

# Il Seicento

I principi del classicismo (G. P. Bellori)

---

Indicazioni pratiche di pittura controriformistica (F. Borromeo)

---

Ingegno, acutezza, meraviglia, novità e metafora nell'arte (E. Tesaurò)

---

Le regole d'architettura generale (G. Guarini)

---

Il Barocco come inizio del Moderno (E. Panofsky)

---

Il pittore ideale barocco (G. B. Marino)

---

La facciata nell'architettura barocca (G. C. Argan)

---

Il palazzo barocco (C. Norberg-Schulz)

---

Sintesi e significati dell'architettura religiosa barocca (C. Norberg-Schulz)

---

Vita maledetta di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (G. P. Bellori)

---

Lettura simbolica della pittura di Caravaggio (M. Calvesi)

---

L'Accademia degli Incamminati (C. C. Malvasia)

---

Un giudizio sulla pittura dei Carracci (A. Hauser)

---

Ritratto di Bernini (E. G. Holt)

---

Ritratto di Borromini (F. Baldinucci)

---

Nicolas Poussin, l'ideale classico nel Seicento (G. P. Bellori)

---

## I PRINCIPI DEL CLASSICISMO

## Giovanni Pietro Bellori

*La figura più importante della storiografia artistica del Seicento è quella dell'erudito romano Giovanni Bellori (1613-1696), che visse la sua prima maturità nella piena fioritura del barocco berniniano. Ma la sua opera maggiore, Le Vite de' pittori scultori e architetti moderni, ebbe la prima edizione nel 1672, in un momento in cui il rinnovamento barocco comincia a perdere rilevanza di fronte al successo crescente della nuova accezione dell'ideale classico. È infatti il classicismo il principio guida del disegno storiografico delle Vite, il criterio che determina le scelte degli autori e il giudizio estetico e fa riconoscere in Raffaello il modello di perfezione e indica nella pittura di Carracci la nuova strada da seguire. Sono così esclusi dalle Vite i pittori che «seguitano troppo il naturale» biasimando «la sapienza e la scienza nella pittura», ma anche quelli che assecondano senza criterio tutte «le loro invenzioni», seguendo una «libertà ardita che il tutto si fa lecito», e gli scultori moderni che disprezzano «l'antica purità» e «affettano la tenerezza con improprietà». Restano fuori, pertanto, figure centrali dell'arte del secolo come Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, anzi si può dire che con Bellori comincia quella polemica antibarocca che avrebbe segnato i due secoli successivi.*

*Ad introduzione delle Vite l'autore inserì l'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura, scritto nel 1664 per un'occasione accademica, nel quale espone in chiave normativa le teorie sulla supremazia della classicità e il suo ruolo guida per realizzare un'imitazione "ben temperata" della Natura. Si tratta di una sorta di "manifesto" del nuovo classicismo destinato ad esercitare una grande influenza sul secolo successivo.*

Quel sommo ed eterno intelletto autore della Natura nel fabbricare l'opere sue maravigliose altamente in se stesso riguardando, costituì le prime forme chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fu da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create. [...] E sebene la natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia, si alterano le forme, e particolarmente l'umana bellezza si confonde, come vediamo nell'infinite deformità e sproporzioni che sono in noi. Il perché li nobili pittori e scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch' essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento. Questa idea, ovvero dea della pittura e della scoltura, aperte le sacre cortine de gl'alti ingegni, de i Dedali e de gli Apelli, si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa, dà vita all'immagine. Sono certamente per sentenza de' maggiori filosofi le cause esemplari ne gli animi de gli artefici, le quali risiedono senza incertezza perpetuamente bellissime e perfettissime. Idea del pittore e dello scultore è quel perfetto ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rassomigliano le cose che cadono sotto la vista [...].

Così l'idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al maraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compiute, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte [...]. Ma Zeusi, che con la scelta di cinque vergini formò l'immagine di Elena tanto famosa [...] insegna insieme al pittore ed allo scultore a contemplare l'idea delle maggiori forme naturali, con farne scelta da vari corpi, eleggendo le più eleganti. Imperoché non pensò egli di poter trovare in un corpo solo tutte quelle perfezioni che cercava per la venustà di Elena, mentre la natura non fa perfetta cosa alcuna particolare in tutte le parti [...]. Ora se con li precetti delli antichi sapienti riscontrare vogliamo ancora gli ottimi istituti de' nostri moderni, insegna Leon Battista Alberti, che si ami in tutte le cose non solo la simiglianza, ma princi-

palmente la bellezza, e che si debba andar scegliendo da corpi bellissimi le più lodate parti. Così Leonardo da Vinci instruisce il pittore a formarsi questa idea ed a considerare ciò che esso vede e parlar seco, eleggendo le parti più eccellenti di qualunque cosa. [...] Guido Reni, che nella venustà ad ogni altro artefice del nostro secolo prevalse, inviando a Roma il quadro di S. Michele Arcangelo per la Chiesa de' Cappuccini, scrisse [...]: «Vorrei aver avuto pennello angelico, o forme di Paradiso, per formare l'Arcangelo e vederlo in cielo, ma io non ho potuto salir tant' alto, ed in vano l'ho cercate in terra. Sì che ho riguardato in quella forma che nell'idea mi sono stabilita. [...]» Vantavasi però Guido dipingere la bellezza non quale gli si offeriva a gli occhi, ma simile a quella che vedeva nell'idea, onde la sua bella Elena rapita al pari dell'antica di Zeusi fu celebrata. Il far però gli uomini più belli di quello che sono comunemente ed eleggere il perfetto conviene all'idea; varie sono le sue forme e forti e magnanime e gioconde e delicate di ogni età e d'ogni sesso [...] così a diversi convengono diverse forme, per non essere altro la bellezza, se non quella che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura; la quale gli ottimi pittori si eleggono contemplando la forma di ciascuno. Dobbiamo di più considerare che essendo la pittura rappresentazione d'umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli esempj de' gli affetti, che cadono sotto esse azioni, nel modo che 'l poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto e cos' del riso e del pianto, del timore e dell'ardore. Li quali moti deono molto più restare impressi nell'animo dell'artefice con la continua contemplazione della natura, essendo impossibile che egli li ritragga con la mano al naturale se prima non li averà formati nella fantasia. [...] Sicché intraprendendo il pittore e lo scultore ad imitare le operazioni dell'animo, che derivano dalle passioni, non può vederle dal modello che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto. [...] È però necessario formarsene un'immagine su la natura, osservando le commozioni umane, ed accompagnando li moti del corpo con li moti dell'animo; in modo che gli uni da gli altri dipendino vicendevolmente. [...]

Quelli che senza conoscere la verità il tutto muovono con la pratica, fingono larve in vece di figure; né dissimili gli altri sono, che pigliano in prestanza l'ingegno e copiano l'idee altrui, fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della natura, e pare abbiano giurato nelle pennellate de' loro maestri. Al qual male s'aggiunge che per l'inopia dell'ingegno, non sapendo essi eleggere le parti migliori, scelgano i difetti de' loro precettori e si formano l'idea del peggiore. Al contrario quelli, che si gloriano del nome di naturalisti, non si propongono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza ed agli errori, giurando anch'essi nel modello come loro precettore. [...]

Là dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende; s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte, sopra la quale come in propria base è dedicato dell'idea il nobilissimo simulacro

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*,  
Einaudi, Torino, 2009

## INDICAZIONI PRATICHE DI PITTURA CONTRORIFORMISTICA

**Federico Borromeo**

*Gli anni dell'episcopato di Federico Borromeo (1564-1631) a Milano coincidono con la grande stagione della pittura seicentesca lombarda di cui il cardinale fu l'animatore e il punto di riferimento culturale. A differenza del cugino Carlo, interessato principalmente di architettura, Federico fu un profondo conoscitore e collezionista d'arte e si occupò soprattutto di pittura divenendo interlocutore dei più importanti pittori dell'epoca di cui fu committente e promotore tra cui il Morazzone, il Cerano, il Procaccini e il giovane Caravaggio.*

*Influenzato dal Discorso intorno alle immagini sacre e profane di Gabriele Paleotti presso il quale aveva studiato, Federico Borromeo fermò le sue riflessioni sulla pittura nel trattato De pictura sacra pubblicato nel 1624. In esso si insisteva sul decoro inteso, in linea con la tradizione lombarda, come rispetto della verità storica; inoltre si coglie nel trattato un'accentuazione della simbologia iconografica e della difesa morale.*

### **Libro I. Cap. II: Del Bello**

Anche nel vivere umano si ricerca e piace soprattutto agli occhi degli spettatori ciò che si chiama il decoro; quello splendore cioè o quella luce o fiore che risulta da ogni movenza e da ogni gesto, luce e fiore di cui l'animo si allietta. E quella gioiosità e quel piacere, siccome è insito in tutte le opere che si compiono con venustà e grazia, così l'arte lo trasfonde nelle immagini che coi colori o nel marmo riproducano quelle azioni umane. E la gioiosità di queste arti in nulla differisce da quella naturale e viva, se non in ciò, che le loro opere non hanno via né loquela né movimento alcuno; e sono come rinchiuse in simulacri annebbiati e in colori morti.

Tuttavia, i morti colori e questi morti marmi non sdegnano le leggi del decoro, ne abbisognano anzi di più. Invero, qualunque pecca si compia contro il decoro nell'opera d'arte rimane in perpetuo ed è insopprimibile, mentre è relativamente facile cambiare un comportamento e quasi subito esso scompare dagli occhi non appena questi ne sono stati colpiti. Inoltre si può offendere e venir meno al decoro nei comportamenti inavvertitamente e per leggerezza oppure anche per qualche violenta passione, contro il nostro volere, mentre con animo deliberato e con le proprie mani si deforma e si deturpa il decoro dell'arte, e la sua egregia bellezza deliberatamente e volontariamente la si riduce spesso a una mostruosità vergognosa. La qual mancanza o ingiuria o deturpazione del bello, se avviene in materia profana è senza dubbio riprovevole, ma ancor più riprovevole è quando la si commette in cose sacre e divine. [...]

Come la bellezza del corpo non si può disgiungere da una salute buona e stabile, così il Bello non si disgiunge mai dalla virtù. I Pitagorici sostennero perfino che la virtù non è che l'abito del Bello e che il brutto può risultare in due modi, cioè o per difetto o per eccesso di ciò che è puramente conveniente. Il Bello poi sta in quel giusto mezzo mancando il quale i corpi umani si dicono infermi [...] Così, portando oltre questa elegantissima teoria pitagorica, possiamo dire che le immagini che presentano qualcosa di viziato e di indecente sono come corpi ammalati e che gli artisti inetti sono genitori di una prole inferma.

Perché non si offendano i diritti della storia, si deve tener presente che è certamente lecito al pittore e allo scultore abbellire e nobilitare meglio che possono gli episodi riprodotti, ma non è affatto permesso contraddire alla loro verità e deturpare o non riconoscere l'inveterata tradizione su un dato fatto. A ciò appunto mirando il Decreto del Sacro Concilio Tridentino ordinò che dalla pittura sacra si bandissero le falsità e gli errori tutti, affinché le devote immagini non presentino nulla che possa scandalizzare gli animi semplici. Dice precisamente quel decreto: "in modo che nulla si veda di disordinato, di fatto al contrario o alla rinfusa, nulla di profano e nulla di indecente".

