

Simona Selene SCATIZZI

UT PICTURA POESIS
LA DESCRIZIONE DI OPERE D'ARTE FRA RINASCIMENTO E
NEOCLASSICISMO: IL PROBLEMA DELLA RESA DEL TEMPO E
DEL MOTO

A partire dal Rinascimento italiano e fino al primo Ottocento, la formula oraziana *ut pictura poesis* indicò la dottrina del paragone fra arte e letteratura, base dalla quale non può fare a meno di prendere avvio ogni discorso sulla teoria e sulla critica moderna.

Sebbene il terreno prevalente sul quale ci muoviamo in epoca rinascimentale, sia quello di una generale accettazione dell'equivalenza tra arti visive e letteratura, supportata da tutta una serie di definizioni analogiche reperite nei testi delle *auctoritas* antiche¹, non manchiamo di incontrare anche un filone di 'voci' che pone in luce il problema della distinzione fra le due forme. Esso nasce proprio in seno al *topos* dell'affratellamento, per merito di una lettura della formula che ne ricerca le ragioni e ne considera i contesti delle fonti che l'hanno generata².

¹ Il detto di Simonide di Ceo: "la pittura è una poesia muta e la poesia, una pittura parlante", è riportato e commentato da Plutarco, *De Gloria Athenensium*, 3, 346f-347a. Sull'analogia ritorna Plutarco, *Vita di Alessandro*, 1, 3, 665a; si sofferma Aristotele, *Poetica*, 6,8,1450a; Cicerone, *Tusculanae Disputationes*, V, 114 riecheggia il detto simonideo, poi ripreso dall'autore della *Retorica ad Herennium* e da Orazio, *Ars poetica*, 361, che in età augustea conia la fortunata formula. Dione di Prusa, nella XII orazione detta *L'Olimpico*, al paragrafo 63, utilizza l'*ut pictura poesis* in riferimento alla statua di Zeus olimpico scolpita da Fidia - secondo la tradizione plasmata sul modello del Giove omerico (*Iliade*, I, 528-530) - per introdurre il tema della superiorità della poesia sulla scultura. È l'unico nell'antichità a sostenere questa tesi.

² Un succinto elenco dei testi cinquecenteschi nei quali si riscontra la presenza di questa problematica è il seguente: Benedetto Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti*, risultato dell'*Inchiesta* da lui promossa sul primato fra scultura e pittura l'anno precedente e letta all'Accademia Fiorentina nel 1547. Alla disputa terza, *In che siano simili et in che differenti i pittori ed i poeti*, si legge: «onde, se bene i poeti et i pittori imitano, non imitano però, ne le medesime cose, nei medesimi modi. Imitano quelli colle parole, e questi co' colori; il perché pare che sia tanta differenza fra la poesia e la pittura, quanta è fra l'anima e'l corpo. Bene è vero che, come i poeti descrivono ancora il di fuori, così i pittori mostrano quanto più possono il di dentro, cioè gli affetti» (p. 55). Una distinzione che Varchi trovava già espressa nella *Poetica* di Bernardino Daniello del 1536 in questi termini: «Perchè che some l'imitazione del dipintore si fa con stili, con pennelli, e con diversità di colori, così quella del poeta si fa con la lingua e con la penna, con numeri et armonie». Dopo di loro Sperone Speroni nei suoi *Dialogi* del 1542, al *Dialogo della rethorica* «il grammatico, dell'orator famigliare, quasi fante di dpintore, quelle acconcia e polisce, onde il maestro della retorica, dipingendo la verità, e parli et ori a suo modo. Ché, sì come col pennello materiale i volti et i corpi delle persone sa dipingere il dipintore [...] così la lingua dell'oratore con lo stile delle parole [...] ci ritragge la verità » e Giovan Battista Gelli nella *Decima letione* letta all'Accademia fiorentina nel 1551 «l'una e l'altra procede per imitazione, benché con diverso modo. Imperocché la poesia imita con le parole, e la pittura co' colori [...] Onde quegli sono chiamati migliori e più eccellenti poeti, i quali sanno meglio rapresentar con le parole negli animi nostri tutto quello che vogliono; e quegli i migliori e più esperti pittori, che sanno meglio rapresentar coi colori dinanzi ai nostri occhi quel che desiderano». La distinzione operata da Daniello e da Varchi la ritroviamo anche nel famoso *Dialogo della pittura intitolato l'Areino* di Ludovico Dolce (1557), espressa per bocca di Pietro: «Ma perché questa diffinitione è alquanto ristretta e manchevole, perciò che non distingue il pittore dal poeta, essendo che il poeta si affatica ancor esso intorno alla imitazione, aggiungo che il pittore è intento ad imitar per via di linee e colori, o sia su un piano di tavola o di muro o di tela, tutto quello che si dimostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rapresenta all'intelletto»; e si

A questo filone si riallaccia Lessing nel *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia* (1766), nel quale il filosofo tedesco, partendo dal contesto a lui contemporaneo impregnato dall'equivalenza fra le due arti, giunge alla netta distinzione fra 'arti del tempo' (che sviluppano la narrazione diacronicamente mediante azioni successive) e 'arti dello spazio' (che offrono sincronicamente forme e corpi)³.

Col termine 'descrizione' indico qualsiasi commento in merito ad opere di artisti, ricavato, sia da testi d'intento teorico o specialistico, sia da scritti d'occasione, nei quali emerga, da parte dello scrivente, la preoccupazione di rilevare, sottolineare, comunicare al lettore/fruitor la particolarità del momento di tempo trascorso per la rappresentazione, e del movimento rappresentato. Tale termine rende inoltre manifesto che ci apprestiamo a muovere, nell'ambito della 'traduzione' di un 'discorso' visivo, in una descrizione verbale, che siamo di fronte quindi ad un passaggio impervio, che necessita la messa a punto di artifici linguistici.

La problematica della resa del tempo e del moto nelle rappresentazioni artistiche del Rinascimento e nelle loro descrizioni si trova integrata ad altri temi e legata a discussioni più ampie che interessano il fare dell'arte ed il giudizio sull'arte. Se leggiamo tale tema dal versante letterario teorico-critico, esso è ancora passibile di alcune riflessioni, rispetto a quello correlato - e solo in parte da considerare inverso - relativo alle soluzioni spaziali, sviscerato più a fondo dalla storiografia critica. La proiezione all'epoca neoclassica della medesima problematica, può permettere di rilevare gli esiti di questioni, sorte, o, talvolta, anche solo semplicemente accennate nel Rinascimento e poi confluite, sviluppate e rilette nel corso del Settecento, e sistematizzate all'interno del pensiero estetico alla fine di quel secolo. Il problema relativo alla resa del tempo-moto nell'arte e nella letteratura, ad esempio, ha il suo compimento moderno in Lessing, dopo essere stato oggetto di riflessione e di esercizio artistico di altri esponenti della seconda rinascita culturale classica europea⁴.

trova ripetuta nell'*Epistolario* dello stesso Pietro Aretino, in particolare nella lettera dell'agosto 1551 al *Comandator d'Alcántara*. Ancora in età post-tridentina, Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1586) ribadisce che: «se si riguarda in queste due arti bene e con sano giudizio, vi si vede così smisurata unione e congiunzione insieme di affinità [...] dissimile però in questo si tengono, perché l'una imita con colori, l'altra con le parole»; per giungere infine con Gregorio Comanini nel *Figino* (1591) a ritrovarne ancora la presenza all'interno di una discussione che risente fortemente dell'influsso dei *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* di Torquato Tasso (1587) per l'elaborazione dei concetti di imitazione fantastica ed imitazione icastica.

³ In Dione, Lessing trova la strumentazione tematica ed argomentativa per procedere alla sua dimostrazione dei limiti artistici e delle ampie possibilità poetiche. Ai paragrafi 64-78 de *L'Olimpico*, Dione Crisostomo, affronta la distinzione dei mezzi espressivi di poesia e scultura, asserendo che il poeta si serve di parole (ricchezza del linguaggio, neologismi ed onomatopee, consentono una libertà espressiva notevole) che possono descrivere il movimento ed il divenire delle immagini, mentre lo scultore (che si serve di materiali duri e che comportano una lenta esecuzione) necessita di un soggetto in posizione immobile. Ciò che il poeta indica con epiteti, lo scultore renderà attraverso un'immagine ricca di particolari e di simboli. Lessing conosceva Reiske che fu il curatore delle edizioni in lingua originale delle opere di Dione di Prusa del 1748 e 1776. *L'editio princeps* del testo greco dell'orazione risale al 1551 e la prima traduzione in latino delle opere dell'oratore greco al 1555. Si tenga presente poi, che il *De sculptura* di Pomponio Gaurico, uscito nel 1504, ha come fonte, oltre Alberti, proprio Dione Crisostomo.

⁴ Segnalo i casi più importanti. Antony Shaftesbury, nel saggio, *A notion of historical draught or tarlature of the judgement of Hercules* (1714), considera che il punto nel tempo scelto dal pittore per rappresentare la propria storia può alludere a qualcosa del futuro o richiamare alla mente qualcosa del passato, presentando alla vista contemporaneamente i fatti sussistiti o che potrebbero verificarsi. Charles Dubos, *Réflexions critiques sur la poesie et la peinture* (1719), che giunge a guardare poesia e pittura nelle loro distinzioni spazio-temporali, sceglie per l'arte il momento che allude al prima, al dopo ed alla durata temporale di una azione. James Harris, *Discourse on Music, Painting and Poetry* (1744), elabora una teoria della diversità fra le arti basata sui diversi 'segni' di cui si servono (parole e suoni/linee e colori) e, riprendendo anche il concetto del *punctum temporis*, specifica che se si

PRESUPPOSTI DI ETÀ UMANISTICA E SVILUPPI RINASCIMENTALI

Nel contesto di questo Colloquio, Alessandro Roffi, con Petrarca, ha affrontato una questione centrale del rapporto fra letteratura ed arte, parlando del *topos* delle ‘statue viventi’ e «*loquentes*», per sottolineare l'impressione vitale di certe immagini, «il movimento di entità statiche». ⁵ Clementina Marsico, ha parlato del linguaggio metaforico in Valla.

