opere d'arte questo riesce più facile, giacché possiamo comprendere più facilmente le opere degli uomini che quelle della natura. Perciò è necessario adoperare bene quest'ultimo metodo e pensare a giudicare delle opere dei grandi maestri, come essi hanno giudicato la natura; altrimenti si rimarrà alla superficie e non si comprenderanno mai le ragioni della loro bellezza.

E come l'uomo sin dalla nascita e nella sua tenera infanzia deve essere nutrito nel modo richiesto dalla natura sino a che, col crescere degli anni, sia diventato abbastanza forte da servirsi di cibi più grossi per alimento, così si deve procedere col debole intelletto di un giovinetto principiante nell'insegnamento di un'arte. Non bisogna apprestargli subito i cibi più pesanti e le bevande più forti, cioè le cose più difficili e le idee più elevate, altrimenti il suo intelletto si stordirebbe e si smarrirebbe, oppure monterebbe in superbia, poiché i principianti facilmente credono di saper tutto, quando il maestro abbia loro parlato. Lo scolaro deve, da principio, essere nutrito col latte più puro dell'arte, cioè con le opere più perfette dei grandi maestri. Perciò dirò quanto prima come si debba pensare delle opere dei grandi maestri e come giudicarle.

Anzitutto lo scolaro deve aver davanti soltanto le cose migliori e nemmeno vedere cosa che sia brutta e tanto meno imitarla. In principio, egli deve imitare esattamente le cose belle senza cercare le ragioni per cui sono belle. E così acquisterà la giustezza dell'occhio che è lo strumento più necessario di tutta l'arte. Arrivato a questo punto, può cominciare a riflettere con giudizio sulle opere dei grandi artisti e a indagare le loro ragioni. E si faccia così: veda ed esamini tutto ciò che trova di bello in ciascun quadro; e quando egli trovi nelle opere di ciascun artista alcune cose curate sempre bene e bene dipinte, vuol dire che

1. Si tratta di Correggio, Tiziano e Raffaello come esplicherà anche più sotto.

quelle parti sono state l'oggetto principale e la scelta del maestro; ma se egli troverà tali parti in alcuni quadri e in altri no, vuol dire che in esse non consiste l'essenza della sua arte e che esse non sono state né il suo scopo, né il suo gusto e perciò non sono le ragioni della bellezza delle sue opere e del suo gusto.

Nella pittura però vi sono due parti, in cui consiste la bellezza, cioè la forma e il colore; alla forma appartiene anche il chiaroscuro. Con la forma si determinano le espressioni delle passioni umane; col colore le qualità delle cose, cioè quello che diciamo molle, duro, umido, asciutto e simili. Raffaello, per esempio, ha posseduto, in sommo grado, l'espressione, e questa è la ragione della sua bellezza: essa si trova in tutte le sue opere, nelle più belle come nelle inferiori. Benché nei suoi quadri riconosciuti migliori egli abbia osservate le regole del chiaroscuro e del colorito, tuttavia questa specie di bellezza non deriva da una meditata indagine, ma è il frutto dell'imitazione della natura. Per conseguenza nelle sue opere bisogna osservare, con quanta eccellenza egli rappresenti l'espressione. E perfetta l'espressione quando, per esempio, un uomo adirato o allegro o triste - o affetto da altri sentimenti - non possa significare altro che la propria passione e la significhi in quella forza e misura che è richiesta dal singolo soggetto, in modo che dalle figure si possa conoscere la storia e non che alla storia si ricorra per comprendere il significato delle figure.

Si considerino così le opere di Correggio: vi si troverà maggior diletto che non nelle opere di tutti gli altri maestri. Il pittore deve perciò sapere quale parte della pittura produca questo grandissimo piacere. La pittura diventa piacevole attraverso gli occhi, e gli occhi trovano nella quiete il loro diletto. Per procurare loro questa dolce quiete non v'è parte più adatta nella pittura che il chiaroscuro e l'armonia: e questo fu il compito del Correggio. Si osservino tutte le sue opere e in tutte si troverà questa parte. Mentre cercava la quiete degli occhi, egli trovò anche la grandezza delle forme, poiché tutto ciò che è piccolo infastidisce l'occhio più di ciò che è grande; e questa fu tutta la causa della sua bellezza.