“Perché poi si comprenda come e quanto nell’arte dei pittori si possa variare e ornare un fatto, lo si può così definire. Alcune cose sono vere o perché avvennero un tempo o perché avvengono tuttora. Altre cose possono essere o avvenire ma non è affatto probabile, mentre altre ancora possono essere o avvenire con ogni probabilità. Nel primo ordine di cose il pittore dovrà esprimere con fedeltà quelle che avvennero in passato e che avvengono nel presente; e ciò tuttavia non lo farà confusamente, ma usando criterio e maturità di giudizio, allo stesso modo che nel discorso quotidiano è conveniente tacere parecchie cose che pur sono vere. Le cose, poi, che sono probabili richiedono d’essere trattate con riguardo e con somma prudenza, giacché l’arte si esercita più propriamente nelle cose vere, così che quando da esse si allontana, ancor più si allontana dalla vera e schietta arte del dipingere e dello scolpire. Delle cose più o meno probabili diciamo insomma che è permesso servirsene allo stesso modo in cui l’oratore, pur nel trattare e dimostrare la verità, non disdegna affatto argomenti probabili. Ne viene così che le cose probabili si rappresentano come vere non senza una certa forza di persuasione e con quel sovrano piacere e diletto che tutte le cose nuove arrecano.

### Cap. V: Le favole dei Gentili

Fu sempre concessa ai pittori e ai poeti la massima libertà, ma tale libertà non deve mai giungere al punto che le venerabili e sacrosante leggi della Fede Cattolica, nonché la stessa ragione (le quali tutte vietano che, come in ogni discorso, così nella pittura si faccia miscela di sacro e di profano) debbano talora venir calpestate. Michelangelo, dipingendo nella Cappella Papale in Roma il Giudizio Universale, non so con quale spirito vi raffigurò la barca di Caronte sulla quale i miseri mortali vengono traghettati, il che non fu certo una lodevole trovata di quell’artista.

### Cap. VI: Del nudo

Un requisito necessario del Bello, di cui sopra parlammo, è l’evitare ogni nudo che non sia strettamente richiesto dalla verità del mistero<sup>1</sup> o che possa offendere la delicatezza d’animo e scemare la devozione degli osservatori. E da parte mia non ho mai potuto capacitarmi dell’artificio pittorico di rappresentare uomini o anche donne nude, dal momento che né gli uni né le altre vediamo girare in tal costume per le vie e per le piazze; e se anche qualcuno ciò vedesse, gli riuscirebbe certo sgradevole e ributtante. [...] Quindi appare ancora la sconvenienza di quelli che effigiano il divino Infante nell’atto di poppare così da mostrare denudati il seno e la gola della Beata Vergine, mentre quelle membra non si devono dipingere che con molta cautela e modestia. Non pochi ritraggono poi nude persino le gambe di Santi e Sante, e tra loro li accostano in modo tale che si possa ridestare nell’animo qualche pensiero molesto. Questo fatto così disonorò presso i posteri un artista di gran nome, che fu necessario togliere dalle sue tele quello sconcio. [...]

### Cap. VII: L’abbigliamento

Nè basta evitare il nudo: occorre anche usare vesti convenienti a ciascuna persona [...] Non bisogna abbigliare i Santi con abiti già in uso presso l’antichità profana, né si debbono imitare le fogge del vestire dei Gentili: converrà invece, dopo aver bene studiato il vestire di ciascuno, nobile o plebeo, e le costumanze del tempo donde si desume l’argomento del dipingere, attenersi scrupolosamente [...] né farà opera pia e seria il pittore che rappresenterà veli rigonfi ed agitati da venti in modo che la veste ostenti grazie voluttuose. [...]

---

1. *mistero*: episodio di storia sacra

**Cap. XI: Al pittore è necessaria anzitutto la pietà**

Ma come potranno mai i nostri artisti arrivare ad esprimere sensi di pietà se, completamente degeneri e lontani dalle costumanze di quegli antichi, nessuna cura pongono nel vivificare le loro immagini coi sentimenti di timore, di paura, di maestà, di religione, a seconda che lo richieda la natura del mistero? Essi poi foggiano personaggi virili così svenevoli e delicati che si scambiano benissimo per figure femminili. Nella pittura, come nelle lettere e negli altri campi si deve curare che l'artificio non tolga la naturalezza dell'immagine. E non si deve ricercare la bellezza e l'eleganza fino al punto di trascurare la somiglianza, la quale, come tiene il primo posto nel ritratto del volto, così va pure serbata nelle membra corporee e nelle altre figure. [...]

Federico Borromeo, *De pictura sacra*

## INGEGNO, ACUTEZZA, MERAVIGLIA, NOVITÀ E METAFORA NELL'ARTE

Emanuele Tesaurò

*Il Cannocchiale aristotelico (1654) di Emanuele Tesaurò (1591-1675) può rappresentare il testo riassuntivo dell'estetica barocca. Anche se si interessa principalmente di letteratura, i concetti fondamentali del bello artistico barocco sono presenti e chiariti: argutezza, meraviglia, ingegno, artificio, bizzarria sono alcune delle parole cardine dell'epoca. Ma alla radice della poetica del diletto vi è la metafora che per il Tesaurò è una forma particolare di conoscenza volta a cogliere aspetti reconditi del reale che altrimenti sarebbero ignoti. Essa è «il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'umano intelletto». La metafora è un «imparamento veloce» che fa «travedere molti obietti l'un dentro l'altro». Essa non è strumento retorico esclusivo della letteratura ma universale e la si trova anche nelle cose della natura e nelle arti, soprattutto negli elementi architettonici: cariatidi, capitelli, arabeschi «sono tutte metafore di pietra e simboli muti, che aggiungono vaghezza all'opera e mistero alla vaghezza».*

Il nostro autore<sup>1</sup> discorrendo della metafora, la quale [...] possiamo chiamare gran madre di tutte le argutezze, ci insegna che tre cose o separate, o congiunte fecondano la mente umana di sì meravigliosi concetti: cioè l'ingegno, il furore e l'esercizio. Talché tre generi di persone son più condizionati<sup>2</sup> al formar simboli arguti: cioè ingegnosi, furiosi, esercitati.

L'ingegno naturale è una meravigliosa forza dell'intelletto, che comprende due naturali talenti: perspicacia e versabilità. La perspicacia penetra le più lontane e minute circostanze di ogni soggetto, come sostanza, materia, forma, accidente, proprietà, cagioni, effetti, fini, simpatie, il simile, il contrario, l'uguale, il superiore, l'inferiore, le insegne, i nomi propri e gli equivochi: le quali cose giacciono in qualunque soggetto aggomitolate e ascose<sup>3</sup>.

La versabilità velocemente raffronta tutte queste circostanze infra loro o col soggetto: le annoda o divide, le cresce o minuisce, deduce l'una dall'altra, accenna l'una per l'altra, e con meravigliosa destrezza pon l'una in luogo dell'altra, come i giocolieri i lor calcoli<sup>4</sup>. E questa è la metafora, madre delle poesie, de' simboli e delle imprese<sup>5</sup>. E quegli è più ingegnoso, che può conoscere e accoppiar circostanze più lontane, come remo.

Non piccola differenza dunque passa fra la prudenza e l'ingegno. Però che<sup>6</sup> l'ingegno è più perspicace, la prudenza è più sensata: quello è più veloce, questa è più salda; quello considera le apparenze, questa la verità; e dove questa ha per fine la propria utilità, quello ambisce l'ammirazione e l'applauso de' popolari. Quindi non senza qualche ragione gli uomini ingegnosi fur chiamati divini. Ma perché molti antipongono la gloria dell'ingegno a tutti i beni della fortuna, io dico che gli uomini più ingegnosi hanno dalla natura maggior attitudine alle argutezze; anzi tanto vale la voce «arguto», quanto «ingegnoso».

- 
1. *Il nostro autore*: Aristotele.
  2. *condizionati*: predisposti.
  3. *aggomitolate e ascose*: raggomitolate e nascoste.
  4. *come i giocolieri il lor calcoli*: come fanno i giocolieri con le loro pietre.
  5. *imprese*: l'impresa è composta da una figura e un motto in relazione ad essa in modo arguto.
  6. *Però che*: poiché.

Questo appare assai chiaro nella pittura e nella scultura: però che color che sanno perfettamente imitar la simmetria de' corpi naturali si chiamano artefici dotti; ma quei soli che pingono argutamente si chiamano ingegnosi. Pittore ingegnoso era Timante, perciò che (sì come scrive Plinio Secondo) «in omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur»: ecco l'argutezza laconica: «et cum ars summa sit, ingenium tamen supra artem est»<sup>7</sup>.

Niuna pittura, adunque, niuna scultura merita il glorioso titolo d'ingegnosa, se non è arguta: e il medesimo dico io dell'architettura, gli cui gli studiosi son chiamati ingegneri per l'argutezza delle ingegnose lor opre. Questo appare in tante bizzarrie di ornamenti vagamente scherzanti nelle facciate de' sontuosi edifici: capitelli fogliati, rabeschi de' fregi, triglifi, metope, mascaroni, cariatidi, termini, modiglioni<sup>8</sup>; tutte metafore di pietra e simboli muti, che aggiungono vaghezza all'opra e mistero alla vaghezza. Né manco argute nell'architettura militare si fabricano le armi di offesa e di difesa. Dragoni fischianti per il tragitto dell'aere nel ventilar le insegne<sup>9</sup>; testuggini animate da' corpi umani con le squamme di scudi<sup>10</sup>; arieti cozzanti le mura con ritorte corna di bronzo; istrici, scorpioni, gigli, cicogne<sup>11</sup>: tutte ingegnose ma fiere metafore e omicide. Ma questo è un nulla in riguardo di alcune argute sottilità de' nobili architetti, che fecero ingelosir la Natura. Tal fu quella del portico Olimpio<sup>12</sup>, il qual, dovendo consecrarsi alle sette arti liberali, fu concertato<sup>13</sup> con tal ingegno che, se tu avessi recitato un carme, il carme stesso da quelle marmoree gole<sup>14</sup> ti veniva sette volte iterato di rimando, quasi le sette Muse, abitatrici di quella dotta scuola, desser fidanza di<sup>15</sup> gran progresso a' lor discepoli, dove anco i muti sassi eran fecondi. Gran forza d'ingegno con una metafora arguta far parlare i marmi [...].

7. *perciò che... artem est*: perché (come scrive Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia*, XXXV, 10, 74) “in tutte le sue opere si coglie sempre di più di quanto non vi sia dipinto”: e questo è il vero significato di quella che si definisce argutezza muta (*laconica*), che non rende esplicito tutto il suo significato; “e per quanto l'arte sia somma, tuttavia l'ingegno (di Timante) è superiore alla sua stessa arte”.

8. *triglifi...modiglioni*: *triglifi* sono decorazioni a tre solchi, le *metope* sono spazi rettangolari occupati da bassorilievi, i *mascaroni* sono grandi facce grottesche, le *cariatidi* sono figure umane in atto di reggere elementi dell'edificio, i *termini* sono sculture di visi e parte di busti umani posti su pilastri, i *modiglioni* mensole a doppia voluta.

9. *Dragoni..insegne*: i dragoni in atto di sibilar minacciosamente percorrendo l'aria nello sventolare delle insegne; i dragoni sono quelli raffigurati nelle insegne degli archibugieri a cavallo.