La forza che possiedono certe figure retoriche nel conferire l'impressione di animazione e di azione alle immagini a cui analogicamente si riferiscono, ha condotto importanti critici della teoria artistica del Quattrocento a riconoscere l'essenziale contributo linguistico e concettuale delle opere dei retori, ‘riscoperte’ in quel secolo, alla nascita di una teoria artistica ⁶. L'universo retorico si apre alla cultura dell'Umanesimo, infatti, grazie ad un approccio rinnovato e filologico ai testi antichi. I resoconti manualistici sull'arte dell'antichità, offrono repertori di analogie ulteriori. L'attività ecfraistica applicata all'arte, a partire da Guarino Guarini e con la sua scuola, si concentra sul paragone metaforico e sull'effetto provocato nel lettore-fruitori.

L'applicazione sistematica del *medium* linguistico-retorico in funzione del visivo, è consacrata, però, teoricamente, da Leon Battista Alberti nel *De Pictura*, composto nelle due versioni, latina e volgare, fra il 1435 ed il 1436, ma stampato solo nel 1540.

La ‘finestra sul mondo’ dell'arte figurativa aperta da Alberti, segna una tappa fondamentale, sia nel rapporto letterato-artista, sia nella concezione dell'arte, quale prodotto umano che nasce dalle radici della natura, e come sua forma di conoscenza.

All'interno dell'itinerario di formazione dell'artista proposto nel *De Pictura* da Alberti, assume, inoltre, un peso particolare la sua approfondita analisi del moto figurale. Ma il concetto fondativo della teoria albertiana è quello di *historia*, in quanto struttura ideativo-compositiva del dipinto che il pittore realizza grazie al suo *ingenium*, a quel necessario bagaglio sia di conoscenze tecniche e scientifiche, che in Alberti prendono il nome di «*circumscriptio*», «*compositio*», «*receptio luminum*», «*perspectiva pingendi*», «*proportio membrorum*», sia di modalità operative e regole estetiche, come il procedimento che permette il raggiungimento della bellezza per via elettiva o il rispetto del decoro ⁷.

sceglie di rappresentare una storia nota, sarà la memoria dello spettatore a fornire gli antecedenti e gli sviluppi futuri della vicenda narrata. Denis Diderot, nella *Lettre sur les sourds et muets* (1751) e nell'*Essai de la peinture* (1765) si contrappone all'*ut pictura poësis* e riflette sull'istante che segna il passaggio dell'anima da una passione all'altra, come momento privilegiato della rappresentazione artistica. Moses Mendelssohn, *I principi fondamentali delle belle arti* (1757), distingue i ‘segni naturali’ di cui si servono arti figurative e danza, dai ‘segni arbitrari’ propri dell'eloquenza e della poesia, ed accenna alla scelta del ‘momento fecondo’ quale elemento delle arti figurative. Daniel Webb, *An enquiry into the beauties of painting* (London, 1760) affronta il problema del rapporto fra le arti, attribuendo a quelle figurative l'ambito dello spazio e alla poesia quello del tempo, ed accenna anche al fatto che ‘la grazia produce sempre il movimento’. Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerei* (1762), parla della bellezza che «se posta in movimenti o atteggiamenti armonici, dà alla figura umana la grazia». Infine, in Lessing, l'influenza di Edmund Burke, *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (1757), è testimoniata dalla sua intenzione di tradurlo in tedesco.

⁵ F. Petrarca, *De Remediis utriusque fortunae*, I, 40, *De tabulis pictis*

⁶ R.W. Lee, «*Ut pictura poësis. The humanistic Theory of Painting*», *Art Bulletin*, 22, 1940, p. 3-13; J.R. Spencer, «*Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, 20, 1957, p. 26-44; M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca Book, 2007.

⁷ R. Sinisgalli, *Il nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, Roma, Kappa, 2006. Il trattato comprende tre libri concernenti: *Rudimenta, Pictura, Pictor*. Non dobbiamo dimenticare la doppia valenza etico-estetica dei concetti che si trovano esposti, i quali oscillano fra l'una e l'altra a seconda del contesto delle varie opere in cui ricorrono. Considerandoli nel loro aspetto più strettamente estetico: *Concinntas*, in senso oggettivo è l'armonia delle parti col tutto; *decorum/aptum* designano la conformità del rappresentato con la storia narrata; *pulchritudo/venustas*, traducono la bellezza che nasce dalla proporzione e dalla selezione, *amoenitas*, la bellezza che nasce dalla *varietas*, più simile a quella che sarà poi la ‘leggadria’ cinquecentesca.

Nella sezione del secondo libro dedicata alla composizione dei corpi, Alberti avverte il pittore che, scelta l'*historia*, «*id de quo agitur*», tutti i corpi e le loro parti debbono eseguire il proprio compito in funzione della narrazione.

«*Motus animi ex motibus corporis cognoscuntur*», è un concetto che Alberti costruisce ricavandolo dalle descrizioni di opere antiche come il *Sacrificio di Ifigenia* di Timante o la *Calunnia* di Apelle, prelevati da fonti letterarie, rispettivamente Plinio e Luciano. Se la forza delle emozioni si rende nell'arte tramite gesti visibili e movimenti del corpo (Alberti ne fornisce un'ampia casistica che varrebbe la pena scorrere), questi debbono tuttavia osservare il limite di una rappresentazione non troppo teatrale, *maxime vivas*, che rifugga l'indecente ed il poco aggraziato, attenendosi quindi alla regola del *decor*. Per questo divieto particolare, Alberti porta ad esempio, traendolo dalla *Institutio Oratoria* di Quintiliano,⁸ il ritratto di Antigono che Apelle dipinse solo dal lato del viso nel quale non appariva la mancanza di un occhio⁹.

Alberti distingue inoltre i movimenti dello spirito, che i pittori rendono con i movimenti delle membra, da quelli che si generano per cambiamento di posizione del corpo. Anche questi ultimi, chiarisce, non dovranno essere troppo violenti, *acres*, o dimenanti al massimo grado, *histrionum motus*, ma seguire le sette direzioni possibili di un movimento in maniera moderata e credibile.

Una specifica sezione è dedicata alle cose inanimate, anch'esse sottoposte al movimento, per cui Alberti suggerisce al pittore di non dimenticare di dare parvenza di moto a capelli, criniere, rami e foglie, e soprattutto alle vesti, se agitate dal vento.

Nel *Della Pittura* i riferimenti ad *exempla* classici sono molti, mentre un unico caso riguarda la descrizione di un'opera d'arte moderna: la così detta *Navicella degli Apostoli* di Giotto¹⁰. Siamo proprio nei capitoli del secondo libro dedicati al moto. Alberti sta parlando della composizione di dipinti di scene, e dunque si sofferma sulle azioni che coinvolgono i personaggi nella scena rappresentata, sulle movenze delle loro forme corporee, che debbono essere conformi alla 'narrazione dipinta' (*historia*), e concorrere alla sua costruzione¹¹.

Nel dipinto di Giotto, la rappresentazione della paura, come in quello di Timante la rappresentazione del dolore, sono presentate (e distribuite) nelle loro diverse gradazioni fra i vari personaggi delle composizioni, secondo lo schema retorico della *climax*¹².

⁸ Quintiliano, *Institutio oratoria*, II. 13, 12.

⁹ Pensiamo al ritratto di Federico da Montefeltro, duca di Urbino, notoriamente deturpato in volto, eseguito da Piero della Francesca (1465 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze), per capire come questo concetto sia stato recepito.

¹⁰ Giotto di Bondone realizza il mosaico, con la vicenda degli Apostoli coinvolti in una tempesta nel lago di Tiberiade, per il portico dell'antica Basilica di S. Pietro in Vaticano, su commissione del Card. Stefaneschi. Un disegno quattrocentesco di Parri di Spinelli, che lo riproduce, è oggi proprietà del Metropolitan Museum of Art di New York.

¹¹ L'osservazione albertiana sulle membra di un corpo morto «che debbono sino in fondo sembrare senza vita», legata anch'essa alla necessità che ciascuna parte del corpo non manchi la propria funzione in relazione alle circostanze, ebbe grande influenza sull'arte rinascimentale. Il *Compianto sul Cristo morto* di Mantenga e le sue numerose incisioni, contribuirono alla rapida diffusione fra i pittori di questo concetto. Sinisgalli, *Il nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, p. 196-197: «tutte pendono le mani, le dita, la nuca, tutte scendono giù languide e contribuiscono a esprimere la morte del corpo [...] vi è la morte quando le membra non sono più in grado di sostenere più a lungo gli impegni vitali, cioè il movimento e la sensibilità».

¹² Sinisgalli, *Il nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, p. : «Giotto rappresentò gli undici atterriti dalla paura e dallo stupore per l'amico che vedevano camminare sulle acque ognuno manifestando, secondo le proprie forze, a tal punto il proprio indizio di animo turbato nel volto e in tutto il corpo che in ciascuno appaiono i singoli moti degli stati d'animo». Lo schema speculativo applicato da Alberti nell'esposizione della sua teoria dei moti è congegnato in modo tale che il lettore è spinto a riflettere sull'argomento secondo quel principio

Nel *Sacrificio di Ifigenia*, inoltre, il pittore Timante, dopo aver assegnato ad ogni partecipante l'atteggiamento corporeo atto all'espressione del suo grado doloroso, non trovando per il punto estremo dell'afflizione (quella paterna) una adeguata resa visiva, «*digne modo tristissimi patris vultus referret*», sceglie di celarne il volto mediante la procedura del velamento, un espediente che Alberti consiglia anche al moderno artefice, che voglia lasciare scorgere allo spettatore più di quanto non si possa esprimere visivamente nel dipinto.¹³

Nella pratica artistica contemporanea ad Alberti, possiamo osservare l'utilizzo di questa procedura nelle scene della *Deposizione* e della *Passione* dei Pergami di San Lorenzo, fra le ultime opere realizzate dallo scultore Donatello (1461-65). L'effetto di accentuazione della drammaticità, che si verifica quando sottoponiamo a parziale o totale copertura (con vesti, panneggi e veli) alcune figure, è un metodo particolarmente utile nei soggetti di lamentazione luttuosa e di forte *pathos* emotivo come questi, che si va ad aggiungere ai gesti canonici della lamentazione, come la testa pesante sorretta dalla mano.