Tiziano invece cercò la verità, ma non per la stessa strada di Raffaello. Raffaello rappresentava l'uomo intero, ma soprattutto l'anima e i sentimenti e le passioni umane; Tiziano invece cercò la verità nelle singole parti dell'uomo e delle altre cose. Perciò egli si applicò ad esprimere col colore le qualità e l'essere di tutte le cose. E vi riuscì benissimo: nelle sue opere, infatti, ogni cosa ha i colori che deve avere. La carne da lui dipinta sembra avere sangue, grasso, umori, muscoli e vene, e perciò produce quella grande apparenza della verità. Questa è dunque la parte che si deve cercare in lui e che si ritroverà sempre nelle sue opere, in quelle belle come in quelle inferiori.

Sono queste le cause degli effetti e delle bellezze di questi tre grandi artisti; e con lo stesso metodo si devono cercare anche negli altri grandi maestri le cause della loro bellezza. Io ho tracciato il cammino di questa ricerca, quando ho detto che bisogna osservare ciò che un maestro persegue costantemente e che si trova in tutte le sue opere. In questo modo si arriva a conoscere le ragioni che lo hanno determinato e che derivano dal suo carattere e sentimento naturale.

Voglio ora mostrare come essi siano giunti a formarsi dei loro sentimenti un loro proprio gusto. Essi erano saggi ed avevano una specie di intelletto filosofico, come ho già detto: riconobbero che l'uomo non può essere perfetto in tutte le sue parti; per conseguenza ciascuno di loro scelse quella parte in cui credeva consistesse la più alta perfezione dell'arte e con cui potesse commuovere prima sé e poi gli altri e piacere a loro. Tutt'e tre avevano la medesima intenzione, cioè di piacere e di commuovere, ma nessuno può commuovere con opere materiali ove non faccia vedere le cause che lo hanno commosso. Ne segue che egli è stato commosso da una causa simile nella natura. E questo il caso di questi maestri: essi esprimevano ciò che avevano sentito; ma che ciascuno di loro si sia applicato a un compito diverso e che abbia scelto chi una parte chi un'altra, deriva dal loro naturale temperamento. Raffaello dovette possedere un sentimento moderato e insieme uno spirito effervescente, che produceva in lui pensieri sempre espressivi e gli faceva trovar piacere in tutto ciò che è significativo. Correggio ebbe uno spirito mite e dolce che provocava la sua

avversione di fronte a tutto ciò che è troppo forte ed espressivo e gli faceva scegliere soltanto il piacevole e il soave. Tiziano ebbe indubbiamente meno spirito degli altri due e, poiché i sentimenti di ciascuno corrispondono al suo temperamento, sentì perciò di più l'aspetto materiale che lo spirituale della natura: Raffaello rimane dunque sempre il più grande.

Ho detto, in principio, che il gusto consiste nel saper scegliere queste o quelle parti e nel rigettare o tralasciare quelle che non hanno le qualità necessarie: in ciò il gusto dell'arte è simile al gusto del palato; poiché come si chiama acido, dolce o amaro tutto quello che non rivela nessun altro sapore oltre il suo proprio o almeno rivela il suo in maniera predominante, così anche nell'arte v'è il dilettevole, il vero, il significativo, quando queste qualità non sono confuse tra loro, ma una di esse vi predomina e tutto l'inutile vi è stato rigettato. Così Raffaello, nell'invenzione delle sue opere, cominciò dall'espressione in maniera che non mosse mai un membro alle sue figure ove non fosse necessario e non avesse un'espressione, anzi non diede in ogni figura e in ogni membro neppure una pennellata senza qualche motivo che servisse all'espressione principale. Dalla formazione dell'uomo sino al più piccolo movimento tutto, nelle sue opere, serve al movimento fondamentale: e poiché egli rigettò tutto ciò che non esprime nulla, le sue opere sono piene di un gusto espressivo. Se poi le opere di Raffaello non piacciono a prima vista a tutti, è perché le sue bellezze sono bellezze della ragione e non degli occhi e sono perciò sentite dalla vista soltanto dopo essere passate attraverso l'intelligenza. E poiché molti uomini hanno un intelletto molto debole, non sentono sempre le bellezze di questo pittore. Raffaello, essendosi proposto come scopo principale l'espressione, ha messo in ciascuna figura un'espressione diversa, secondo che lo esige la storia dei suoi quadri; e poiché egli possedeva questa espressione in tutte le parti della pittura, [...] essa è diventata il suo gusto particolare. Nella stessa maniera, cioè tralasciando ciò che non era necessario al suo scopo fondamentale, Correggio ha acquistato il gusto del dilettevole e Tiziano quello della verità.