10. *squamme di scudi*: la testuggine era una formazione da battaglia romana che consisteva nel disporre a copertura gli scudi al modo di squame.

11. *arieti...cicogne*: sono tutte formazioni da battaglia e macchine belliche.

12. *del portico Olimpio*: del portico di Olimpia.

13. *fu concertato*: fu costruito.

14. *marmoree gole*: i corridoi del portico, caverne di marmo.

15. *desser fidanza di*: promettessero.

Argutissime finalmente sono le ottiche, le quali per certe proporzioni di prospettiva con istrane e ingegnose apparenze ti fan vedere ciò che non vedi. Famose in questo genere fur due imagini, l'una di Diana, l'altra di Pallade<sup>16</sup>: quella sculta<sup>17</sup> da' figliuoli di Antermo, questa dipinta da Amulio. Quella collocata in tal punto di prospettiva, che la sua faccia pareva mesta a color ch'entravano nel tempio, ma lieta a color che ne uscivano: per dimostrare che l'ira de' numi per le colpe si accende, co' sacrifici si placa. L'altra con tal artificio era dipinta, che con gli occhi e con la persona pareva si andasse volgendo da qualunque parte tu la mirassi: per significare che la prudenza, simboleggiata in quella dea, deve in ogni luogo accompagnare le azioni umane. [...]

Quinci ell'è [*la metafora*] di tutte l'altre la più pellegrina per la novità dell'ingegnoso accoppiamento: senza la qual novità l'ingegno perde la sua gloria e la metafora la sua forza. Onde ci avvisa il nostro autore che la sola metafora vuol esser da noi partorita, e non d'altronde, quasi supposito<sup>18</sup> parto, cercata in prestito. E di qui nasce la meraviglia, mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato.

Che s'ella è tanto ammirabile, altrettanto gioviale e dilettevole convien che sia: però che dalla meraviglia nasce il diletto, come da' repentini cambiamenti e da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti. Che se il diletto recatoci dalle retoriche figure procede (come ci 'nsegna il nostro autore<sup>19</sup>) da quella cupidità delle menti umane d'imparar cose nuove senza fatica e cose in piccol volume, certamente più dilettevole di tutte l'altre ingegnose figure sarà la metafora: che, portando a volo la nostra mente da un genere all'altro ci fa travedere in una sola parola più di un obietto.

Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*,  
a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino, 1978

---

16. Ne dà notizia Plinio nella *Historia Naturalis* XXXVI, 5 e XXXV, 10.

17. *sculta*: scolpita.

18. *supposito*: che ci troviamo davanti.

19. *autore*: Aristotele.

## LE REGOLE D'ARCHITETTURA IN GENERALE

Guarino Guarini

Guarino Guarini ha lasciato un importante trattato intitolato *Architettura Civile* pubblicato postumo nel 1737 nel quale illustra i propri principi architettonici. Per l'autore, l'architetto nell'elaborazione progettuale deve creare strutture geometriche attraverso elaborati sistemi razionali di estensione spaziale, in una sorta di *ars combinatoria*. Premessa imprescindibile di ogni concezione architettonica è infatti per Guarini l'affinità strettissima tra la progettazione e la pura astrazione matematica.

L'Architettura, sebbene dipenda dalla Matematica, nulla meno ella è un'arte adulatrice, che non vuole punto per la ragione disgustare il senso: onde sebbene molte regole sue sieguano i suoi dettami, quando però si tratta che le sue dimostrazioni osservate siano per offendere la vista, le cangia, le lascia, ed infine contraddice alle medesime; onde non sarà infruttuoso, per sapere quello che debba osservare l'architetto, vedere il fine dell'Architettura, ed il suo modo di procedere.

[...] La Prospettiva, purché inganni l'occhio e faccia apparire la superficie del corpo, ottiene il suo fine, e consegue quanto intende; onde anche in un'Architettura sregolata può conseguir con ogni lode il suo fine. L'Architettura però non può conseguire il suo fine di piacere all'occhio, se non colle vere simmetrie, essendo questo l'ultimo suo scopo, non ingannare l'occhio. La Prospettiva dappoi non ha da riguardare alla solidità e fermezza dell'opera, ma solamente a dilettere l'occhio. L'Architettura però pensa alla sodezza dell'opera, onde non può liberamente fare quanto la Prospettiva inventarsi.

Guarino Guarini, *Architettura civile*,  
a cura di B. Tavassi La Greca, Il Polifilo, Milano, 1968

## IL BAROCCO COME INIZIO DEL MODERNO

Erwin Panofsky

*Lo storico dell'arte Erwin Panofsky (1892-1968) ha nei confronti del fenomeno del Barocco nelle arti figurative una posizione controcorrente: al contrario dei consolidati schemi storiografici, egli sostiene che il cosiddetto Barocco non rappresenti la fine dell'età del Rinascimento, l'avvento di un nuovo linguaggio in antitesi con questo; anzi afferma che ciò che viene definito Barocco debba essere visto come un'evoluzione del Rinascimento stesso, "il secondo grande momento di questo periodo" e, nello stesso tempo, l'inizio del Moderno.*

Il contrasto tra la vita e la morte ha un ruolo di primo piano nell'iconografia barocca, e una delle innovazioni più tipiche del periodo è quella che potremmo definire la morte beata, ossia una scena in cui l'agonia del morente e il compianto dei sopravvissuti incontrano un senso di suprema liberazione, per esempio nella *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini e nell'*Ultima comunione di San Girolamo* del Domenichino.

È pur vero che in raffigurazioni come queste compare un atteggiamento che si è soliti definire sentimentalismo. E il fatto che l'arte barocca sia stata criticata con tanto vigore per quasi due secoli è dovuto in buona parte all'impressione che il sentimento espresso dalle figure mancasse di naturalezza e sincerità. L'osservatore avvertiva che i personaggi si esibivano in pose teatrali, si compiacevano delle proprie sensazioni, che «non ci credevano», per così dire, sia che mostrassero le loro estasi a metà dolorose e a metà beate, come i vari San Sebastiano e San Lorenzo, sia che esternassero la loro paziente devozione, come *La Maddalena* di Guido Reni.

Ora è vero che l'atteggiamento psicologico delle figure nell'arte barocca è meno sommerso di quello delle figure dell'arte rinascimentale, per non parlare dell'arte medioevale. Ma sarebbe ingiusto mettere in dubbio l'autenticità dei sentimenti espressi. Il sentire dell'uomo barocco (almeno nelle opere dei grandi maestri) è del tutto sincero, solo che non occupa per intero l'anima. Il soggetto non solo sente, ma è anche consapevole di quello che sente. Se il cuore palpita di emozione, la coscienza resta distaccata e «sa». Si può non apprezzarlo, ma non bisogna dimenticare che questa dicotomia è una logica conseguenza della situazione storica, e anche il fondamento stesso di quella che potremmo definire la forma «moderna» dell'immaginazione e del pensiero. L'esperienza di tanti conflitti e dualismi tra emozione e riflessione, godimento e sofferenza, devozione e volontà ha comportato una sorta di risveglio della coscienza e in tal modo ha dotato il pensiero europeo di un nuovo grado di consapevolezza. Ora acquistare coscienza comporta, come dice la Bibbia, la perdita dell'innocenza, ma anche la possibilità di diventare «simili a Dio», elevandosi al di là delle proprie reazioni e sensazioni. Il sentimentalismo è solo un risvolto negativo di questa nuova coscienza [...]; altro aspetto controproducente, e logico corollario al sentimentalismo, è la frivolezza (quando il soggetto è consapevole dei suoi sentimenti ma li sminuisce o addirittura li vanifica con un sorriso di sufficienza). C'è un'ombra di frivolezza -e l'avevano già avvertita i contemporanei- anche nell'angelo dell'*Estasi di Santa Teresa* di Bernini.

Ma se il sentimentalismo e la frivolezza sono aspetti negativi di questa nuova coscienza, ce ne sono due sicuramente positivi. In primo luogo c'è la nuova tendenza «critica» del pensiero inaugurata da Cartesio, il cui famoso *cogito ergo sum* significa che la mente umana non accetta più altra premessa se non la consapevolezza della propria attività, e pertanto accampa il diritto di costruire un sistema di pensiero del tutto svincolato sia dal brutale dato di fatto sia dalla fede nel dogma [...] Questo ci porta al secondo aspetto positivo della nuova coscienza: l'umorismo, nel pieno senso del termine, croce e delizia della nuova psicologia che si sviluppa durante il barocco. Infatti l'umorismo, così come si presenta in Shakespeare e in Cervantes, da non confondere con l'arguzia o la pura e

semplice comicità, si basa sul fatto che l'uomo capisce che il mondo non va come dovrebbe andare, ma non se la prende per questo, né pensa di essere esente dalle miserie, dai vizi più o meno grandi e dalla stupidità che osserva. [...] L'umorista, grazie a quella consapevolezza che lo mette in grado di staccarsi dalla realtà e da se stesso, è capace di notare le obiettive manchevolezze della vita e della natura umana, ovvero le discrepanze tra la realtà e principi etici o estetici. [...]

Il barocco non rappresenta quindi il declino, per non dire la fine, di quella che chiamiamo epoca rinascimentale. È invece il secondo grande apogeo di questo periodo e, nel contempo, l'inizio di un quarto periodo, che potremo definire Moderno con la emme maiuscola. Ed è l'unica fase della civiltà rinascimentale in cui vengono superati i conflitti che la agitano, non rimuovendoli (come nel classicismo cinquecentesco), ma prendendone coscienza e trasformandoli in un'energia emozionale soggettiva, con tutte le conseguenze che la soggettivizzazione comporta.

Erwin Panofsky, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, Electa, Milano, 1996

## IL PITTORE IDEALE BAROCCO

## Giovan Battista Marino

*In questo brano tratto dalla prima Diceria Sacra (1614) dedicato alla Pittura, Giovan Battista Marino (1569-1625), il massimo poeta barocco italiano, definisce il profilo del pittore ideale al quale necessitano «scienza, sapienza e diligenza», cioè conoscenza del proprio lavoro, studio e dedizione per poter affrontare le tante difficoltà del fare pittorico. Poiché queste qualità non si possono trovare tutte insieme in un'unica personalità, Marino elenca in una sorta di catalogo i caratteri che determinano la figura del pittore che si rivela essere una dichiarazione di poetica del meraviglioso inteso come miscela di insolito e di grazia dove alla perizia del mestiere e alla padronanza dei mezzi pittorici viene impedita la degenerazione nel bizzarro perché governate dal «giudizio». Anzi queste qualità devono essere finalizzate alla resa del significato emotivo del quadro.*

La maestria del disegno posseduto con sicurezza e maneggiato con pratica, la freschezza del colorito esprimente negli atti esteriori gli affetti interni dell'animo, il possibile e 'l verisimile delle attitudini misurate con proporzione e compartite con giudizio, l'osservanza del decoro nelle azioni e negli abiti conforme al tempo e al luogo ed appropriate alla materia e alle persone, la forza degli sbattimenti non discompagnata dalla naturalità, il componimento delle membra non discommesse da' propri luoghi, il particolareggiamento de' muscoli anatomizzati senza pregiudicio della morbidezza, la dilicatura delle linee ben tondeggiate ne' contorni e tirate con soavità; la novità delle invenzioni, la vivacità dello spirito, la chiarezza de' lumi, la spicatura delle ombre, l'accennamento degli scorci, lo sfuggimento de' lontani, i siti delle prospettive, i movimenti degli ignudi, la sveltezza del serpeggiare, le pieghe delle vestimenta, i volazzi de' veli; la grazia nella bellezza, prontezza nella gioventù, la gravità nella vecchiezza, la mansuetudine nella modestia, la baldanza nella sfacciataggine, la furia nella bravura, l'auttorità nella maestà, la pietà nelle divozioni, l'allegria nelle feste, la mestizia de' dolori, lo spavento nelle stragi, l'attenzione nelle meraviglie, e insomma quella maniera maravigliosa in cui la gentilezza de' tratti non ceda alla bizzarria de' concetti, la fierezza si accoppi del pari con la dolcezza e l'artificio si congiunga ugualmente con la leggiadria.