Già trent'anni prima, Donatello, nel Parapetto della Cantoria di S. Maria del Fiore (1433-38) a Firenze, e nelle formelle del Pulpito del Duomo di Prato (1434-38), nel contesto di un'ambientazione architettonico-paesaggistica omogenea (che oggi definiamo con l'espressione di 'unità spaziale'), aveva ripartito la scena in zone temporalmente diverse, inserendo delle colonnine a tutto tondo e staccate dal fondo, a costruire una sorta di porticato-palcoscenico, dietro al quale far correre i putti danzanti del fregio, in modo tale che la copertura parziale derivante, ne accentuasse l'effetto di movimento¹⁴.

L'invenzione in quello stesso manipolo di anni della prospettiva lineare e la sua applicazione alla pittura, permise di comporre la vicenda che si voleva narrare in una visione concepita scenicamente¹⁵, nella quale le relazioni fra i personaggi nello spazio erano palesabili per mezzo della concatenazione dei loro gesti e delle loro azioni¹⁶.

della *gradatio* o *climax* che lo conduce da una iniziale genericità verso una specificazione sempre maggiore. G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.

¹³ Quintiliano, *Inst. Or.*, II, 13, 13.

¹⁴ E. Gombrich, «Momento e movimento nell'arte», *L'immagine e l'occhio*, Torino, Einaudi, 1985, p. 37-63.

¹⁵ A. Pinelli, *La storia dell'arte: istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 138-150. L'illusione di tridimensionalità che la rivoluzione prospettica rinascimentale ha introdotto nello spazio pittorico del dipinto, ha permesso di passare dalla narrazione continua medioevale alla distinzione delle vicende nelle loro diverse temporalità, mediante l'articolazione del dipinto in piani prospettici. Le azioni temporalmente più lontane vengono distribuite nello sfondo e in lontananza, i personaggi vengono proporzionalmente rimpiccioliti o ingranditi, mentre in primo piano è posta l'azione principale o al presente.

¹⁶ A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, Bari, Laterza, 2008. I suoi studi sull'indice puntato, sulla preghiera *iunctis manibus* e sul *signum harpocraticum*, sono state riprove eloquenti di quanto all'origine della figurazione naturalistica ci sia stato il desiderio di narrare e l'intento di illustrare un racconto, o una mitologia per immagine, che ha richiesto un repertorio di gesti vicino alla mimica e alla codifica del reale. L'influsso delle opere di Cicerone e di Quintiliano che hanno tramandato i gesti strumentali della retorica, è in questo campo importantissimo. Lo studio di Chastel sull'arte del gesto in alcune opere di devozione fra il 1450 ed il 1500, ha eloquentemente chiarito quanto la relazione gestuale sia stata fondamentale nella costruzione delle opere di questo periodo, e che un dipinto può essere letto a partire dall'analisi dei gesti formali in quanto luoghi di passaggio dal significativo al significato. Il 'gesto espressivo', com'egli lo chiama, è infatti portatore privilegiato della carica psicologica, ed il maggior responsabile della capacità emotiva ed empatica della rappresentazione. Si pensi all'indice puntato, che Alberti raccomanda al pittore. È un gesto di lunga tradizione, che ha lo scopo di interpellare lo spettatore, richiamandolo a rivolgere l'attenzione in una determinata direzione o su un oggetto preciso, spesso (su) un cartiglio. I gesti ammonitori, scarsi nell'arte quattrocentesca prima della codifica di Alberti, divengono usuali e poi si complicano all'inizio del nuovo secolo. Leonardo nell'immagine del *Precursore* (1508-1513, Paris, Musée du Louvre) ne dà una versione altamente innovativa. L'indice puntato del Battista verso il Cielo è un gesto denotante, cioè concepito come gesto-attributo (subentra ai precedenti attributi e simboli pittorici canonici per Giovanni Battista), ed eloquente, cioè sostitutivo di un intero discorso ('io sono il precursore di Cristo'). I gesti leonardeschi divengono poi sempre più eloquenti (concepiti come

È particolarmente nel *De Sculptura* di Pomponio Gaurico edito nel 1504¹⁷, che la prospettiva viene trattata come scienza della rappresentazione (narrativa o drammatica). Gaurico si ricollega alla *compositio* albertiana, accentuando nella scelta delle posizioni, dei gesti e delle azioni dei personaggi, il fine della *mise en abîme*. In questa, che gli studiosi André Chastel e Robert Klein¹⁸ hanno chiamato ‘prospettiva di composizione’, la qualità principale resta, come per Alberti, il raggiungimento della chiarezza del rappresentato, ma Gaurico vi ammette, oltre alla raffigurazione chiara di ciò che è avvenuto e di ciò che sta avvenendo, quella della raffigurazione di ciò che sta per avvenire o di ciò che fa rimanere dubbio il senso dell’azione in corso¹⁹.

In quest’ultimo caso, Gaurico sembra apprezzare quello stato di ambiguità, anfibolico²⁰, che scorge e non manca di elogiare nel dipinto di Polignoto di Thasos che si trovava sul portico del teatro di Pompeo: raffigurazione di un guerriero che non si sa se monti o scenda da cavallo²¹.

Con questo esempio di azione ambigua, Gaurico rivela la sua predilezione per le condizioni di moto incompiuto e transitorio, che in termini teorici egli traduce nella (sua) distinzione fra movimenti iniziali, medi e finali rappresentabili nell’arte, ed in termini pratici nell’ammirazione, nella scultura in genere, per la rappresentazione di stadi di movimento non corrispondenti all’azione compiuta²².

Può non essere superfluo ricordare anche quanto Leonardo da Vinci, non solo nella elaborazione della sua teoria dei moti, ma pure negli *Appunti* che affrontano il tema del paragone fra le arti, in particolare fra poesia e pittura²³, insista sul moto quale fonte di ogni

sostituti linguistici) e sempre meno denotativi. Il *Cenacolo* (1494-98 Basilica di S. Maria delle Grazie, Milano) e l’*Adorazione dei magi* incompiuta (1481-82 Galleria degli Uffizi, Firenze) sono considerate il manifesto rinascimentale della funzione del gesto e della tecnica dello sguardo, con questa finalità.

¹⁷ L’opuscolo ebbe un grande successo editoriale soprattutto nel nord Europa, fu ristampato più volte tra il 1528 ed il 1701 in Germania e nei Paesi Bassi. P. Gaurico, *De Sculptura*, a cura di P. Cutolo, Napoli, ESI, 1999.

¹⁸ R. Klein, «Pomponio Gaurico ed il suo capitolo *De Perspectiva*», *La forma e l’intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l’arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975, p. 251-297.

¹⁹ La fonte di questa parte della teoria di Gaurico deriva dalla *Institutio Oratoria* di Quintiliano, VI. 2, 32; VIII. 3, 83; VII. 9.

²⁰ L’anfibolia è un concetto mutuato dalla retorica. Per Quintiliano ed Ermogene rappresenta un difetto dello stile. Prima di divenire un termine specialistico della retorica, era stato utilizzato dagli storici Erodoto e Tuciddide ad indicare la condizione di chi subisce un attacco da più parti ed è nel dubbio su quale direzione dare al movimento della sua azione di difesa. Demetrio, in *Lo stile*, parlando del quarto stile, quello mascherato o figurato, indicato in tutti quei casi in cui è rischioso parlare in modo diretto, suggerisce all’oratore di coprire il suo intento mediante l’uso di un linguaggio ambiguo.

²¹ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 59.

²² E. Di Stefano, «Pomponio Gaurico e l’estetica della scultura», *La nuova estetica italiana*, a.c. L. Russo, Palermo, Aesthetica Preprint [Supplementa], 2001, p. 9-22. La Di Stefano considera plausibile che nel riportare l’esempio di Fidia, Gaurico abbia presente la XII orazione di Dione di Prusa (Crisostomo), detta *L’Olimpico*, in cui la superiorità della poesia sulle arti figurative è fatta dichiarare dallo stesso scultore greco. L’esempio fidiaco è presente anche nel *De Pictura* di Alberti con la stessa funzione. Gaurico non nomina Alberti fra le sue fonti, ma egli ne costituisce sicuramente una delle principali. *L’ut sculptura poesis* di Gaurico, sottesa in tutto il testo, conduce l’umanista napoletano anche ad approfondire il raffronto fra scultura e poesia, ed a risolverlo in favore della seconda, esortando gli artisti ad ispirarsi alle fonti letterarie, piuttosto che direttamente alle opere scultoree, per la scelta dei soggetti da imitare, sull’esempio di Fidia che scolpì il suo Zeus basandosi sulla descrizione fattane da Omero nell’*Iliade*.

²³ Le edizioni più recenti ed importanti: *Treatise on Painting [Codex Urbinus Latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, tradotto ed annotato da A. Ph. McMahon, Princeton, 1956; *Leonardo da Vinci on Painting. A lost Book [Libro A]*, reassembled from the Codex Vaticanus Urbinus 1270 and from the Codex Leicester by C. Pedretti, Berkeley and Los Angeles, 1964; Leonardo, *Libro di pittura*, edizione critica del Codice Urbinate Latino 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Firenze, 1995; Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Vicenza, Neri Pozza, I, 17, 2000. *Che differenza è dalla pittura alla*

fenomeno naturale. Leonardo, come Alberti, non manca di connettere l'espressione dipinta con quella retorica, ma riporta insistentemente l'attenzione sull'oggetto naturale, sulla sua apparenza fenomenica e sul maggior valore della pittura, cioè della mimesi della natura come si presenta all'occhio, in quanto prima forma di conoscenza del mondo²⁴.

Le idee di Leonardo, note, nel corso del Cinquecento, probabilmente solo all'ambiente milanese a lui vicino, rimasero quasi del tutto sconosciute fino all'edizione parigina del *Trattato della pittura* nel 1651²⁵.

Luca Pacioli intorno al 1498 ci informa, però, che Leonardo avrebbe a quella data già riunito il materiale per un trattato sulla pittura e sui movimenti umani, i cui primi schizzi ed appunti gli studiosi fanno risalire a dopo il 1490, a quando cioè in Leonardo la prospettiva lineare o centrale diviene triplice, i rapporti delle figure con lo sfondo si complicano, lo studio dell'ombra e la tecnica dello sfumato concorrono a rendere labili le linee dei contorni, ed insieme al grado di luminosità dei colori, vengono impiegati per conferire plasticità ai corpi e movimento alle forme.

Leonardo concepisce chiaramente il problema della temporalità dell'immagine in duplice maniera. Nel *Libro di Pittura*, alla sezione sul confronto fra le arti, il tempo è considerato in riferimento alla visione della rappresentazione pittorica da parte del fruitore, mentre nella sezione relativa allo studio dei movimenti, Leonardo parla del tempo e del moto del rappresentato²⁶.