Anton Raphael Mengs, *Pensieri sulla Bellezza*, Abscondita, Milano, 2003

## LA BELLEZZA NELLA CLASSICITÀ

## Johann Joachim Winckelmann

*Il principale teorico del Neoclassicismo fu il prussiano Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) vissuto a Roma dal 1755. Fu Winckelmann con vari scritti, in particolare con Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura (1755) e con la Storia dell'arte dell'antichità (1764) a divulgare la poetica del Neoclassicismo e insieme, come sfondo più vasto, il mito di una Grecia antica felice e serena, quale a suo avviso appariva dai capolavori giunti fino a noi. Sullo sfondo mitico dell'Ellade, lo studioso inserisce la sua teoria estetica i cui nuclei fondamentali possono essere sintetizzati nei seguenti punti: la bellezza è bellezza ideale cioè modello di perfezione, puro, libero dalle imperfezioni della natura e della storia; cardine dell'esperienza artistica è il principio di imitazione il cui modello è l'arte greca giudicata superiore a quella romana; imitare non significa riprodurre i caratteri esteriori ma comprendere approfonditamente il modello e restituirne lo spirito; l'arte viene intesa come conquista di serenità attraverso la forma, che tende a sublimare i tratti espressivi del dolore: essa, cioè, deve tendere a una «nobile semplicità» e a una «quieta grandezza».*

Il buon gusto che si va sempre più diffondendo nel mondo, ebbe origine in terra greca. Le invenzioni dei popoli stranieri non pervennero nella Grecia se non come un primo seme, e presero nuova natura e nuova forma in questo paese «che si dice Minerva assegnasse come dimora ai Greci, a preferenza d'ogni altro, per le miti stagioni che vi trovò, visto che esso avrebbe potuto produrre menti intelligenti»<sup>1</sup>.

Il gusto che questo popolo ha manifestato nelle sue opere, è rimasto un suo privilegio; raramente si è allontanato dalla Grecia senza perdere qualche cosa, e solo tardi è stato conosciuto in regioni lontane.

Per noi, l'unica via per divenire grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi, e ciò che si disse di Omero, che impara ad ammirarlo chi imparerà ad intenderlo, vale anche per le opere degli antichi, particolarmente dei Greci. Bisogna conoscerle come si conosce un amico, per poter trovare il *Laocoonte* inimitabile al pari di Omero. Una simile intima conoscenza condurrà al giudizio di Nicomaco sull'Elena di Zeusi: «Prendi i miei occhi, disse questi ad un ignorante che voleva biasimare il quadro, ed essa ti sembrerà una dea».

Con quest'occhio Michelangelo, Raffaello e Poussin guardarono le opere degli antichi. Essi attinsero il buon gusto alla sua sorgente, e Raffaello lo attinse nel paese stesso in cui esso si formò: è noto che inviò discepoli in Grecia a disegnare per lui gli avanzi dell'antichità.

Una statua antica di mano romana sarà sempre, al confronto d'un originale greco, ciò che la Didone virgiliana con il suo seguito, paragonata a Diana tra le Oreadi, è al confronto della Nausicaa d'Omero, che Virgilio ha cercato d'imitare.

Il *Laocoonte* è stato per gli artisti della Roma antica quello che ancora è per noi: la regola di Policleteo; una regola perfetta dell'arte. [...]

Questa frequente osservazione della natura spinse gli artisti greci ad ulteriori ricerche: essi cominciarono a formare certe idee generali della bellezza, tanto delle singole parti quanto delle intere proporzioni dei corpi, idee che trascendevano la natura stessa; la loro immagine si riferiva ad una natura spirituale, concepita solo intellettualmente. [...]

L'imitazione del bello della natura o si attiene ad un solo modello o è data dalle osservazioni fatte su vari modelli riunite in un soggetto solo. Nel primo caso si fa una copia somigliante, un ritratto: è il modo che conduce alle forme ed alle figure olandesi. Nel secondo caso invece si prende la via del bello universale e delle immagini ideali di questo bello;

1. La citazione è tratta dal *Timeo* di Platone.

ed è questa la via che presero i Greci. Ma la differenza fra i Greci e noi sta in questo: che i Greci riuscirono a creare queste immagini, anche se non ispirate da corpi belli, per mezzo della continua occasione che avevano d'osservare il bello della natura la quale, invece, a noi non si mostra tutti i giorni e raramente si mostra come l'artista la vorrebbe.

La natura non produrrà facilmente un corpo così perfetto come quello dell'*Antinoo Admirando*, e non sarà possibile formarsi un'idea che superi le proporzioni più che umane di una bella divinità come l'*Apollo* del Vaticano: in questa statua si presenta ai nostri occhi quanto natura, spirito ed arte hanno saputo creare. Io credo che l'imitazione di questi due modelli potrebbe insegnare il modo più celere per diventar maestro, poiché nell'uno essa ci mostra riunito tutto ciò che è sparso nell'intera natura, nell'altro, fin dove la più bella natura, con ardire ma anche con saggezza, può superare se stessa. Tale imitazione insegnerà a pensare e ad immaginare con sicurezza, giacché si troverà fissato in questi modelli l'ultimo limite del bello umano e del bello divino.