Giovan Battista Marino, *Dicerie Sacre*, 1614

## LA FACCIATA NELL'ARCHITETTURA BAROCCA

Giulio Carlo Argan

*In questo saggio tratto da un importante libro di Argan, uno dei massimi storici dell'arte italiani del xx secolo, si individua nella facciata una sintesi dei principi dell'architettura barocca, l'espressione di una nuova concezione dello spazio. Essa non è un elemento scenico che presenta il valore dell'edificio ma istituisce un complesso rapporto tra l'interno e l'esterno. La facciata del Seicento, infatti, non delimita, non chiude o isola i due spazi ma li mette in comunicazione divenendo un nucleo generatore nel tessuto urbano.*

Quello della facciata è, indubbiamente, il problema più interessante del «monumentale» barocco. Come fatto visivo la facciata appartiene all'esterno, alla strada o alla piazza; è dimostrativa, fatta per il pubblico. Ma ciò che deve dimostrare o rappresentare è il significato o il valore dell'edificio a cui è connessa. Generalmente è un organismo complesso, articolato elastico in cui si compensano due spinte opposte, verso l'esterno e verso l'interno. Si avverte già che lo spazio urbano non è più soltanto quello delle strade e delle piazze: lo spazio interno di una chiesa, dell'androne o del cortile o dello scalone di un palazzo non è meno urbanistico per il fatto di essere chiuso invece che aperto. È anch'esso uno spazio sociale, la vita della città circola anche in quegli spazi chiusi. Dunque la facciata non è una barriera ma un diaframma; non chiude o isola ma mette in comunicazione: precisamente, mette in comunicazione quasi osmotica due entità spaziali, diverse per scala e intensità luminosa, ma di uguale interesse urbanistico e funzionale. Visivamente, questa doppia spinta verso l'esterno o verso l'interno si manifesta in due modi, spesso combinati tra loro: 1) l'alternarsi dei corpi plastici emergenti (colonne, lesene, timpani, cornici) a nicchie e rincassi prospettici; 2) la flessione della superficie, con curvature contrapposte, concave o convesse. Naturalmente, poiché la fronte è, e sostanzialmente rimane, una superficie, questi elementi di emergenza e di profondità valgono soltanto come denotazione e non come sviluppi plastici dello spazio: l'immaginazione spaziale degli uomini del Seicento non è meno sensibile agli stimoli psicologici che all'evidenza visiva.

L'evoluzione della facciata elastica, risultante dalla doppia spinta in dentro e in fuori, si vede facilmente confrontando la facciata di Carlo Maderno per la *chiesa di Santa Susanna*, con quella, molto più inflessa e sensibile, della *chiesa di San Marcello* di Carlo Fontana, rispettivamente dei primi e degli ultimi anni del Seicento; o quella del *Palazzo Barberini* del Bernini, in cui la comunicazione tra spazio esterno ed interno è affidata alle grandi aperture prospettiche, e quella del *palazzo Carignano* di Torino di Guarino, concepita come un'immensa membratura elastica che soggiace ad opposte tensioni espresse nelle contrapposte curvature concave e convesse.

Proprio per questa sua funzione mediatrice tra spazi interni ed esterni, la facciata non è un elemento scenico, ma un organismo urbanistico essenziale: tende infatti ad impiegare la spazialità urbana e a definirla non solo come tracciato o condizione prospettica, ma come realtà plastica. È proprio per mezzo della facciata che la massa articolata dell'edificio monumentale diventa un nodo o un nucleo generatore nel tessuto urbano. Costretto a dare una facciata a *San Pietro*, dopo aver trasformato in longitudinale la pianta centrale della basilica, Carlo Maderno la sviluppa in larghezza e ne limita l'altezza per non nascondere la cupola di Michelangelo: che però perde ineluttabilmente la situazione centrale e passa sullo sfondo, quasi all'orizzonte. Il Bernini riprende nel colonnato, sviluppandolo come forma aperta, il volume chiuso dalla cupola, cioè l'assume come generatrice dello spazio urbanistico della piazza; ma si serve anche della facciata maderniana come termine medio o pausa che permette la reversione formale della cupola nell'ellissi della piazza. Invece il Borromini, incavando la facciata di *Sant'Agnesa* in piazza Navona,

porta la cupola a insistere direttamente sulla facciata e determina un asse verticale che compensa la lunghezza dell'asse orizzontale della piazza: anche in questo caso la facciata adempie ad una funzione di mediazione e di raccordo tra le due entità volumetriche opposte.

Pietro da Cortona, in *Santa Maria della Pace*, arriva fino allo smembramento dell'unità della facciata in un insieme di superfici variamente incurvate, distribuite a diversi livelli di profondità, articolate agli edifici e alle strade adiacenti: alle quali si accede attraverso ingressi ricavati nella facciata stessa, come nelle vie prospettiche della scena del *Teatro Olimpico* del Palladio. Lo stesso pronao ricurvo che evoca un tema plastico bramantesco, è in rapporto con gli assi prospettici delle vie di accesso alla chiesa. Anche la relazione tra facciata e interno è fondamentale: se, come sempre sempre nell'architettura barocca, la facciata non è altro che cornice e sviluppo del tema del portale, cioè dell'accesso alla chiesa, e vale quindi come invito ai fedeli, non bisogna dimenticare che l'asse d'ingresso conduce direttamente all'altar maggiore e questo conclude la prospettiva che, della chiesa, si ha entrando. Il Bernini, nella chiesa di *sant'Andrea al Quirinale*, sottolinea questo collegamento prospettico e ideologico separando lo spazio dell'altar maggiore da quello della chiesa monumentale, con colonne abbinata a un grande frontone, che può considerarsi come una «facciata interna» e che riprende infatti il tema della facciata sulla strada.

Giulio Carlo Argan, *Immagine e persuasione*, Feltrinelli, Milano, 1986

## IL PALAZZO BAROCCO

Christian Norberg-Schultz

*Christian Norberg-Schultz (1926-2000), architetto e storico dell'architettura norvegese, è stato autore di un'importante storia dell'architettura nella quale l'analisi tecnica delle costruzioni e dei principi urbanistici veniva inserita nell'orizzonte più vasto della cultura e della filosofia dell'epoca. Riguardo l'architettura civile del XVII secolo Norberg-Schultz afferma che i due tipi fondamentali del palazzo e della villa tesero ad una sintesi e che le varie articolazioni a cui essa dette vita furono condizionate da fattori locali, condizioni sociali, organizzazione dello spazio, rapporto tra edificio e il suo ambiente, motivi storico-politici.*

Lo sviluppo del palazzo e della villa è in relazione al cambiamento della struttura politica, economica e sociale, [...] che abbiamo trovato all'origine della città capitale. In questo contesto, il mutamento significava una perdita di importanza della residenza feudale, il castello, e la necessità di un edificio sostitutivo all'interno della città, cioè il palazzo. Questo sviluppo è sostanzialmente simile, sia che si tratti del palazzo come sede di un nuovo tipo di «capitalista» (Firenze), o che esso fosse la residenza di un «principe» della chiesa (Roma), o di un membro dell'aristocrazia di una corte centralizzata (Parigi). La necessità di una villa complementare al palazzo fu affermata dall'Alberti e dai suoi successori, [...]. Tuttavia i due tipi edilizi, fin dall'inizio, tendevano ad una sintesi, come indica l'idea della villa suburbana. Nel diciassettesimo secolo il problema trovò soluzione nei «palazzi con giardino», come il palazzo Barberini a Roma e quello del Lussemburgo a Parigi, che divennero modelli per le grandi residenze europee, da Versailles al castello di Schlaun a Münster (1767). Il palazzo era soprattutto una residenza familiare, rappresentava una «casa» nel doppio significato della parola. Con la sua dimensione e articolazione definiva la posizione della famiglia nel più ampio contesto civico, e dava nello stesso tempo all'insieme della città una dimensione più ampia, assai diversa dalla fitta trama della città medioevale. Diverse abitazioni più piccole erano spesso riunite in un solo «palazzo», con il risultato che le abitazioni dei ceti meno agiati venivano ad essere integrate nello schema generale.

Il carattere del palazzo era essenzialmente quello di uno spazio privato: costituiva un mondo chiuso che nascondeva la propria struttura interna dietro muri massicci. «Privato» tuttavia non significa individuale e soggettivo, qualità che erano espresse piuttosto dalla villa. Alberti nota ancora la differenza: «Infra la casa de la città e la casa de la villa ci è ancora... questa differenza, che gli adornamenti per le case de la città bisogna che abbino molto più del grave che quelli per le case de le ville, ma a quelle de le ville si aspetta ogni sorta di allegrezza e di piacevolezza [...] ». Questa distinzione fondamentale era ancora valida nella Roma del sedicesimo e diciassettesimo secolo, e perfino nella Vienna «imperiale» all'inizio del diciottesimo. Per questo constatiamo la contemporaneità del pesante e austero palazzo romano, sviluppatosi nel corso del Cinquecento, e delle piacevolissime e variate ville costruite nei sobborghi e nei dintorni di Roma. Non c'è da meravigliarsi, di conseguenza, che lo stesso architetto usasse «stili» apparentemente diversi per il palazzo e per la villa. L'aspirazione ad una sintesi, che si manifestò durante il diciassettesimo secolo, portò tuttavia anche a certi mutamenti nelle tipologie fondamentali. [...] Sin d'ora possiamo notare che il palazzo tendeva a diventare meno chiuso e ad interagire in modi più variati con il suo ambiente, mentre la villa tendeva a corrispondere ad uno schema standardizzato, come è dimostrato dagli *chateaux* francesi e dai posteriori *Garten-palaste* dell'Europa centrale. Questo sviluppo è in rapporto con la crescente centralizzazione del potere assoluto, che si contrapponeva al carattere privato del palazzo, come alla villa nella misura in cui essa era espressione individualistica. Ovviamente il palazzo del sovrano non poteva esaurire il proprio ruolo nella sottile interrelazione fra l'edi-

ficio e il suo ambiente civico, quale troviamo nei palazzi del Rinascimento. Esso assunse piuttosto l'aspetto di un centro di forze liberamente estese in uno spazio infinito ed accolse alcune delle tradizionali caratteristiche della villa.