Or vedi che differenza è dall'udir raccontare una cosa che dia piacere all'occhio con lunghezza di tempo, o vederla con quella prestezza che si vedono le cose naturali. Ed ancorché le cose de' poeti sieno con lungo intervallo di tempo lette, spesse sono le volte che le non sono intese [...] ma l'opera del pittore immediate è compresa da' suoi riguardatori²⁷.

Il poeta che si voglia confrontare ed equiparare al pittore nella descrizione della bellezza corporea e nell'armonia delle parti che essa produce, è vinto, poiché le sue parole, nel menzionare le parti che compongono la bellezza di un corpo, debbono dividerle temporalmente, mentre l'immagine del pittore le restituisce 'in un tempo' come si presentano in natura.

poesia (Codex Urbinas Latinus 1270, f. 10, databile al 1492), p. 15.: «La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie».

²⁴ Leonardo, *Trattato*, I, 5. *Come la pittura abbraccia tutte le superficie de' corpi, e in quelle s'astende* (Codex Urbinas Latinus, f. 3v, databile 1500-1505) p. 15: «La pittura sol s'astende nella superficie de' corpi, e la sua prospettiva s'astende ne l'accrescimento e decrescimento de' corpi e de' lor colori; perché la cosa che si rimuove dall'occhio perde tanto di grandezza e de colore quanto l'aquista de remozione. Adunque la pittura è filosofia, perché la filosofia tratta de moto aumentativi e diminutivo [...] Si prova la pittura essere filosofia perché essa tratta del moto de' corpi nella prontitudine delle loro azioni, e la filosofia ancora lei s'astende nel moto».

²⁵ Il Codice Urbinas latino 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, che tramanda la versione del *Trattato* che noi conosciamo, proviene dalla Biblioteca della corte di Urbino e riunisce i brani da testi vinciani differenti che il Melzi, o altri della cerchia vicina a Leonardo, provvidero diligentemente a far copiare intorno al 1550 da uno sconosciuto amanuense. Il codice fu ritrovato e pubblicato dal Manzi solo nel 1817. Da una copia manoscritta appartenuta a Cassiano dal Pozzo, Raphaël du Fresne trasse l'in-folio del *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci* impresso a Parigi nel 1651 con disegni in parte del Poussin.

²⁶ Una cospicua parte della mole complessiva del Codice Urbinas Latinus 1270 è costituita da una lunghissima serie di appunti sull'importanza dello studio dei movimenti del corpo (che l'artista deve approntare dopo averne conosciuto anatomicamente le varie membra), delle attitudini umane e degli accidenti fisici, della loro rappresentazione nell'arte secondo principi proporzionali, ottici, coloristici e chiaroscurali che riproducano l'effetto reale del moto di una figura, la necessità dell'accordo fra il movimento e l'intenzione che lo provoca.

²⁷ Leonardo, *Trattato*, I, 18. *Differenza infra poesia e pittura*, p. 16-17.

La pittura ti presenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva, e per il proprio mezzo [...] e la poesia riferisce il medesimo, ma con mezzo meno degno dell'occhio²⁸.

il poeta, nel descrivere la bellezza o bruttezza di qualunque corpo, te lo dimostra a membro a membro et in diversi tempi, et il pittore tel fa vedere tutto in un tempo. E 'l poeta non po porre con le parole la vera figura delle membra di che si compone un tutto, come 'l pittore, il quale tel pone innanti con quella verità ch'è possibile in natura [...] per questo il poeta resta in quanto alla figurazione delle cose corporee, molto indietro al pittore²⁹.

L'armonia del tutto, che l'occhio coglie nell'immagine, nella descrizione poetica, dunque, si perde.

La precedenza di valore della pittura sulla poesia emerge soprattutto in quella che forse è la pagina più famosa degli scritti sulla pittura di Leonardo.

Se tu poeta figurerai la sanguinosa battaglia [...] in questo caso il pittor ti supera, perché la tua penna fia consumata innanzi che tu descriva a pieno quel che immediate il pittore ti rapresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, ed il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra [...] Lunga e tediosissima cosa sarebbe alla poesia ridire tutti i movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone innanzi [...] perché infinite cose farà il pittore, che le parole non le potrà nominare, per non aver vocaboli appropriati a quelle³⁰.

Ernst Gombrich ha riscontrato, tuttavia, un deciso predominio della parola e del ruolo del linguaggio rispetto al disegno negli studi di Leonardo sul movimento dell'acqua e dell'aria, dai cui appunti derivarono nel Seicento i nove libri di osservazioni e disegni *Del moto e della misura dell'acqua*³¹, nei quali Leonardo applica un metodo descrittivo che consenta la registrazione della successione dei movimenti, ed in cui fa uso di un lessico e di una terminologia concettuale che egli stesso si costruisce (veri e propri elenchi si trovano nei manoscritti della *Bibliothèque de l'Institut de France*) per poter il più precisamente possibile afferrare ed evocare la varietà fuggevole dei fenomeni. Leonardo, in questi appunti, ricorre frequentemente all'analogia e al paragone metaforico, per rendere più chiara la restituzione visiva del fenomeno che descrive. Tutto questo supporto linguistico legato comunque all'immaginazione e alla visione, serve ad aggiungere forza all'immagine e al disegno reale del fenomeno che accompagna³².

²⁸ Leonardo, *Trattato*, I, 19. *Della differenza ed ancora similitudine che ha la pittura con la poesia* (Codice Windsor, Royal Library, 19101v. databile circa 1508-1510), p. 17-18: «e' si farebbe emulo al pittore se potesse soddisfare all'occhio in parole, come fa il pittore col pennello e colore: un'armonia all'occhio, come fa la musica all'orecchio, in un istante».

²⁹ Leonardo, *Trattato*, I, 28. *Conclusione del poeta, del pittore e del musico* (Codex Urbinas Latinus 1270, ff. 18r-19r databili al 1472), p. 29-30.

³⁰ Leonardo, *Trattato*, I, 11. *Essempio tra la poesia e la pittura* (Codex Urbinas Latinus 1270 ff. 5v-7, databile al 1500-1505), p. 9.

³¹ Leonardo, *Del moto e della misura dell'acqua*, a cura di Carusi e Favaro, 1923, riproduce il codice barberiniano; N. De Toni, «L'idraulica in Leonardo da Vinci», *Frammenti vinciani III-IX*, Brescia, 1934-35; E. Gombrich, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986, p. 51-79.

³² Alcuni esempi tratti dai f. 20r, ff. 72r e 71v dei Codici di Parigi, conservati presso la Bibliothèque de l'Institut de France, si trovano in P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-77; C. Segre, «La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci», *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, p. 3-38. Segre, che ha compiuto una analisi linguistica sulle 'invenzioni' di Leonardo (sorta di ipotesi di quadri o consigli al pittore per ritrarre determinati oggetti), si è soffermato ad indagare le suggestioni foniche, dinamiche, causali, che Leonardo attribuisce al disegno-soggetto da rappresentare. Le invenzioni X e VII, che Segre prende in esame in modo particolare, mostrano come Leonardo concepisca una temporalità

Arrivando alla metà del Cinquecento, non possiamo fare a meno di confrontarci con l'opera-prisma del Rinascimento artistico italiano, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* di Giorgio Vasari.

Nell'edizione torrentiniana del 1550, le descrizioni vasariane presentano una caratteristica linguistica meno specialistica e documentaria della successiva versione giuntina del 1568. In questa prima versione de *Le Vite*, il visivo viene restituito al lettore attraverso una maggiore attenzione al lessico, alla sintassi impressionistica, al tono narrativo pregno di cromatismi linguistici. L'evento narrato, nella sua articolazione temporale e motoria, vive nella penna di Vasari una teatralità e drammaticità che sarà d'esempio per il vero e proprio genere descrittivo che dopo di lui si diffonde nella critica d'arte manierista.

Nel Proemio all'ultima sezione de *Le Vite* si legge che, raggiunta la perfezione sia nell'imitazione del naturale per via di selezione «dalle maggior bellezze del vivo», sia nella costruzione della composizione mediante un disegno perfetto, l'ordine e la misura nelle proporzioni, gli artisti della terza età, a cominciare con Leonardo Da Vinci, pervengono a colmare una mancanza, afferma Vasari, «ponendo nella regola una licenza che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione e guastare l'ordine»³³.

Un grande aiuto nel superare ed evitare l'errore di cadere «in una certa maniera secca, cruda e tagliente» a causa dell'eccessivo studio, continua Vasari, lo diedero le scoperte di alcune fra le più famose antiche statue nominate da Plinio (l'elenco di Vasari comprende oltre al Laocoonte, tutte le antichità raccolte poi nel Cortile del Belvedere in Vaticano) «le quali nella loro dolcezza e nelle loro asprezze con termini carnosì e cavati dalle maggior bellezze del vivo, con certi atti, che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo, si mostrano con una graziosissima grazia»³⁴.

Leonardo da Vinci, però, è l'artista che diede «principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna», poiché «dette veramente alle sue figure il moto et il fiato»³⁵.

La 'maniera moderna' dunque, prevede la conquista nell'arte del movimento e della vitalità, in una parola: «una grazia» «che eccedesse la misura»³⁶.

In Vasari la Grazia è però ancora un concetto composito, legato anche alla sprezzatura castiglionesca, come capacità dell'artista di nascondere lo studio in una apparente facilità e rapidità di esecuzione dell'opera («una leggiadria di fare svelte e graziose tutte le figure»³⁷), legato, eppur distinto, al principio classico-albertiano della bellezza come unità nella varietà, ed è poi allo stesso tempo, la qualità specifica dell'artista di saper dare vitalità e moto alle forme. Quello della Grazia è il concetto che subirà una delle più grandi trasformazioni da questo momento in poi nella storia dell'estetica ed acquisterà quei connotati che ne faranno

dell'immagine, prodotta dai gesti colti, in una fase intermedia tra un *movimento da* e un *movimento verso* ed una temporalità che si viene a creare per suggestione temporale dovuta alle implicazioni di precedenti narrativi deducibili dallo stato delle cose rappresentato. Si può sicuramente condividere anche l'affermazione di Patrizi che Leonardo rappresenti un caso straordinario di corrispondenza, fra dinamica dell'immagine e dinamica del discorso che la descrive. G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.