Se l'artista si basa su tali fondamenti e fa guidare la sua mano e il suo sentimento dalle regole greche della bellezza, si trova sulla via che lo condurrà senza fallo all'imitazione della natura. I concetti dell'unità e della perfezione nella natura degli antichi purificheranno le sue idee sull'essenza slegata della natura nostra e le renderanno più sensibili. Scoprendo le bellezze della nostra natura egli saprà collegarle col bello perfetto, e, con l'aiuto delle forme sublimi a lui sempre presenti, l'artista diverrà regola a se stesso.

Soltanto allora e non prima, l'artista, e specialmente il pittore, nei casi in cui l'arte gli permetta di scostarsi dal marmo, come nei panneggi, potrà abbandonarsi all'imitazione della natura e prendersi maggiore libertà, come fece Poussin; perché, come diceva Michelangelo: «quegli che va continuamente dietro agli altri non anderà mai loro innanzi, e quegli che non sa far nulla di buono da se medesimo, non saprà neppure servirsi bene delle cose fatte dagli altri».

Così coloro ai quali la natura fu benigna, hanno aperta innanzi a sé la strada per divenire originali. [...]

Anche se l'imitazione della natura potesse dare tutto all'artista, non gli darebbe certo il giusto contorno che può essere appreso soltanto dai Greci. Nelle figure dei Greci il più nobile contorno unisce o circoscrive tutte le parti della più bella natura e delle bellezze ideali; o per meglio dire, è il concetto più elevato dell'una e delle altre. Si crede che Eufanore che fu illustre nei tempi posteriori a Zeusi, fosse il primo a dare al contorno un carattere più nobile. [...]

L'artista greco, invece, ha disegnato il suo contorno in ogni figura con una precisione di capello, anche nei più fini e faticosi lavori quali sono le pietre incise. Si osservi il *Dio-medea* e il *Perseo* di Dioscoride, l'*Ercole e Iole* di Teucro, e si ammiri in queste opere la perfezione inimitabile dei Greci. [...]

Infine, la generale e principale caratteristica dei capolavori greci è una nobile semplicità e una quieta grandezza, sia nella posizione che nell'espressione. Come la profondità del mare che resta sempre immobile per quanto agitata ne sia la superficie, l'espressione delle figure greche, per quanto agitate da passioni, mostra sempre un'anima grande e posata. Quest'anima, nonostante le più atroci sofferenze si palesa nel volto del *Laocoonte*, e non nel volto solo. Il dolore che si mostra in ogni muscolo e in ogni tendine del corpo e che al solo guardare il ventre convulsamente contratto, senza badare né al viso né ad altre parti, quasi crediamo di sentire noi stessi, questo dolore, dico, non si esprime affatto con segni di rabbia nel volto e nell'atteggiamento. Il *Laocoonte* non grida orribilmente come nel canto di Virgilio: il modo con cui la bocca è aperta, non lo permette; piuttosto ne può uscire un sospiro angoscioso e oppresso come lo descrive Sadoletto. Il dolore del corpo e la grandezza dell'anima sono distribuiti con eguale misura per tutto il corpo e sembrano tenersi in equilibrio. *Laocoonte* soffre; ma soffre come il *Filottete* di Sofocle: il suo patire ci tocca il cuore, ma noi desidereremmo poter sopportare il dolore come quest'uomo sublime lo sopporta.

L'espressione di un'anima così elevata oltrepassa di molto le forme della bella natura: l'artista doveva sentire nel suo intimo la potenza spirituale che egli trasmise nel suo marmo. In Grecia l'artista e il filosofo appaiono uniti in una stessa persona, e vi si trova più di un Metrodoro. La saggezza porgeva la mano all'arte e infondeva nelle figure anime superiori al comune livello.

Coperto dalle vesti di sacerdote, che l'artista avrebbe dovuto dare al Laocoonte, il dolore di questo ci sarebbe apparso meno sensibile. [...]