Abbiamo già visto come il carattere spaziale dell'edificio sia espresso dal rapporto fra l'interno e l'esterno, e la definizione di questa relazione non consista solamente nelle proprietà spaziali dei due ambiti, ma nell'articolazione del loro punto di contatto, che è il muro. Negli edifici dell'architettura rinascimentale e barocca, tutti gli elementi hanno una funzione caratterizzante, sia per le loro proprietà spaziali che per il significato convenzionale. Gli *ordini* classici hanno importanza particolare in rapporto a questo aspetto. Fino alla fine del diciottesimo secolo, infatti, l'architettura ebbe base vitruviana. In armonia con il tipo dell'opera edilizia, il carattere veniva definito attraverso l'impiego di elementi classici, che avevano un significato perspicuo per la loro generalità. Ancora nel 1716, Leonard Christoph Sturm scriveva: «Gli ordini sono l'alfabeto dell'architettura: come con 24 lettere si possono formare innumerevoli parole e discorsi, così, attraverso la congiunzione degli ordini, si può arrivare alle più svariate decorazioni architettoniche, secondo ordini di sei specie». Il teorico francese Daviler nel 1691 chiama gli ordini «caratteri espressivi» (1691) [...].

Forsman ha dimostrato che i caratteri classici furono trasferiti alle opere edilizie dell'architettura rinascimentale e barocca, sacra e profana. [...] In generale si riteneva che i tre ordini classici fossero in grado di esprimere tutti i caratteri fondamentali, perché comprendono due tipi estremi ed uno intermedio. Gli ordini tuscanico e composito erano aggiunti come ulteriori differenziazioni.

Un ruolo particolare tuttavia era assegnato al bugnato: piuttosto che un «ordine» in grado di esprimere un contenuto umano, si riteneva che esso rappresentasse la natura stessa, come qualcosa di amorfo e grezzo che esistesse come termine dialettico opposto all'opera dell'uomo. Serlio chiama dunque il bugnato «opera di natura», mentre gli ordini sono «opera di mano».

Il carattere di un edificio non era determinato tuttavia solo da una scelta fra gli ordini, ma anche dal modo in cui erano impiegati. Nell'architettura rinascimentale vigeva il principio vitruviano della sovrapposizione, in modo che, gli ordini «più leggeri» poggiassero sui «più pesanti», e l'intero sistema su una base rustica. In determinate opere del periodo manierista sorge un dubbio fondamentale riguardo a questa espressione «umanistica». Ad esempio Peruzzi, nel suo *Palazzo Massimo*, fa reggere all'ordine un alto muro a bugnato, mette insomma il mondo «con le gambe all'aria». Nell'architettura barocca ritroviamo gli ordini posti sopra un bugnato rustico, ma la sovrapposizione degli ordini è sostituita in generale da un unico ordine gigante che rappresenta l'intero alzata e dà all'edificio un carattere *unitario* predominante. Con in più le sue possibilità di modellato plastico, di proporzioni variabili e di nuove combinazioni di elementi tradizionali, l'architettura «classica» offriva invero un linguaggio molto flessibile ed espressivo; eppure numerosi furono i tentativi di sfuggire ai suoi canoni. Questa tendenza è naturale nell'architettura manierista e le nuove invenzioni di Michelangelo ebbero grande importanza per il suo ulteriore sviluppo. Nel corso del diciassettesimo secolo Borromini continuò queste ricerche, e il carattere delle sue opere fu definito «chimerico» da Bernini, più incline al classicismo.

Christian Norberg-Schulz, *Architettura barocca*,  
Electa, Milano, 2005

## SINTESI E SIGNIFICATI DELL'ARCHITETTURA RELIGIOSA BAROCCA

**Christian Norberg-Schultz**

*Christian Norberg-Schultz (1926-2000), architetto e storico dell'architettura norvegese, in questo brano del suo Architettura barocca (1971) sintetizza l'evoluzione dell'edificio sacro del XVII secolo come il risultato da una parte di combinazioni di tipi ed elementi già esistenti (tradizionali schemi longitudinali e centralizzati) e dall'altro come sviluppo sintetico di nuovi tipi.*

Abbiamo visto che i tipi fondamentali dell'architettura ecclesiastica barocca derivano dai modelli rinascimentali, modificati in modo significativo durante la seconda metà del sedicesimo secolo. La pianta longitudinale fu centralizzata grazie a schemi biassiali o con l'introduzione di un centro pronunciato. La soluzione di questo problema avvenne per gradi, dal primo tentativo in *Santa Teresa* a Caprarola alla completa soluzione nel progetto del Guarini per *Santa Maria Altoetting* di Praga. La pianta centrale fu allungata o «estendendo» la forma tradizionale (ellisse longitudinale, croce greca allungata), o aggiungendo una seconda unità centralizzata, oppure «riducendo» l'asse trasverso. *San Lorenzo* del Guarini può essere citato come un esempio molto evoluto. In entrambi i casi il risultato può avere carattere «combinato» o «sintetico». Durante la prima fase del barocco, era normale una semplice combinazione di tipi, mentre Guarini arrivò a composizioni molto più flessibili scomponendo i tipi in elementi spaziali generali. Borromini mirò ad una fusione sintetica che non fu forse raggiunta da altri. In generale si sottolineava tanto l'asse longitudinale che quello verticale: l'asse longitudinale, trasformando la facciata in un ingresso al *theatrum sacrum* dell'interno e l'altare in una porta aperta sullo spazio illusionistico di un'immagine sacra; l'asse verticale, aumentando le proporzioni o indicando una «crescita» verticale di elementi sovrapposti, che si concludevano in un'altra immagine celeste.

L'asse longitudinale «aperto» rende la chiesa parte dello spazio urbano, mentre l'accentuazione verticale esprime il suo ruolo di «fuoco prospettico». *Les Invalides* di J.H. Mansart, con la piazza progettata di fronte, sono un esempio caratteristico. È evidente una forte esigenza di integrazione spaziale; questa esigenza portò alla trasformazione dell'edificio in uno «scheletro» trasparente, mentre gli spazi secondari persero la propria autonomia e divennero parte di un sistema «aperto». Interpenetrazione, interdipendenza «giustapposizione pulsante» ed un rapporto complementare fra interno ed esterno sono i mezzi usati per ottenere quella integrazione.

Questi mezzi furono creati nel momento della massima fioritura barocca da architetti come François Mansart, Pietro da Cortona e Borromini, e furono sistematizzati da Guarini nella seconda metà del diciassettesimo secolo. La continuità spaziale è spesso accompagnata da continuità plastica, particolarmente nelle opere di Borromini. Continuità plastica significa anche che elementi precedentemente distinti concregono a formare nuove unità sintetiche che esprimono una fusione di caratteri e di contenuti tradizionali. Forssman osserva che gli interni delle chiese sono di solito di stile corinzio. Egli cita Scamozzi, che dice: «Fra tutti gli Ordini invero non è alcuno, che sia più riguardevole, e bello del Corinto... Noi diremo, che quell'ordine rappresenta la sincerità dell'animo, il quale dovranno avere verso la Maestà del sommo Iddio». Nel corso dell'età barocca la ricchezza dello stile corinzio fu usata come punto di partenza per fare della chiesa una sintesi comprensiva di forme simboliche passate e presenti, una *imago mundi* che esprime il ruolo universale del Cattolicesimo. Così le colonne classiche e la cupola rappresentano la stabilità dei dogmi fondamentali del sistema, mentre la decorazione illusionistica e l'uso drammatico della luce creano un «teatro senza azione», il cui scopo è la persuasione e il trasporto religioso. In generale l'architettura sacra «ha il compito di disporre l'anima

umana a una esistenza da vivere in una dimensione, in uno spazio senza limiti terreni». Bernini è il grande inventore del *theatrum sacrum* barocco. La sua *Cathedra Petri* in San Pietro fornisce un esempio caratteristico. Come un'apoteosi del papato, essa forma la «meta» naturale del «percorso» longitudinale nel principale monumento della *Ecclesia Triumphans*. Il dinamismo persuasivo dell'architettura di Bernini è creato soprattutto dalla decorazione, mentre Borromini e Guarini fanno della stessa forma architettonica il veicolo del contenuto espressivo. Nell'architettura tardo barocca dell'Europa centrale, le due «alternative» furono fuse in un'ultima esuberante sintesi.

Christian Norberg-Schulz, *Architettura barocca*,  
Electa, Milano, 2005

## VITA MALEDETTA DI MICHELANGELO MERISI DETTO IL CARAVAGGIO

Giovanni Pietro Bellori

*La vita sregolata e scandalosa unita la temperamento violento e rissoso di Caravaggio da subito dettero vita all'immagine di un pittore "maledetto", di un uomo in cui si sposavano genialità e trasgressione, sregolatezza e fascino del male. Bellori, in accordo con le voci coeve, contribuisce notevolmente a questa "leggenda" caravaggesca ma riconosce all'artista anche il merito storico e artistico di aver guidato la rivolta antimanagerista. Caravaggio è giudicato, infatti, come il primo di quei pittori che «seguitano troppo il naturale» e affermano che «basta rassomigliare il naturale, basta contentar l'occhio», di coloro che imitano in modo «servile» il modello, e che con la dialettica di luce e ombra hanno distrutto il disegno ideale e razionale. Dal punto di vista estetico, quindi, il giudizio di Bellori su Caravaggio è negativo ma al tempo stesso vi è rispetto e comprensione per l'artista di cui capisce e correttamente interpreta la novità della poetica.*

[...] Impiegandosi Michele in Milano col padre, che era muratore, s'incontrò a far le colle ad alcuni pittori che dipingevano a fresco, e tirato dalla voglia di usare i colori accompagnosi con loro, applicandosi tutto alla pittura. Si avanzò per quattro o cinque anni facendo ritratti, e dopo, essendo egli d'ingegno torbido e contenzioso [*litigioso*] per alcune discordie fuggitosene da Milano giunse in Venezia, ove si compiacque tanto del colorito di Giorgione che se lo propose per iscorta nell'imitazione. Per questo veggonsi l'opere sue prime dolci, schiette e senza quelle ombre ch'egli usò poi; e come di tutti li pittori veneziani eccellenti nel colorito fu Giorgione il più puro e 'l più semplice nel rappresentare con poche tinte le forme naturali, nel modo stesso portossi Michele, quando prima si fissò intento a riguardare la natura. Condottosi a Roma vi dimorò senza ricapito e senza provvedimento, riuscendogli troppo dispendioso il modello, senza il quale non sapeva dipingere, né guadagnando tanto che potesse avanzarsi le spese. Siché Michele dalla necessità costretto andò a servire il cavalier Giuseppe d'Arpino, da cui fu applicato a dipinger fiori e frutti sì bene contrafatti che da lui vennero a frequentarsi a quella maggior vaghezza che tanto oggi diletta. Dipinse una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua e del vetro e coi riflessi della fenestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugia-de, ed altri quadri eccellentemente fece di simile imitazione. Ma esercitandosi egli di mala voglia in queste cose, e sentendo gran rammarico di vedersi tolto alle figure, incontrò l'occasione di Prospero, pittore di grottesche, ed uscì di casa di Giuseppe per contrastargli la gloria del pennello. Datosi perciò egli a colorire secondo il suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi de gli antichi e le pitture tanto celebri di Rafaele, si propose la sola natura [*l'aspetto delle cose, la realtà*] per oggetto del suo pennello. Laonde, essendogli mostrate le statue più famose di Fidia e di Glicone, accioché vi accommodasse lo studio, non diede altra risposta se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri. E per dare autorità alle sue parole, chiamò una zingana che passava a caso per istrada, e condottala all'albergo la ritrasse in atto di predire l'avventure, come sogliono queste donne di razza egiziana: fecevi un giovine, il quale posa la mano col guanto su la spada e porge l'altra scoperta a costei, che la tiene e la riguarda; ed in queste due mezze figure tradusse Michele sì puramente il vero che venne a confermare i suoi detti [...]. E perché egli aspirava all'unica lode del colore, siché paresse vera l'incarnazione, la pelle e 'l sangue e la superficie naturale, a questo solo volgeva intento l'occhio e l'industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte. Onde nel trovare e disporre le figure, quando incontravasi a vederne per la città alcuna che gli fosse piaciuta, egli si fermava a quella invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno. Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi li capelli,

la ritrasse in una camera, ed aggiungendovi in terra un vasello d'unguenti, con monili e gemme, la finse per Madalena. Posa alquanto da un lato la faccia e s'imprime la guancia, il collo e 'l petto in una tinta pura, facile e vera, accompagnata dalla semplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia e la veste gialla ritirata alle ginocchia dalla sottana bianca di damasco fiorato. Quella figura abbiamo descritta particolarmente per indicare li suoi modi naturali e l'imitazione in poche tinte sino alla verità del colore. [...]