³³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, scultori italiani, da Cimabue, insino a' nostri tempi*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, vol. II, p. 540.

³⁴ Vasari, *Vite*, II, p. 541.

³⁵ Vasari, *Vite*, II, p. 542.

³⁶ Vasari, *Vite*, II, p. 540.

³⁷ *Ibidem*.

il principio fondamentale di molta parte della produzione artistica e letteraria nel corso dei due secoli successivi.³⁸

Nella descrizione del cartone della *Battaglia di Anghiari*³⁹ di Leonardo, che avrebbe dovuto costituire con *La Battaglia di Cascina* di Michelangelo⁴⁰ la decorazione della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Vecchio a Firenze⁴¹, Vasari pone l'accento su un gruppo di cavalli che con grande magistero il da Vinci ritrae in fuga, ed applica un modulo ecfrastico, che utilizza anche nella descrizione del cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, per configurare il moto generale che appare sulle scene di battaglia rappresentate in entrambi i casi. Vasari insiste su movimenti e scorci difficili, prediligendo il participio passato ed il gerundio delle forme verbali, insiste sugli effetti di causa o sulle connessioni temporali, per restituire la simultaneità delle azioni, con la ripresa anaforica del correlativo temporale 'mentre' o del tempo imperfetto o dei pronomi soggetto.

Perciocché in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta ne gli uomini che ne' cavalli; tra' quali due, intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men vendetta coi denti che si faccia chi li cavalca nel combattere detta bandiera, dove appiccato le mani un soldato, con la forza delle spalle, mentre mette il cavallo in fuga, rivolto egli con la persona, aggrappato l'aste dello stendardo, per sgusciarlo per forza delle mani di quattro, che due lo difendono con una mano per uno, e l'altra in aria con le spade tentano di tagliar l'aste; mentre che un soldato vecchio con un berretton rosso gridando tiene una mano nell'aste, e con l'altra inalberato una storta, mena con stizza un colpo per tagliar tutte a due le mani a coloro, che con forza digrignando i denti, tentano con fierissima attitudine di difendere la loro bandiera; oltre che in terra fra le gambe de' cavagli v'è dua figure in iscorto, che combattendo insieme, mentre uno in terra ha sopra uno soldato, che alzato il braccio quanto può, con quella forza maggiore gli mette alla gola il pugnale, per finirgli la vita, e quello altro con le gambe e con le braccia sbattuto, fa ciò che egli può per non volere la morte[...] ⁴².

E lo empié d'ignudi che, bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello istante si dava all'arme nel campo, fingendo che gli inimici li assalissero; e mentre che fuor dall'acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michele Agnolo disegnato chi tirava su uno, e chi calzandosi affrettava lo armarsi per dare aiuto a' compagni; altri affibbiarsi la corazza, e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti, combattendo a cavallo, cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una ghirlanda d'ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze che non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettandosi tirava per forza una calza; et oltre che tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno stordimento di

³⁸ Un' idea dell'importanza della elaborazione vasariana e cinquecentesca della categoria della grazia, per il suo successivo sviluppo nella pratica e teoria artistico-letteraria europea del Seicento e Settecento, è fornita da A. Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenzia*, Torino, Einaudi, 2003.

³⁹ Il dipinto, forse già concluso nel 1505, si riferisce alla battaglia del 29 giugno 1440 in cui l'esercito fiorentino risultò vittorioso contro le truppe del Visconti.

⁴⁰ Il dipinto, mai realizzato, doveva rappresentare la battaglia intercorsa fra l'esercito fiorentino e quello pisano il 28 luglio 1364.

⁴¹ Pier Soderini, gonfaloniere di Firenze, incarica i due maggiori artisti del tempo, Leonardo e Michelangelo, rispettivamente nell'agosto del 1503 e nell'estate del 1504, di affrescare le due grandi pareti dell'attuale Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio. Con la ristrutturazione del Salone di Giorgio Vasari, il nuovo apparato decorativo soppiantò del tutto quello quattrocentesco, e dunque anche l'affresco di Leonardo, l'unico realizzato. Del dipinto si conserva una interpretazione della parte centrale di Paul Rubens (1603), mentre del cartone di Michelangelo abbiamo una copia eseguita da Aristotele da Sangallo (1542) oggi alla Holkham Hall di Norfolk in Gran Bretagna.

⁴² Vasari, *Vite*, II, p. 553.

bocca per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi [...]⁴³.

In altri casi, Vasari non indugia sui particolari, non ci offre una descrizione minuziosa del veduto, ma trascoglie fra i tanti dettagli un particolare, non per la sua rilevanza nella composizione del soggetto, ma perché serve da tramite psicologico fra lui, il critico, e il lettore. In questi casi, nei quali Vasari ricorre all'analogia, al paragone, alla metafora, e a tutti gli espedienti retorici ed efrastici che mirano a rafforzare l'espressione narrativa in direzione di un coinvolgimento affettivo del lettore, acquistano particolare rilevanza movimenti, gesti e attitudini dei soggetti raffigurati.⁴⁴

La famosa succinta descrizione della *Deposizione* di Raffaello del '50, ne è un esempio perfettamente chiaro. Cristo morto viene portato alla sepoltura, «et imaginossi nel componimento di questa opera il dolore che hanno i parenti stretti nel riporre il corpo di quella persona più cara».⁴⁵

Nell'edizione del 1568, Vasari aggiunge alcuni particolari del medesimo dipinto, per intensificare il *pathos* ed il coinvolgimento:

vi si vede la Nostra Dama venuta meno, e le teste di tutte le figure molto graziose nel pianto e quella particolarmente di San Giovanni, il quale, incrocicchiate le mani, china la testa con una maniera da fare commuovere quale è più duro animo a pietà⁴⁶.

Nel solco aperto dal conterraneo Pietro Aretino, maestro di astuzie retoriche, abilissimo maneggiatore del lessico prezioso e versato stilista, che nelle *Prose d'arte* cercò di colmare il divario fra evidenza dell'immagine ed evocatività della parola, Vasari elabora il suo discorso sull'arte, che assai raramente si avvale del riferimento alle *auctoritas* (come d'uso nei trattati d'arte cinquecenteschi), mentre si affida quasi esclusivamente al michelangiolesco 'giudizio dell'occhio'⁴⁷.

Nella tecnica descrittiva di Vasari si riscontra la costruzione di un sostituto verbale che tenta di raggiungere un potere espressivo analogo a quello suscitato dalla visione reale del dipinto, di cui Vasari si fa portavoce e mediatore per il lettore. La messa in luce di dettagli significanti, frequentemente singole azioni o gesti, che non ci restituiscono la totalità della composizione e non permettono una ricomposizione mentale completa del dipinto, mirano alla restituzione dell'emozione suscitata e a decifrare l'effetto visivo che l'opera d'arte procura su chi l'osserva⁴⁸.

⁴³ Vasari, *Vite*, III, p. 888-889.

⁴⁴ J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 2004, p. 289-346 e S. Alpers, «Ekphrasis und aesthetic attitudes in Vasari's *Lives*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, 23, 1960, p. 190-215, hanno rilevato la caratteristica prevalente delle descrizioni vasariane dei dipinti: Vasari non descrive per teorizzare, ma ricollegandosi all'originaria *ekphrasis* classica, ne supera la finalità tecnica, ed osserva l'opera con un interesse psicologico e narrativo.

⁴⁵ Vasari, *Vite*, III, p. 615. La tavola fu dipinta a Perugia per la chiesa di San Francesco al Prato su commissione di Atalanta Baglioni nel 1507. Oggi si trova alla Galleria Borghese a Roma.

⁴⁶ Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, scultori italiani, da Cimabue, insino a' nostri tempi*, nell'edizione di Firenze, Giunti, 1568; Roma, New Compton Editori, 1997, p. 355.

⁴⁷ Un confronto fra la prosa dei due aretini in merito all'arte di Tiziano è offerto da P. Aretino e G. Vasari, *Tiziano*, a cura di S. Zuffi, Milano, Abscondita, 2008, p. 11-31.

⁴⁸ Se pensiamo alle descrizioni di opere di artisti delle età precedenti alla terza, nella quale, secondo Vasari, si è raggiunta la perfezione dell'arte, non avremo l'impressione di trovarci di fronte ad un giudizio di valore inferiore. Noteremo, invece, che l'attenzione di Vasari è concentrata anche per queste, sulla messa in luce delle abilità dell'artista e della sua capacità di creare emozione e vivezza rappresentativa.

Con Vasari il 'lume' diviene poi un termine-concetto impiegato con significati tecnicamente diversi all'interno delle descrizioni: come 'illuminazione' e 'irraggiamento', cioè come luce ambientale o diffusa (sul tipo dello sfumato leonardesco) e come luce proveniente da una fonte di irradiazione, usato cioè per dare risalto agli effetti di movimento e rilievo delle figure o per contraddistinguere una particolare temporalità rappresentata nel dipinto, come nel caso del *Sogno di Costantino*:

ma sopra ogn'altra considerazione e di ingegno e di arte, è lo avere dipinto la notte et uno angelo in iscorto che, venendo a capo a lo ingiù a portare il segno della vittoria a Costantino, che dorme in un padiglione guardato da un cameriere e da alcuni armati oscurati dalle tenebre della notte, con la stessa luce sua illumina il padiglione, gli armati e tutti i dintorni⁴⁹.

Lo studio della plastica e del disegno delle forme sviluppatosi a Firenze e Roma, contemporaneamente allo studio sul colore e sugli effetti luminosi diffusosi in ambito pittorico nell'area lombardo-veneta, aggiungono alle possibilità introdotte dalla prospettiva e dalle relazioni gestuali fra i personaggi, nuove potenzialità per esprimere il movimento e la temporalità nell'immagine pittorica.

La scuola fiorentina, che aveva legato il moto all'atteggiamento della figura, si fonde con la concezione coloristica veneziana e con lo sfumato leonardesco, che invece basano la messa in movimento degli oggetti sugli effetti di luce e d'ombra.

La luce ambientale, la tonalità coloristica, la fonte luminosa emanata da un centro (ad esempio la Divinità) contribuiscono alla partizione di azioni e momenti della scena. Il tema dell'*Adorazione dei Magi* e della *Natività* conosce uno sviluppo interessante in questo senso⁵⁰.