Tutte le azioni e tutti gli atteggiamenti delle figure greche, che, se troppo focosi e troppo violenti, non presentavano questo carattere di saggezza, peccavano di un difetto chiamato *parenthyrsus*<sup>2</sup> dagli antichi artisti. Più tranquilla è la posizione del corpo e più è in grado di esprimere il vero carattere dell'anima: in tutte le posizioni che troppo si allontanano da quella del riposo, l'anima non si trova nel suo stato normale ma in uno stato di costrizione e di violenza. L'anima si fa più facilmente conoscere ed è più caratteristica nelle forti passioni, ma grande e nobile è solo in istato d'armonia, cioè di riposo. Nel *Laocoonte* la sola espressione del dolore sarebbe stata *parenthyrsus*; l'artista gli diede perciò, per rappresentare insieme la caratteristica e la nobiltà dell'anima, l'atteggiamento che, con un dolore simile, più si avvicina allo stato di riposo. Ma in questo riposo l'anima dev'essere caratterizzata da tratti che ad essa e non ad altre anime si addicono, per apparire calma ma allo stesso tempo attiva, quieta ma non indifferente né addormentata.

Proprio all'opposto si trova il gusto volgarissimo degli artisti moderni e specialmente dei principianti. Essi ammirano soltanto azioni eccezionali e atteggiamenti animati da un fuoco insolente, che considerano eseguiti con spirito, ossia, come essi dicono, con «franchezza». Il contrapposto è il loro concetto preferito e costituisce quel concetto generico di tutte le qualità che, secondo loro fanno parte di una perfetta opera d'arte. Pretendono che nelle loro figure vi sia un'anima che devii come una cometa dalla sua orbita; vorrebbero vedere in ogni figura un Aiace e un Capaneo. [...]

La nobile semplicità e la quieta grandezza delle statue greche costituiscono il vero segno caratteristico degli scritti greci dei tempi migliori, degli scritti, cioè, della scuola di Socrate; e sono anche le qualità che fanno la particolare grandezza di Raffaello, alla quale egli giunse mediante l'imitazione degli antichi. Ci voleva un'anima bella com'era la sua, in un corpo bello, per sentire e scoprire per primo in tempi moderni il vero carattere degli antichi, e per sua maggior fortuna già in quell'età in cui le anime volgari ed imperfette sono ancora insensibili alla vera grandezza.

Johann Joachim Winckelmann, *Il bello nell'arte*, Einaudi, Torino, 1951

---

2. *parentyrsus*: la parola greca letteralmente indica una “commozione falsa ed esagerata”

### Descrizione della statua dell'Apollo di Belvedere

La statua di Apollo<sup>3</sup> rappresenta il più alto ideale artistico fra tutte le opere dell'antichità sfuggite alla distruzione. L'artista ha creato questa opera assolutamente secondo l'ideale servendosi della materia solo per quel tanto che gli era necessario a realizzare e rendere visibile il suo proposito. Questa statua di Apollo supera tutte le altre immagini del dio di tanto, di quanto l'Apollo di Omero si eleva al di sopra di quello descrittoci dai poeti venuti dopo di lui. Il suo corpo si eleva al di sopra di quello umano e la sua posa rivela la grandezza che lo pervade. Una primavera perenne, come nel beato Elisio, riveste di amabile giovinezza la sua matura affascinante virilità e aleggia con grazia delicata sulla superba struttura delle sue membra. Penetra con il tuo spirito nel regno delle bellezze incorporee e cerca di farti creatore di una natura celeste, perché il tuo spirito possa inebriarsi di bellezze superiori alla natura umana là, o lettore nulla vi è che sia mortale o schiavo dei bisogni umani. Non una vena, non un nervo, eccitano ed agitano questo corpo, ma uno spirito celestiale che visi riversa come un fiume tranquillo quasi ricolma tutta la superficie di questa figura. Egli ha inseguito Pitone contro il quale per primo ha teso l'arco ed ora con il suo passo potente l'ha raggiunto ed ucciso. Dall'alto del suo spirito soddisfatto il suo sguardo va di là e al di sopra della sua vittoria, verso l'infinito: disprezzo v'è sulle sue labbra e l'ira che egli trattiene tende le sue narici e sale fino alla fronte altera. Ma qui, la pace vi aleggia beata e quieta non ne viene turbata e il suo sguardo è colmo di dolcezza, come tra le Muse che si protendono per avvolgerlo nel loro abbraccio. In tutte le altre immagini del padre degli dei che ci rimangono e che l'arte onora, egli non si accosta a quella grandezza con la quale si svelò alla mente del divino poeta e che riappare qui nel volto del figlio, mentre i singoli attributi di bellezza degli dei si fondono qui in armonia come in Pandora.

Johann Joachim Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, Torino, Boringhieri, 1961

---

3. *Apollo: l'Apollo del Belvedere* era una copia romana che Winckelmann credette un'autentica statua greca del IV sec. a.C.