Ma il Caravaggio, che così egli già veniva da tutti col nome della patria chiamato, facevasi ogni giorno più noto per lo colorito ch'egli andava introducendo, non come prima dolce e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo alli corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro. Tanto che li pittori allora erano in Roma presi dalla novità, e particolarmente li giovini concorrevano a lui e celebravano lui solo come unico imitatore della natura, e come miracoli mirando l'opere sue lo seguivano a gara, spogliando modelli ed alzando lumi; e senza più attendere a studio ed insegnamenti, ciascuno trovava facilmente in piazza e per via il maestro e gli esempi nel copiare il naturale. La qual facilità tirando gli altri, solo i vecchi pittori assuefatti alla pratica rimanevano sbigottiti per questo novello studio di natura; né cessavano di sgridare il Caravaggio e la sua maniera, divulgando ch'egli non sapeva uscir fuori dalle cantine, e che, povero d'invenzione e di disegno, senza decoro e senz'arte, coloriva tutte le sue figure ad un lume e sopra un piano senza degradarle: le quali accuse però non rallentavano il volo alla sua fama. [...]

Non però il Caravaggio con le occupazioni della pittura rimetteva punto le sue inquiete inclinazioni; e dopo ch'egli aveva dipinto alcune ore del giorno, compariva per la città con la spada al fianco e faceva professione d'armi, mostrando di attendere ad ogn'altra cosa fuori che alla pittura. Venuto però a rissa nel giuoco di palla a corda con un giovine suo amico, battutisi con le racchette e prese l'armi, uccise il giovine, restando anch'egli ferito. Fuggitosene di Roma, senza denari e perseguitato ricoverò in Zagarolo nella benevolenza del duca don Marzio Colonna, dove colorì il quadro di Cristo in Emaus fra li due apostoli ed un'altra mezza figura di Madalena. Prese poi il camino per Napoli, nella qual città trovò subito impiego, essendovi già conosciuta la maniera e 'l suo nome [...] ma la disgrazia di Michele non l'abbandonava, e 'l timore lo scacciava di luogo in luogo; tantoché, scorrendo egli la Sicilia, di Messina si trasferì a Palermo, dove per l'oratorio della Compagnia di San Lorenzo fece un'altra Natività. [...]

Dopo quest'opera, non si assicurando di fermarsi più lungamente in Sicilia, uscì fuori dell'isola e navigò di nuovo a Napoli dov'egli pensava trattenersi fin tanto che avesse ricevuto la nuova della gratia della sua remissione per poter tornare a Roma. [...] Fermatosi egli un giorno su la porta dell'osteria del Ciriglio, preso in mezzo da alcuni con l'armi, fu da essi mal trattato e ferito nel viso. Ond'egli, quanto prima gli fu possibile montato sopra una feluca, pieno d'acerbissimo dolore s'inviò a Roma, avendo già con l'intercessione del card. Gonzaga ottenuto dal papa la sua liberazione. Pervenuto alla spiaggia, la guardia spagnuola, che attendeva un altro cavaliere, l'arrestò in cambio e lo ritenne in prigione. E se bene fu egli tosto rilasciato in libertà, non però rivide più la sua feluca che con le robbe lo conduceva. Onde agitato miseramente da affanno e da cordoglio, scorrendo il lido al più caldo del sole estivo, giunto a Porto Ercole si abbandonò, e sorpreso da febbre maligna morì in pochi giorni, circa gli anni quaranta di sua vita [...]. Così il Caravaggio si ridusse a chiuder la vita e l'ossa in una spiaggia deserta, ed allora che in Roma attendevasi il suo ritorno, giunse la novella inaspettata della sua morte, che dispiacque universalmente.

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Einaudi, Torino, 2009

## LETTURA SIMBOLICA DELLA PITTURA DI CARAVAGGIO

Maurizio Calvesi

*L'opera di Caravaggio è stata letta e interpretata da molti punti di vista, con diversi strumenti e da impostazioni metodologiche e storiografiche diverse anche in conflitto tra loro. C'è chi ha privilegiato la chiave psicologica e quella biografica, chi ha insistito sul realismo, chi sullo stile, chi invece ha preferito insistere sui rapporti con la Controriforma. Maurizio Calvesi, che a Caravaggio ha dedicato molti studi, dà della sua opera una lettura tesa a recuperare i valori simbolici e allegorici e quindi a ridefinire la posizione del pittore nella temperie storica e artistica del tempo segnandone gli scarti dalla norma e la continuità.*

La *Cena in Emmaus* di Londra, [...] attesta inconfondibilmente la pratica caravaggesca del simbolo. I discepoli riconoscono il Cristo risorto nel momento in cui benedice il pane istituendo il sacramento dell'Eucarestia. La profondità dello spazio luminoso, che si incunea nella tenebra, è magistralmente saggiata dalla disposizione degli oggetti sulla mensa, fino alla canestra di frutta che sporge dal tavolo, mentre l'apostolo di sinistra, che fa per alzarsi dal suo scranno, sospinto dalla sorpresa, premendo le mani sul bracciolo, è collocato al di qua, ancora più da presso all'occhio dell'osservatore e funziona da "respingente" prospettico. Lo stacco compatto dello spazio, quasi un parallelepipedo di luce, è scandito dalla mano del Redentore protesa in avanti, e gagliardamente delimitato dal gesto dell'apostolo a braccia aperte, che sembra sostenere un intero lato, attraversando la profondità come la massiccia linea di fuga di un tronco o di una travatura.

Proprio la solida architettura della croce, del resto, questo gesto allude, ancora secondo un codice collaudato dalla tradizione e già impiegato, tra gli altri, da Masaccio e da Michelangelo. L'apostolo riconosce il Signore e in quel momento stesso le sue braccia mimano il supremo modello della croce.

Il Cristo risorto si rivela non già nelle fattezze di un uomo maturo cui la sua età si dovrebbe addire, ma in quelle di un giovane dal volto androgino, tra il maschile e il femminile, quale attestano le immagini paleocristiane del Buon Pastore. La giovinezza è un segnale della vita eterna di cui Cristo fa dono ai fedeli; l'androginità lo è di quella "unione dei contrari" in cui si realizza la perfetta armonia. Come scrive Scoto Eriugena nel IX secolo, "Gesù raccolse in se stesso a unità la divisione della natura, cioè quella di maschio e di femmina; infatti risorse i morti non in sesso corporeo, ma soltanto nell'uomo; in lui infatti non c'è maschio, né femmina". E il Cardinale Federico Borromeo raccomandava che il volto di Cristo assumesse forme simili a quelle di Maria.

Anche la mensa è ricca di riferimenti allegorici. Il pane, come vuole la stesa investitura del Cristo benedicente, diventa il simbolo del duo corpo e ovviamente, il vino che traspare nel recipiente di vetro, quello del suo sangue. Canonica nella rappresentazione di questo soggetto è anche la presenza sulla mensa-altare, accanto al pane e al vino, di un animale morto allusivo al sacrificio del Cristo: può essere un agnello, un pesce o, come qui, un pollo o una gallina, che è figura evangelica di Gesù.

Dato il contesto, andrà letta in chiave allegorica anche la canestra di frutta, spinta in grande evidenza verso l'occhio dell'osservatore, nella tipica posizione di spicco che si attribuiva a oggetti esemplarmente "significanti".

E infatti la canestra contiene uva e melagrane, comuni emblemi del martirio del Cristo, e pomi, allusivi tanto ai "frutti" di grazia quanto al peccato originale da cui l'umanità è redenta.

I commenti dei Padri della Chiesa rigurgitano di annotazioni che spiegano appunto la valenza simbolica e cristologica dei frutti. Un testo si prestava particolarmente bene a questa esegesi teologica: il cantico dei Cantici [...] che canta l'amore dello Sposo (il Cristo) per la Sposa (la Madonna, come figura della Chiesa, o la stessa umanità).

Da i suoi versetti derivano infatti le litanie della Vergine. Lo stupendo naturalismo della frutta dipinta dal Caravaggio, la sua turgida e viva plasticità nel battito cristallino ma mobile della luce, non esclude il riferimento; anzi lo avvalora, nella logica d'intesa comunione poetica con il "numinoso" che abita la realtà.

Maurizio Calvesi, *Caravaggio*, in *Art dossier*,  
Giunti, Firenze, aprile 1986

## L'ACCADEMIA DEGLI INCAMMINATI

Carlo Cesare Malvasia

Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) fu autore del volume *Felsina pittrice (1678) una raccolta di biografie di pittori emiliani e bolognesi*. Malvasia è un imprescindibile testimone della scuola pittorica emiliana: i suoi scritti, ricchi di informazioni, aneddoti e documenti, costituiscono una delle migliori fonti per lo studio dell'arte dei Carracci e della loro scuola.

Agostino, ed Annibale di suo consenso, anzi consiglio, nella sua stanza fondarono, e aprirono un'Accademia, che all'uso di tutte le nuovamente erette ebbe un concorso, ed un aumento così subito, e così grande, che il nome di ogn'altra, anche quella del Baldi, la Indifferente detta, estinse. Ella fu di tal credito, che i Letterati medesimi a quella si rapportarono nelle occorrenti loro differenze, e difficoltà sopra i termini di quell'Arti; che però il Co. Andrea dell'Arca, impugnando nella sua *Esamina certo* ingegnoso parallelo del Co. Lodovico Tesauro tra l'eccellenze delle poesie del Marini, e le più fini osservazioni de' Dipintori, così scrisse: «*Nella famosa Accademia del Sig. Lodovico Carracci, Apelle di questo secolo, i termini della pittura si praticano in altra maniera, che nella Difesa*».