Con Caravaggio, l'impiego della fonte di luce assumerà, alle soglie del Seicento, un significato particolare, servendo a colpire il soggetto principale, che viene colto in un istante preciso di tempo e bloccato in un momento dell'azione, che può essere anche un momento di precario equilibrio, una posa instabile, fino ad intensificare, in senso drammatico, l'effetto complessivo⁵¹.

IL RITROVAMENTO DEL LAOCOONTE E LA SUA 'RISCOPERTA' IN ETÀ NEOCLASSICA

All'inizio del Cinquecento, gli scavi romani riportano alla luce resti dell'antica statuaria greco-romana. Tali scoperte ebbero un effetto comparabile a quello suscitato due secoli dopo dai ritrovamenti pittorici nei siti archeologici pompeiani ed ercolanensi nei dintorni di Napoli.

Nel gennaio del 1506, riemerge anche il gruppo marmoreo del Laocoonte.

Fin dal primo momento del suo ritrovamento, il Laocoonte venne elevato a momento-simbolo della rinascita dell'arte. Quale anello di congiunzione con l'Antico, esso fu la conferma di un ideale, che apriva verso una nuova stagione della storia culturale,

⁴⁹ Piero della Francesca, *Sogno di Costantino* (1455 circa), Chiesa di San Francesco, Arezzo. Vasari, *Vite*, I, *Piero della Francesca*, p. 341.

⁵⁰ Sandro Botticelli, *Adorazione dei Magi* (1475 circa, Uffizi, Firenze); Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi* (incompiuta 1481-82); Filippino Lippi, *Adorazione dei Magi* (1496, Uffizi, Firenze); Antonio Allegri detto Correggio, *Adorazione dei pastori* (nota come *La Notte*, 1528-30, Gemäldegalerie, Dresda); Giorgio Vasari, *Natività* (1546 circa, Galleria Borghese, Roma) e *Adorazione dei pastori* (1570-71, Museum of Art, Chazen, USA); Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *Adorazione dei pastori* (1609, Museo Regionale, Messina) e *Natività* (1609, Oratorio di San Lorenzo, Palermo, rubato nel 1969).

⁵¹ Caravaggio: *Vocazione di S. Matteo* (1598-1601, San Luigi dei Francesi, Roma); *Amor vincit omnia* (1602-3, Staatliche Museen, Berlino); *Incoronazione di spine* (1603, Kunsthistorisches Museum, Vienna); *Amore dormiente* (1608-9, Galleria Palatina, Firenze).

strettamente connessa con la costruzione del Giardino delle statue del Belvedere in Vaticano, dove il gruppo fu subito collocato per volontà di Papa Giulio II.⁵²

Le celebrazioni nella *res publica literaria* del '500 di quest'opera sono innumerevoli⁵³.

Ciò che mi preme considerare, però, è come fin da subito sia stato colto ed affrontato da critici, poeti e teorici che le rendono omaggio, il ruolo centrale che il tema del tempo e del moto assume nel gruppo marmoreo. Si devono tuttavia distinguere le varie liriche, lettere e brani che lo riguardano, che si trovano inseriti nelle guide di Roma o nei trattati archeologici del tempo, nei quali prevalgono parole encomiastiche, richiami espliciti a Plinio e a Virgilio o ai *topoi* più diffusi, dalla novità introdotta con il *Carmen de Laocoonte* di Jacopo Sadoletto, sul quale mi soffermo brevemente⁵⁴.

Questa è la poesia-simbolo, responsabile di aver inaugurato la fama internazionale del Laocoonte-statua e di averne influenzato la ricezione europea fino al XVIII secolo, filtrandola mediante una traduzione-interpretazione letteraria, che pone l'accento sulla drammaticità espressiva della scena e del momento rappresentato, e mira al coinvolgimento 'affettivo' del lettore.

Sadoletto riutilizza Virgilio - l'episodio dell'*Eneide* fa da sfondo al carne, lo si percepisce guardando al lessico - ma ha presente soprattutto la statua e fa di tutto perché la materia visiva offerta dal gruppo marmoreo si trasformi in materia sonora equivalente. Si sofferma solo sulla scena della morte, che è poi il tema presentato dal gruppo statuario, eliminando tutto il contesto storico del racconto virgiliano. Di questa scena centrale, poi, Sadoletto presenta solo i dettagli dei movimenti, senza seguire l'ordine temporale degli eventi, come invece fa Virgilio. Un movimento che nell'immagine è alluso ed implicito, diviene materia del racconto nel carne, nel quale vengono esplicitate anche tutte le suggestioni che emanano dal gruppo scultoreo⁵⁵.

⁵² Non possiamo ripercorrere la storia della costruzione del Giardino del Belvedere in Vaticano, il ruolo centrale che il gruppo del Laocoonte ha avuto nel programma di propaganda iconologica attuata anche dai papi medicei successori del Della Rovere (Leone X e Clemente VII), ma vi sono studi recenti esaustivi che ne danno conto ed a cui rimando. *Der Statuenhof des Belvedere in Vatikan* (Atti del Congresso internazionale di Roma, 21-23 ottobre 1992), Mainz, 1998; *Il Laocoonte dei Musei Vaticani. 500 anni dalla scoperta*, a cura di G. Bejor, Milano, Cisalpino, 2007; *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani* (Quinto Centenario dei Musei Vaticani, 1506-2006), a cura di F. Buranelli, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008.

⁵³ S. Maffei, «La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento», *Laocoonte. Fama e stile*, a cura di S. Settis, Roma, Donzelli, p. 85-230, Appendice I, 1999; E. Gilbert, «Präsentation und Repräsentation: Die Laokoon-Gruppe in der Literatur des Cinquecento», *Laokoon in Literatur und Kunst* (Schriften des Symposiums 30.11.2006), hrsg. von D. Gall und A. Wolkenhauer, Berlin, de Gruyter, 2009, p. 182-200.

⁵⁴ La vicenda del Laocoonte è narrata da Plinio, *Naturalis Historia* XXXVI-XXXVII e Virgilio, *Eneide* II, 199-227. Il *De Laocoontis statua* di Jacopo Sadoletto, steso nel 1508, stampato nel 1532 (ebbe anche due edizioni tedesche nel 1548 e nel 1549) è una poesia-descrizione d'arte in esametri. Analisi particolareggiate del poema ed il raffronto col passo virgiliano della vicenda si trovano in: M. Baxandall, *Parole per le immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 118-138; A. Wolkenhauer, «Virgil, Sadoletto und die 'Neuerfindung' des Laokoon in der Dichtung der Renaissance», *Laokoon in Literatur und Kunst* (Schriften des Symposiums 30.11.2006), Berlin, de Gruyter, 2009, p. 160-181; Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 1994; G. P. Maragoni, *Sadoletto e il Laocoonte. Di un modo di descrivere l'arte*, Parma, Zara, 1986.

⁵⁵ Wolkenhauer, *Laokoon in Literatur und Kunst*, p. 160-179. Dopo aver introdotto il triste destino che attende il sacerdote troiano ed i suoi figli, Sadoletto si lancia in una suggestiva resa visiva dell'evento rappresentato dalla statua: il soffocamento nella stretta dei serpenti del gruppo. «L'animo inorridisce a queste cose e dalla muta immagine / urla il petto una pietà mista a grande tremore», «A stento gli occhi sopportano di guardare questa fine crudele e la morte feroce», Laocoonte «leva un gran gemito», «non può sopportare lo strazio di vedere i suoi figli soccombere nelle strette delle spire serpentine, «quello che invoca il padre con voce morente» e l'altro che «inorridisce alla vista del misero padre». Il motivo dell'amore paterno verso il destino tragico dei figli sarà d'ora in poi imprescindibile. Il carne si conclude con l'invocazione e la lode al talento degli artefici: «voi i più grandi nel dare vita alla rigida pietra con figure vive/e a imprimere vivi sensi nel marmo palpitante:/vediamo il movimento, l'ira, il dolore,/ e quasi sentiamo i gemiti».

La letteratura artistica successiva dedicata al motivo-Laocoonte, soprattutto dopo il 1540, si restringerà ad accenni che condensano in poche parole, come la michelangiotesca definizione di ‘capolavoro artistico’, la straordinarietà dell’opera. Ne potrei dare un lungo elenco⁵⁶. Le uniche voci fuori dal coro, semplicemente celebrativo, sono quelle di Ulisse Aldrovandi e Faustus Sabeus da Brescia.⁵⁷ Il Laocoonte-concetto, cioè la statua con tutto il suo apparato di descrizioni, interpretazioni, giudizi, che si susseguirono dal momento della sua scoperta, attraverserà, tuttavia, la riflessione artistico-letteraria fino a Goethe.

Per incontrare analisi nuove ed approfondite di questa medesima scultura e del suo significato estetico, dobbiamo giungere al XVIII secolo, quando la ritroviamo eletta ad *exemplum* prediletto nei due maggiori teorici dell’estetica del Neoclassicismo.

Né Winckelmann, né Lessing, quando affrontano la loro problematica riguardo la statua in questione, avevano visto l’originale o una sua copia. Avevano certo a disposizione le incisioni in rame e descrizioni vecchie e nuove - come quella del pittore-teorico inglese Jonathan Richardson nell’*Essays on the theory of painting* (London 1715) che ebbe una traduzione francese, *Traité de la peinture et de la sculpture*, nel 1728 – ma, il Laocoonte, simboleggiava oramai per loro (sulla scorta del giudizio di Plinio, dei teorici del Rinascimento e per l’influsso che questa scultura aveva avuto sull’arte di Michelangelo, Tiziano e Rubens) il capolavoro che l’antichità aveva preservato ai ‘moderni’, e ne faceva un oggetto indispensabile di riferimento per rafforzare la propria personale concezione artistica ed estetica.

Il generale e principale distintivo dei capolavori greci è una nobile semplicità ed una quieta grandezza tanto nella posizione quanto nell’espressione. Così come la profondità del mare rimane sempre tranquilla, per quanto infuri la superficie, così l’espressione delle figure dei Greci mostra, in mezzo a tutte le passioni, un’anima grande e posata. Quest’anima si mostra nel volto del Laocoonte, e non solo nel volto, nonostante la più atroce sofferenza⁵⁸.