Il fondamento del detto Lodouico, le fatiche di Agostino, e l'amore di Annibale quivi a beneficio pubblico unitisi, furono troppo la potente magia, non che l'efficace invito: qui studiavasi giorno e notte, senza verun risparmio di patimenti e disagi; qui non mancavano, fossero del maschio o della femmina, i meglio formati corpi, che servissero di risentito e giusto modello; i più singolari impronti de bassi rilievi, e delle antiche teste di Roma, che aveansi procacciati i Passerotti, e quelle di più che Dinisio di Firenze erasi segretamente fatto venire cercò d'averne anch'ei Lodovico. E perché quelli fra le altre cose insigni del loro museo, vantavano una copiosa raccolta di vari disegni di tutti gli antichi maestri, una simile ne pose egli assieme, mentre Agostino, che di medaglie si diletta, e di libri (onde presso il Giangrandi a Faenza io vedessi talora un Virgilio col compendio scrittovi in margine al principio d'ogni Canto da lui stesso; e l'Onofrio fra i suoi libri singolari esse gran stima del Cornelio Tacito che fu dell'istesso, postillato tutto di sua mano) vi unì anch'egli questa sua erudita suppellettile, se non a quella del Passerotti uguale, scelta però, e sufficiente al loro intento, ch'era di erudire a bastanza e se stesso e gli allievi. Non contenti poi di ciò che l'ignudo superficialmente palesa e rivela, ciò che ancora nasconde, e suppone intender vollero: il nome, e l'unione dell'ossa, e l'attacco e il legamento de' muscoli, l'ufficio e l'effetto de' nervi, e delle vene, al qual fine perciò esercitarono particolari anatomie, ottenendone privatamente corpi morti, e in ciò compiandoli, e aiutandoli un Dottor Lanzoni Lettore pubblico, bravo Anatomista, e della loro studiosa curiosità, ed applicazione parziale non meno, e fautore di quello si fosse del Vinci Antonio dalla Torre Anatomico bravo e Lettore in Pavia, allora che a disegnar si pose in matite rossa, tratteggiando di penna, quel suo Libro famoso di Anatomia.

Proponevasi a tempo e luogo da Agostino dubbii sopra le operazioni dell'Arte muovevasi difficoltà, e dopo lunghi contrasti, ne' quali svegliavansi, ed esercitavansi gl'ingegni, ricorrevasi in ultimo all'oracolo di Lodovico la cui risposta e risoluzione, come decisione di Ruota udivasi e veneravasi. [...] Usavansi farsi modello fra di loro; godeva Agostino di accomodarli nelle attitudini bramate da Lodovico essendo di questa opinione, che chi non le intendea, non le sapesse ben rappresentare, e perciò quelle de' modelli, fossero posticce e insipide; nè sdegnò Lodovico, ch'era cicciosotto e polputo spogliatosi fino alla cintura, lasciar copiar la sua schiena ad Annibale nella Venere volta in quell'attitudine, che poi da' Signori Bolognetti fu venduta alle Altezze Serenissime di Firenze, ed oggi trovasi tra l'altre pitture famose del Real Museo. Usavano che compita che avesse ciascun di essi una qualch'opera, uscendo gli altri duo dalla stanza, e fingendosi fore-

stieri, bussassero alla porta, e pregando l'altro di esser favoriti in vedere qualche opra sua, fossero da quello cortesemente introdotti e mostrando loro quel quadro appunto di fresco terminato supplicasse i medesimi a dirgli qualche cosa sopra, ed avvertirnelo onde ponendovisi ad opporre, e criticarvi, s'attaccassero talora fiere battaglie, nelle quali, se l'autore restava vincitore, rendendo buone ragioni dell'opratovi nell'impugnata forma, cedevan li duoi, e se n'andavano, se no bisognava che l'altro prendendo ben presto il pennello e i colori, in presenza loro il correggesse altrimenti essi di propria autorità e di lor mano ciò eseguivano o cassavano. V'erano l'ore destinate allo studio delle teoriche della Prospettiva, dell'Architettura massime tutto ciò in ristretto, e in poche regole mostrando Agostino come da qualcun de' suoi scritti che presso di noi conservansi si vede; e quando finalmente per istanchezza, o per l'ora tarda partivansi a far quattro passi per la Città, o fuore d'una delle porte di essa a prender aria diportavansi, di bizzarri siti, di deliziosi paesi, e d'incontrati a caso ed osservati difettosi soggetti le caricature erano il fruttuoso e più dilettevole passatempo.

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, Vite de' pittori bolognesi*,  
Barbieri, Bologna, 1678

## UN GIUDIZIO SULLA PITTURA DEI CARRACCI

Arnold Hauser

*Il metodo critico dello storico d'arte ungherese Arnold Hauser (1892-1978) consiste nell'indagine dei fenomeni storico-culturali di una società per spiegare le ragioni profonde degli stili artistici che quella società ha prodotto. Così viene letto anche il ruolo e la posizione della pittura dei Carracci tra Cinquecento e Seicento, tra cultura manierista e cultura barocca.*

Verso la fine del Cinquecento nella storia dell'arte italiana si verifica una svolta sorprendente; il freddo, complicato, intellettualistico Manierismo cede il posto a uno stile sensuale, fortemente affettivo, universalmente comprensibile: il Barocco. Così, contro l'esclusivismo aristocratico del periodo precedente reagiscono, a un tempo, una concezione artistica popolare e il nuovo atteggiamento dei ceti colti dominanti, più solleciti ora delle grandi masse. Caravaggio, pittore della realtà, e i Carracci, pittori del sentimento, rappresentano le due tendenze. In entrambe ci si muove su un piano di cultura meno elevato rispetto a quello, assai alto, del Manierismo. Anche la scuola dei Carracci infatti imita dai grandi maestri del Rinascimento quel che è relativamente semplice, e vuol esprimere pensieri e sentimenti generalmente poco complicati. Dei tre Carracci, solo Agostino può dirsi veramente «colto»; quanto al Caravaggio, è il tipico bohémien ostile alla cultura, alieno da ogni speculazione e da ogni teoria.

L'importanza storica dei Carracci è grandissima; da loro inizia tutta la moderna "arte sacra". Essi trasformarono il difficile, involuto simbolismo dei manieristi in quelle semplici e chiare allegorie da cui discende il moderno quadro di devozione, con i suoi simboli e le sue formule costanti: la croce, la gloria, il giglio, il teschio, lo sguardo celestiale, l'estasi d'amore e di dolore. Solo ora l'arte sacra si differenzia definitivamente da quella profana. Nel Rinascimento e nel Medioevo c'erano ancora innumerevoli forme intermedie fra le opere d'arte a destinazione puramente ecclesiastica e quelle a destinazione profana; lo stile carraccesco determina una divisione fondamentale. L'iconografia dell'arte cattolica si fissa e si schematizza: l'Annunciazione, la Natività, il Battesimo, l'Ascensione, il Calvario, la Samaritana al pozzo, il *Noli me tangere* e molte altre scene della Scrittura assumono quella forma che in complesso è tuttora di rigore per il quadro sacro. L'arte ecclesiastica acquista un tono ufficiale perdendo sempre più ogni carattere spontaneo, soggettivo; essa è determinata in misura sempre maggiore dal culto, sempre meno dalla fede.

Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino, 1987

## RITRATTO DI BERNINI

Elizabeth G. Holt

*Paul De Frèart, signore di Chantelou (1609-1694) fu un fine intenditore d'arte e collezionista nella Francia di Luigi XIV di cui fu sovrintendente all'edilizia e maître d'hôtel. Fu scelto proprio dal Re Sole per accompagnare Bernini quand'egli si recò in Francia per progettare il palazzo del Louvre, però mai realizzato (della permanenza dello scultore presso la corte ci resta il busto di Luigi XIV). Paul De Frèart lasciò una vivace e ricca testimonianza del soggiorno francese di Bernini (1665) nel suo Journal du Voyage du cavalier Bernin en France (Diario del viaggio del Cavalier Bernini in Francia) nel quale riportò conversazioni, particolari del carattere, idee estetiche del grande scultore-architetto italiano.*

*Dal Journal riportiamo tre momenti: il ritratto fisico di Bernini, le sue convinzioni sul rapporto tra pittura-scultura e sugli artifici in arte, i consigli ai giovani accademici francesi sull'importanza dell'imitazione.*

Ti dirò dunque che il Cavalier Bernini è di media statura, ma ben proporzionato, più magro che grasso, di temperamento focoso. Il suo volto ricorda in qualche modo l'aquila, soprattutto negli occhi. Ha sopracciglia lunghe, fronte grande, un po' incavata nel mezzo e dolcemente rialzata sopra gli occhi. È calvo e i capelli che gli restano sono crespi e tutti bianchi. A quanto egli dice, ha sessantacinque anni. È tuttavia vigoroso per quell'età e cammina di proposito a piedi, come se non ne avesse che trenta o quaranta. Si può dire che il suo genio è tra i più grandi che la natura abbia creato, poiché, senza avere studiato, possiede quasi tutte le qualità che le scienze forniscono ad un uomo. Inoltre ha una bella memoria, un'immaginazione viva e pronta e nel giudizio si mostra chiaro e robusto.

È un fine dicitore e ha una capacità davvero particolare di esprimere le cose con la parola, il volto, il gesto e di renderle così piacevoli come hanno saputo fare soltanto i più grandi pittori con i loro pennelli.

[...]

Parlando della scultura e della difficoltà che incontra per ottenere buoni risultati in essa, particolarmente quando deve fare ritratti nel marmo e renderli somiglianti, mi ha detto una cosa notevole che poi ha ripetuto ad ogni occasione. Se qualcuno si imbiancasse i capelli, la barba, le sopracciglia e, potendolo, la pupilla degli occhi e le labbra e si presentasse in quelle condizioni anche a coloro che lo vedono tutti i giorni, questi farebbero fatica a riconoscerlo; e, come prova di ciò, ha aggiunto: "Quando una persona cade in deliquio, basta il pallore che si diffonde sul suo volto a non farla quasi più riconoscere; e spesso si dice: 'Non pareva più desso.' Alla stessa maniera è molto difficile rendere somigliante un ritratto in marmo, perché è tutto di un colore." Ha detto un'altra cosa ancora più straordinaria. Talvolta in un ritratto in marmo, per imitare la natura, bisogna fare quello che non si trova nella natura. Sembra un paradosso, ma egli si è spiegato così: per rappresentare il livido che alcuni hanno intorno agli occhi, bisogna scavare nel marmo il punto in cui si trova quel livido, per rappresentare l'effetto di quel colore e supplire con quell'artificio, per così dire, al difetto dell'arte della scultura che non può dare il colore alle cose. Tuttavia la natura - ha detto - non coincide con l'imitazione. Subito dopo ha aggiunto un accorgimento da tener presente nella scultura, del quale non sono rimasto ben convinto come dei precedenti. "Uno scultore - ha detto - rappresenta una figura con una mano in alto e l'altra appoggiata sul petto. La pratica insegna che quella mano che è nell'aria deve essere più grande e più piena dell'altra che è appoggiata sullo stomaco; e questo perché l'aria che circonda la prima la altera o consuma qualcosa della forma o, per meglio dire, della quantità." A me sembra che tale diminuzione avverrebbe anche in natura e che perciò non occorre fare nell'imitazione quello che non c'è in natura. Non glielo dissi e dopo ho pensato che gli antichi hanno consigliato di fare le colonne poste

agli angoli del tempio più grosse di un sesto rispetto alle altre perché, come dice Vitruvio: “Essendo circondate da una maggiore quantità d’aria che le assottiglia, sembrerebbero meno grosse delle altre che sono loro vicine, anche se in effetti non lo sono”.

[...]