Tutti conosciamo questo passo dei *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Dresda, 1755)⁵⁹, un saggio costruito da Winckelmann per dimostrare principalmente che l’unica via per i moderni di divenire grandi artisti è imitare gli antichi, conoscere le loro opere intimamente, guardarle con lo stesso occhio con cui le hanno guardate Michelangelo, Raffaello e Poussin, per formare il loro buon gusto. Il Laocoonte è per i moderni, ciò che fu per gli artisti dell’antichità: una perfetta regola dell’arte ed una sorgente inesauribile di meditazioni sulla natura.

Dopo il viaggio a Roma nel ‘55, Winckelmann rivide la sua opinione sul capolavoro rodio, come dimostrano ad un raffronto gli scritti posteriori ai *Gedanken*: soprattutto quelli contenuti nel Manoscritto fiorentino (1756-62)⁶⁰, che offrirono materiale per la *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresda 1764), e nei *Monumenti antichi inediti* (Roma, 1767).

⁵⁶ Gilbert, *Laokoon in Literatur und Kunst*, p. 182-200.

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ J.J. Winckelmann, *Pensieri sull’imitazione*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1992, p. 43.

⁵⁹ Una seconda edizione nel 1756 comprende anche il *Sendschreiben* (Epistola) e la famosa *Erläuterung* (Commento). Per rispondere alle possibili obiezioni e alle reali contestazioni dei suoi detrattori, Winckelmann vi esibisce una sconfinata erudizione ed amplia l’orizzonte teorico del primo saggio; vi si trova, infatti, inserita anche una parte sull’allegoria (da cui si originerà il *Versuch einer Allegorie*, Dresda, 1766) che segna la fine dell’allegoresi iconologica ed emblematica del Barocco.

⁶⁰ M. Kunze, *Il manoscritto fiorentino di J. J. Winckelmann*, Firenze, La Colombaria, 1994. Tali scritti comprendono anche un abbozzo di operetta sulle statue del Belvedere con note anatomiche sul gruppo del Laocoonte che saranno in parte utilizzate per la descrizione del gruppo nella *Geschichte*, nella quale Winckelmann presenta una modalità descrittiva nuova, poiché relega in secondo piano il valore etico, soffermandosi invece sull’espressione di *pathos* e di dolore dell’opera.

Il Laocoonte è d'altra natura dell'Apollo, e quindi anco l'immagine sua debb'essere diversa [...] è una natura nel più alto dolore, fatta ad immagine d'uomo ⁶¹.

Veggiamo nel Laocoonte la natura nel suo maggior patimento: vi scorgiamo l'immagine di un uomo che cerca di unire tutta la forza dello spirito contro i tormenti; e mentre l'eccessiva pena ne rigonfia i muscoli, e ne stira i nervi, mostra il suo coraggio sulla fronte corrugata in alto. Il petto sollevasi a stento e per l'impedita respirazione e per lo sforzo [...] I gemiti soffocati ed il trattenuto respiro ritirangli il ventre, e incavagli i fianchi [...] Nessuna parte è in riposo; e i tratti dello scarpello medesimo ne accrescono l'espressione ⁶².

Meno può permettersi l'artefice di quello che sia concesso al poeta [...] per spiegar quel che io dico non trovo esempi più celebri e più perfetti di quelli, che ci somministrano la Niobe ed il Laocoonte; l'una è l'immagine del terrore che ne dà la morte imminente, l'altro del patimento dei dolori più atroci [...] Nel dolore e nel patimento di Laocoonte, fattosi sensibile in ogni muscolo ed in ogni tendine, si manifesta il contegno di un uomo grande, il quale, lottando co' tormenti, si sforza di soffocarne il tumulto, e di reprimerli dentro di se. Ei non prorompe in altissime grida, come ce lo descrive Virgilio, ma esce in ansiosi e sordi sospiri ⁶³.

Evidentemente la visione diretta dell'opera e l'influsso di Anton Raphael Mengs, portano Winckelmann a distinguere la sublimità del Laocoonte o del Torso, dalla bellezza apollinea ed idealizzante dell'Apollo o del Gladiatore Borghese, ed a riconoscere che nel Laocoonte «wohin der grösste Schmerz ist, zeigt sich auch die grösste Schönheit» (dov'è il più grande dolore, si mostra anche la più grande bellezza)⁶⁴, che di fatto mette in crisi la sua formulazione teorica dell'arte greca complessivamente stoica ed ideale.

Lessing, invece, la statua vaticana non la vide mai, nonostante il suo viaggio in Italia (1775)⁶⁵, ma ne fece il perno di tutta la sua argomentazione confutativa dell'idea di antichità di Winckelmann, attribuendo all'arte greca il principio fondativo, non nell'espressione dell'*ethos*, ma in quello estetico della bellezza. E poiché alle arti figurative sono preclusi tempo e movimento, secondo Lessing, il loro ambito dovrà limitarsi alla rappresentazione dei corpi nella loro bellezza ideale, mentre la poesia epica e drammatica, ma in generale la letteratura tutta, possono disporre di campi d'espressione assai più vasti, che possono arrivare a comprendere anche il brutto ed il disgustoso.

Sono quattro i punti fondamentali del saggio lessinghiano.

Lessing ha saputo convogliare le riflessioni teoriche che, dal Rinascimento italiano al Settecento europeo, avevano posto il problema delle differenze fra arti figurative e arti della scrittura, demolendo la vecchia lettura della *ut pictura poesis* con una trattazione puntuale e chiara, di enorme impatto, della distinzione fra arti del tempo e arti dello spazio⁶⁶.

⁶¹ F. Slavazzi, (Dalle *Lettere familiari* di Winckelmann, A Muzel Stoch, da Roma a Firenze, inizio ottobre), *Il Laocoonte nei musei Vaticani*, p. 361-362.

⁶² Slavazzi, (Dalla *Geschichte*, libro X, cap. 1, par. 13) p. 369.

⁶³ Slavazzi, (Dai *Monumenti antichi inediti*, I sezione, cap. IV), p. 382-383.

⁶⁴ B. Bäbler, «Laokoon und Winckelmann: Studien und Quellen seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe», *Laokoön in Literatur und Kunst*, p. 229-241, in particolare ho citato il passo del Manoscritto fiorentino riportato a p. 240.

⁶⁵ L. Ritter Santini, *G. E. Lessing e i suoi contemporanei in Italia*, Napoli, Vivarium, 1996; *Da Vienna a Napoli in carrozza: il viaggio di Lessing in Italia*, 2 v. [Catalogo mostra di Napoli, 1991], Napoli, Diffusione Electa, 1991; *Lessing e le vespe: il viaggio in Italia di un illuminista*, Bologna, Il Mulino, 1991.

⁶⁶ Vedi, *ivi*, nota 2 e nota 4.

Ha riconosciuto la suprema legge dell'arte in un principio estetico (la bellezza), che di fatto concede alle arti figurative, ed alla scultura in particolare, la superiorità nella rappresentazione della corporeità, e, con la formulazione del concetto di 'momento pregnante', quale istante temporale privilegiato per l'arte figurativa, ha saputo ovviare al problema, per le arti plastiche, di una loro condanna alla staticità. Lessing concede all'artista la facoltà di poter scegliere il momento di tempo ed il movimento da bloccare per l'eternità, e gli suggerisce di non rappresentare né l'acme di una passione, né il grado più alto di un movimento, ma di cogliere *das furchtbarer Augenblicke*, capace di evocare passato e futuro dell'azione e della passione.

Al tempo stesso Lessing decreta la superiorità della scrittura quanto ai soggetti che richiedono uno sviluppo temporale, ed attribuisce all'arte poetica, la capacità di avvicinarsi alla forza del naturale, di creare l'illusione della visione che, mediante il ricorso al linguaggio figurato ed alla pregnanza semantica, faccia appello al potere immaginativo del lettore e liberi la sua immaginazione.

Infine, Lessing distingue bellezza e grazia. Lega questa seconda categoria all'effetto che la bellezza delle forme provoca in colui che la esperisce, e la definisce 'bellezza in movimento', decretandone in tal modo, oltre che lo *status* di categoria estetica a sé stante, l'esprimibilità precipua nella scrittura poetica⁶⁷.

IL PENSIERO ESTETICO DI LESSING E L'ARTE DI CANOVA

Isabella Teotochi Albrizzi, nella raccolta di commenti alle *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*,⁶⁸ e Leopoldo Cicognara, nel capitolo della *Storia della scultura* (libro VII, capitolo III) dedicato alle *Opere dello scultore Canova*,⁶⁹ si confrontano quasi contemporaneamente col genere della prosa descrittiva d'arte.

Opera dichiaratamente amatoriale quella della Albrizzi, che si rivolge ad un vasto pubblico di lettori, lavoro specialistico e intenzionalmente pedagogico quello del Cicognara, pensato principalmente per gli studenti delle Accademie. Rappresentano, pertanto, due

⁶⁷ Vedi, *ivi*, nota 4 (in particolare D. Webb e L. von Hagedorn), ma anche i brani relativi al Vasari nel Proemio alla terza parte de *Le Vite*, nonché B. Varchi, *Il Libro della beltà e della grazia*, 1590 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Cod. misc. Magl. XL 40,8 databile intorno alla metà del Cinquecento) e B. Castiglione, *Il Cortegiano*, 1528 (ma elaborato fra 1508-1516).

⁶⁸ I. Teotochi Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Firenze, Molini e Landi, 1809, poi Pisa, Capurro, 1821-24 in due volumi (ristampa anastatica a cura di G. Venturi e M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa, 2003). I. Teotochi Albrizzi, *Ritratti*, a cura di G. Tellini, Palermo, Sellerio, 1992. Isabella nella *Lettera dell'autrice al march. P.C.A.*, dichiarando l'intento della sua fatica, quello di scrivere della bellezza delle sculture canoviane, riconosce che lo scrittore possiede 'pochissime voci' per esprimerla, così affidandosi all'erudizione e 'svegliatezza' di spirito che Cesarotti le riconosceva (M. Cesarotti, «Lettera a Vittorio Alfieri, 25\4\1796», *Opere, Epistolario*, voll. 35-40, Firenze-Pisa, 1811-13), ed alla sua naturale inclinazione al buon gusto ed alla capacità di giudizio che aveva raffinato grazie anche alle sue frequentazioni, oltre che tramite personali letture, la Teotochi Albrizzi crea in realtà un testo, nel quale la fusione di poesia didattica, erudizione e sentimento concorrono alla creazione di un commento critico-letterario alle Belle Arti, che è espressione e riflesso della cultura tardo settecentesca. Tellini, ricorda, inoltre, che il salotto della Teotochi rimarrà il luogo d'incontro privilegiato dai protagonisti della cultura italiana fra il 1782 ed il 1836.