Essendo passati dalla sua camera, dove ci trovavamo allora, nella sua galleria, mi ha detto che a Roma ne ha una in casa che è quasi esattamente uguale a questa; che in quel luogo, passeggiando, compone la maggior parte delle sue opere. Segna sul muro con il carbone le idee delle cose via via che gli vengono in mente. È cosa consueta, infatti, per i temperamenti forniti di vitalità e di robusta fantasia, accumulare sullo stesso oggetto idee su idee e, quando ne viene loro in testa alcuna, la disegnano. Ne viene loro in testa una seconda: la notano ancora; poi una terza e una quarta, senza correggerne né rifinire nessuna, affezionandosi sempre all’ultima produzione per l’amore particolare che si prova per la novità. Quello che bisogna fare in tali casi per rimediare a questo difetto, è lasciare riposare quelle idee diverse, senza guardarle, per un mese o due e dopo quel tempo si è in grado di scegliere la migliore.

(5 settembre.) Il 5, il Cavaliere ha lavorato come di consueto e la sera è andato all’Accademia. I signori du Metz, Nocret e de Sevet, in qualità di deputati del gruppo, sono venuti a riceverlo alla porta. Il Cavaliere ha visitato anzitutto la sala in cui si disegna sui modelli, i quali, quando l’hanno visto, si sono disposti nell’atteggiamento che era stato loro assegnato. Dopo essersi fermato un po’ là, è passato nella sala dove si tiene la conferenza accademica. Gli è stato offerto il primo posto, ma non si è voluto sedere. L’assemblea era molto numerosa. M. Eliot, consigliere della Cour des aides, si trovava lì. Il Cavaliere ha gettato l’occhio sui quadri della sala, che non sono stati certo valutati fra quelli di maggior pregio. Ha guardato anche dei bassorilievi di alcuni scultori dell’Accademia. Dopo, stando in piedi in mezzo alla sala, circondato da tutti quelli dell’Accademia, ha detto che era sua opinione che ci dovessero essere nell’Accademia dei gessi di tutte le belle statue, dei bassorilievi e dei busti antichi per l’istruzione dei giovani; che bisognava indurli a disegnare ad imitazione di quelle maniere antiche per formare in loro anzitutto l’idea del bello, che serve per tutta la vita. Se si mettono a disegnare all’inizio dal naturale, che quasi sempre è debole e meschino, si rovinano, perché, avendo la fantasia piena solo di quello, essi non potranno mai produrre niente che contenga del bello e del grande; che non si trova in natura. Coloro che si servono dei modelli naturali debbono già essere molto esperti per riconoscere i difetti e correggerli, il che non sono capaci di fare i giovani che non hanno basi. Ha detto, per provare la sua opinione, che ci sono talvolta delle parti in natura che appaiono rilevate e non dovrebbero esserlo e delle altre che dovrebbero esserlo e non appaiono tali. Chi sa disegnare tralascia ciò che il modello naturale mostra e non dovrebbe apparire e sottolinea ciò che dovrebbe esserci e non appare. E ancora una volta - ha detto - un giovane non è capace di fare ciò, perché né ha né possiede la conoscenza del bello. Ha poi detto che, quando era ancora molto giovane, disegnava spesso le opere antiche e la prima volta che fece una figura umana, se aveva qualche dubbio, andava a consultare l’Antinoo come il suo oracolo. Ha detto che allora notava di giorno in giorno in quella figura delle bellezze che non aveva ancora viste e che non avrebbe mai visto, se non avesse maneggiato il cesello per fare un’opera. Per questo motivo egli consigliava sempre ai suoi scolari e a tutti gli altri di non dedicarsi tanto a disegnare e a modellare senza mettersi anche quasi contemporaneamente a lavorare, sia di scultura, sia di pittura, alternando la produzione e l’imitazione e, per così dire, l’attività e la contemplazione.

Elizabeth G. Holt, *Storia documentaria dell’arte*, Feltrinelli, Milano, 1972

## RITRATTO DI BORROMINI

## Filippo Baldinucci

*Del ritratto di Borromini che Baldinucci tratteggia nelle Notizie dei professori del disegno dal Cimabue in qua (1685-1686) quello che colpisce il lettore è il decoro e la nobiltà del personaggio: Borromini risulta essere prima ancora che un grande architetto un uomo con un profondo senso della moralità del suo mestiere, onesto, solitario e che tiene sotto controllo l'intero processo costruttivo e creativo (si pensi invece all'organizzazione produttiva che dirigeva Bernini con scultori, maestranze, disegnatori). Modesto e corretto, umile ma risoluto, Borromini sembra non essere fatto per quell'epoca di apparenze e forte competitività che è il Seicento.*

Fu Francesco Borromino uomo di grande e bell'aspetto, di grosse e robuste membra, di forte animo, e d'alti e nobili concetti. Fu sobrio nel cibarsi, e visse castamente. Stimò molto l'arte sua, per amor della quale non perdonò a fatica; anziché, affinché i suoi modelli riuscissero d'intera pulitezza, facevagli di cera, e talvolta di terra, colle proprie mani. All'amore dell'arte ebbe congiunto ancora non poco sentimento e zelo, in ciò che alla propria stima e riputazione apparteneva, onde non volle per ordinario por mano ad opere, che non avessero assai del grande, come templi, palazzi e simili. Non sottoscrisse mai misure fatte per mano dei suoi giovani, dicendo non convenirsi all'architetto altro fare che disegnare e ordinare e procurar che il tutto fosse ben eseguito. Mosso dallo stesso sentimento non volle mai ingerirsi in ritratti, o interessi di capi maestri e co' padroni delle fabbriche. Non fu mai possibile il farlo disegnare a concorrenza di alcun altro artefice: ed una volta diede una costante negativa a un cardinale di gran merito, che il persuadeva a farlo in cosa che doveva servire per le fabbriche del Louvre in Francia, soggiungendo che i disegni erano suoi propri figliuoli e non volere che eglino andasser mendicando la lode per il mondo, con pericolo di non averla, come talora vedeva a quegli degli altri addivenire. Pochi giorni avanti alla sua morte diede alle fiamme tutti quei disegni, che egli aveva destinati all'intaglio, e non avevalo potuto effettuare: e ciò fece per timore che i medesimi non venissero in mano de' suoi contrarj, i quali o gli dessero fuori per lor proprj, o gli mutassero. Non fu punto signoreggiato dal desiderio di roba, il quale tenne sempre soggetto a quello della gloria; onde per li suoi disegni, modelli ed assistenze, se non fossero stati pontefici, non volea pigliar danaro, affine, come ei dicea, di poter operare a modo suo; anzi dagli stessi pontefici presse solo quello, che gli fu dato, senza domandar cos'alcuna. In somma fu il cavaliere Borromino uomo degno di gran lode; ed a lui dee molto la bell'arte dell'architettura, come a quegli, che non solo se ne valse con vario e bello stile in egregie fabbriche dentro e fuori della nobilissima città di Roma, ma anziandio l'esercitò quanto altri mai con nobiltà e decoro.

Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno dal Cimabue in qua*, (1685-1686), a cura di F. Ranalli, Firenze, 1847

## NICOLAS POUSSIN, L'IDEALE CLASSICO NEL SEICENTO

Giovanni Pietro Bellori

Ne Le vite de' pittori scultori e architetti moderni a chiudere la biografia umana e artistica di Nicolas Poussin, Giovanni Pietro Bellori inserisce le Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura, una serie di citazioni di carattere estetico del pittore francese. Bellori nutrivava una profonda ammirazione per Poussin del quale era grande amico e ne condivideva cultura e idee: i materiali raccolti rappresentano una sorta di manifesto del classicismo antibarocco di cui lo storico e il pittore erano convinti sostenitori.

*Di alcune forme della maniera magnifica  
Della materia, del concetto, della struttura e dello stile*

La maniera magnifica in quattro cose consiste: nella materia, ovvero argomento, nel concetto, nella struttura, nello stile. La prima cosa che come fondamento di tutte l'altre si richiede è che la materia ed il soggetto sia grande, come sarebbero le battaglie, le azioni eroiche e le cose divine; ma, essendo grande la materia, intorno a cui si va affaticando il pittore, il primo avvertimento sia che dalle minuzie a tutto suo potere si allontani, per non contravenire al decoro dell'istoria trascorrendo con frettoloso pennello le cose magnifiche e grandi per perder tempo nelle vulgari e leggiere. Onde al pittore si conviene non solo aver l'arte nel formar la materia, ma giudizio ancora nel conoscerla, e dove eleggerla tale che sia per natura capace di ogni ornamento e di perfezione; ma quelli che allegano argomenti vili, vi rifuggono per infermità dell'ingegno loro. È adunque da sprezzarsi la viltà e la bassezza de' soggetti lontani da ogni artificio che vi possa essere usato. Quanto al concetto, questo è mero parto della mente, che si va affaticando intorno le cose, quale fu il concetto d'Omero e di Fidia nel Giove Olimpio, che col cenno commuoveva l'universo; tale sia però il disegno delle cose quali si esprimono li concetti delle medesime cose. La struttura o composizione delle parti sia non ricercata studiosamente, non sollecitata, non faticosa, ma simigliante al naturale. Lo stile è una maniera particolare ed industria di dipingere e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicazione e nell'uso dell'idee, il quale stile, maniera o gusto, si tiene dalla parte della natura e dell'ingegno.

*Dell'idea della bellezza*

L'idea della Bellezza non discende nella materia che non sia preparata il più che sia possibile; questa preparazione consiste in tre cose: nell'ordine, nel modo, e nella specie o vero forma. L'ordine significa l'intervallo delle parti, il modo ha rispetto alla quantità, la forma consiste nelle linee e ne' colori. Non basta l'ordine e l'intervallo delle parti, e che tutti li membri del corpo abbiano il loro sito naturale, se non si aggiunge il modo, che dia a ciascun membro la debita grandezza proporzionata al corpo, e se non vi concorre la specie, acciocché le linee sieno fatte con grazia, e con soave concordia di lumi vicino all'ombra. E da tutte queste cose si vede manifestamente che la bellezza è in tutto lontana dalla materia del corpo, la quale ad esso mai s'avvicina, se non sarà disposta con queste preparazioni incorporee. Et qui si conclude che la Pittura altro non è che una idea delle cose incorporee, quantunque dimostri li corpi, rappresentando solo l'ordine e 'l modo delle specie delle cose, e la medesima è più intenta all'idea del bello che a tutte l'altre, onde alcuni hanno voluto che questa sola fosse il segno e quasi la meta di tutti i buoni pittori, e la pittura vagheggiatrice della bellezza e regina dell'Arte.

*Della novità*

La novità nella Pittura non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, ma nella buona e nuova disposizione ed espressione, e così il soggetto dall'essere comune e vecchio diviene singolare e nuovo. Qui convien il dire della Comunione di San Girolamo del Domenichino, nella quale diversi sono gli affetti e li moti dall'altra invenzione di Agostino Carracci.

*Come si deve supplire al mancamento del soggetto*

Se il Pittore vuole svegliare ne gli animi la maraviglia, anche non avendo per le mani soggetto abile a partorirla, non introdurrà cose nuove strane e fuori di ragione, ma costumi l'ingegno in rendere maravigliosa la sua opera per l'eccellenza della maniera [...].

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*,  
Einaudi, Torino, 2009