⁶⁹ L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e D'Agincourt*, II edizione, Prato, Giachetti, 1823-24. La storia della genesi della sua stesura è assai complessa: l'intera opera di Cicognara, uscita in prima edizione per i tipi di Picotti nel 1818, venne scritta a quattro mani. Pietro Giordani partecipa e revisiona passo dopo passo il lavoro del Cicognara, tranne che per il capitolo dedicato a Canova, sul quale invece intervenne direttamente lo scultore. A chiarimento dell'elaborazione di questo capitolo, frutto del delicato compromesso fra l'artista ed il teorico, si rimanda all'intervento di F. Fedi, «Leopoldo Cicognara critico di Canova», *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli* (Atti della IV Settimana di studi canoviani, Bassano del Grappa, 4-8 novembre 2002), a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006, p. 129-146.

approcci diversi al commento di opere d'arte e posizioni critiche non sempre convergenti, di cui merita mettere in rilievo alcuni giudizi sui prodotti canoviani.

Ebe, déa della eterna giovinezza, che incarna il tipo canoviano della bellezza unita alla grazia, inaugura un fortunatissimo genere, quello della statua in volo. La descrizione dell'Albrizzi è preceduta dal sonetto di Pindemonte dedicato alla statua, del quale ella ricalca in prosa esattamente il giudizio⁷⁰. Anche per Isabella la meraviglia di questa esecuzione di Canova sta nell'aver saputo imprimere al marmo la morbidezza delle carni e nell'aver usato la veste per rendere percepibile la velocità del moto: «sta nell'atto di partire: eccola già si muove e t'accresce, col timore che ti desta di perderla, il piacere che provi nell'ammirarla»⁷¹.

Cicognara nella riflessione dedicata a questa statua aerea, ammonisce invece che «l'arte dello scultore ha un confine oltre il quale non è dato inoltrarsi. L'Ebe di Canova già tocca appunto questo limite, librandosi in avanti come se dal cielo lievemente scendendo giungesse a toccare con l'estrema punta del piede la soglia del trono di Giove»⁷². Ciò che per Cicognara è un'arditezza di esecuzione, al limite del consentito per l'arte scultorea, è invece per l'Albrizzi e Pindemonte il merito principale dell'Ebe canoviana.

A corredo della descrizione delle *Tre Grazie* (1813-1816), forse l'opera che meglio esemplifica la concezione poetica della bellezza femminile di Canova, la Albrizzi inserisce una definizione del concetto di grazia, in cui l'autrice dichiara apertamente la fonte da cui scaturiscono molte delle proprie riflessioni estetiche sulle opere canoviane, appunto il Lessing del *Laocoonte*.

Talia, Aglaja ed Eufrosine sono i nomi delle tre Grazie, che Canova ci rappresenta aggruppate in modo diverso da quello che gli antichi monumenti ci mostrano. Favellare della loro attitudine, quando è impossibile descrivere la bellezza, e la grazia dei loro corpi e soprattutto di quell'amoroso abbracciarsi, è fare il massimo torto a questa felice composizione [...] giacché parmi indubitabile, altro non esser la grazia, che una bellezza dolcemente animata, o vero un dolce, e gentile movimento della bellezza medesima, siccome la definì il celebre Lessing, che in fatto di belle arti parmi abbia sentito molto avanti, ed abbia saputo dar nome a molte nostre sensazioni.⁷³

⁷⁰ Albrizzi (1809), p. XXVII. Statua in marmo che Canova scolpisce quattro volte tra il 1796 ed il 1816 e delle quali versioni Cicognara riteneva che la più perfetta fosse l'esemplare della collezione Devonshire. Riporto parte del fronte e della sirma del sonetto di Pindemonte: «O Canova immortal, che indietro lassi \ L'italico scarpello, e il Greco arrivi, \ Sapea che i marmi tuoi son molli e vivi, \ Ma chi visto t'avea scolpire i passi? \ Spirar qui vento ogni pupilla crede, \ E la gonna investir, che frettolosa \ Si ripiega ondeggiando, e indietro riede. \ E natura, onde legge ebbe ogni cosa, \ Che pietra e moto in un congiunti vede, \ Per un istante si riman pensosa».

⁷¹ Il sostrato di riferimento è certamente Lessing, che aveva più volte ribadito quanto l'utilizzo di alcuni espedienti, come l'uso sapiente delle pieghe delle vesti e dell'acconciatura dei capelli, fosse consentito alla scultura per contribuire a rendere l'idea del movimento di un soggetto. Si legga anche, «La Ebe posseduta dal Co. Albrizzi e descritta da Vincenzo Barzoni», *Biblioteca Canoviana*, I-IV, Pisa, Capurro, 1821-1824 (ediz. anast. in due volumi a cura di A. Bruni, M. Pastore Stocchi, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005), in particolare, I, p. 3-4: «In atto di correre; non corre: vola», ci dice il commentatore, e «bella come l'alba d'un bel giorno» essa è «immagine astratta da tutte le più scelte forme della natura», e conclude, «pare un oggetto puramente ideale, e sembra sia stato in un istante estorto dal sasso per opra magica d'un potere sovrumano».

⁷² Cicognara, *Storia della scultura*, p. 122. Il passo continua: «e s'avvide con finissimo accorgimento l'artista, che aveva egli di già violato il confine, allorché la prima volta sedotto dal bisogno di trovare nel marmo un appoggio per l'equilibrio del masso, trattò le nubi collo scarpello; evitando ogni altra volta di dar figura con troppo solida materia ai lievi vapori, i quali quando acconsentono di fluire leggiadramente sotto il pennello, altrettanto rifuggono dai bronzi e dai marmi». Canova elimina nelle versioni successive di *Ebe* l'appoggio del piede sulla nube.

⁷³ Albrizzi, *Opere di scultura* (1821), I, p. 9-10.

Cicognara, più tradizionalmente, si limita a ritenere che esse esprimano le qualità benefiche di cui sono portatrici: dolcezza, affetto ed agilità; mentre la *Venere Italica* (1804-1812), rappresenta ad un tempo, in un istante, per Cicognara, il «senso di brivido, di verecondia, e di nobiltà»⁷⁴ che caratterizza «il moto d'una natura verissima (cioè di una donna) allorquando all'uscire d'un bagno le membra sentono quel brivido per cui si rinserrano verso se stesse, e le mani e le braccia al petto, e le coscie verso se stesse approssimandosi cercano pel moto dei muscoli e della pelle il panno che le rasciughi»⁷⁵.

Il *Perseo* (1797-1801) è stata, ci rammenta Cicognara, la prima statua del genere eroico ed apollineo (raffigurante il tipo della bellezza ideale, sublime e nobile) prodotta da Canova secondo il chiaro modello dell'*Apollo del Belvedere*. Egli riteneva, tuttavia, che nella realizzazione del bello assoluto winckelmanniano puramente ideale e statico⁷⁶, Canova fosse più debole rispetto al genere precedente, quello della bellezza unita alla grazia, e rispetto anche al genere severo e nobile, ma con una particolare vena oratoria, al quale possiamo ascrivere l'opera celebrativa, *Napoleone come Marte pacificatore* (bronzo 1803-6 e gesso 1809), o a quello del sublime eroico e titanico sperimentato, ad esempio, nell'*Ercole e Lica*.

«Coloro che giudicano con sì poco discernimento nelle opere dell'arte, non tengono a calcolo quanto sia da preferirsi che l'azione presenti lo stato di moto, piuttosto che quello di quiete», afferma Cicognara, ponendo a confronto la statua colossale di Napoleone con una non ben specificata statua antica in posa statica⁷⁷.

⁷⁴ Cicognara, *Storia della scultura*, p. 125-126.

⁷⁵ L. Cicognara, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di G. Venturi, Urbino, 1973, lettera del 19 settembre 1812, p. 23. Le parole con cui Isabella descrive questa figura, sono concettualmente vicine a quelle usate da Foscolo nella famosa lettera del 10 ottobre 1812 indirizzata alla stessa Teotochi, ed ai versi con cui Rosini, che ambiva a divenire il cantore ufficiale di Canova non solo nel Granducato, aveva pubblicato nella raccolta di versi di autori toscani, da lui stesso promossa, dedicati appunto alla *Venere 'napoleonica'* nel 1812. Albrizzi (1821), p. 30-32: «e mossela nella vezzosa e seducente attitudine di chi se n'esce allora, allora del bagno; quando le freschissime membra acqua stillanti offrono agli occhi quella vaghezza e destano quella inesprimibile voluttà che propria è appunto di quell'istante [...]». U. Foscolo, *Edizione Nazionale delle Opere*, XVII, *Epistolario*, IV, a. c. P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 375-376: «Io dunque ho visitata, e rivisitata, e amareggiata, e baciata, e – ma che nessuno il risappia – ho anche una volta accarezzata, questa Venere nuova...ma non crediate che ispiri deità come l'altra, né quella celeste armonia ... onde abbelli invece la sua nuova Dea di tutte quelle grazie che spirano un non so che di terreno, ma che muovono più facilmente il cuore, fatto anch'esso d'argilla...se la Venere de' Medici è bellissima dea, questa che io guardo e riguardo è bellissima donna; l'una mi faceva sperare il Paradiso fuori da questo mondo, e questa mi lusinga del Paradiso in questa valle di lagrime». G. Rosini, *Per la Venere Italica scolpita da Antonio Canova*, Pisa, Didot, 1812, p. III, secondo Rosini la Venere canoviana si sta asciugando quando sente sopraggiungere qualcuno e nella fretta tenta di riparare al meglio la sua nudità inclinando in avanti la parte superiore della persona quasi restringendosi in sé.

⁷⁶ Canova tenne il *Perseo* nel suo studio accanto al gesso della statua classica, del quale rappresenta però il movimento inverso. Gh. De' Rossi, «Lettera di un amatore delle arti sopra una statua rappresentante Perseo scolpita in marmo di carrara da Antonio Canova all'amico G. R.», *Biblioteca Canoviana*, I, p. 132: «fra queste due statue non vi era che una somiglianza d'intenzione [...] Ma il movimento del corpo del Perseo, quello della testa, delle gambe, del torso, sono diversi e quasi contrapposti a quello dell'Apollo»; *ibidem*, p. 130: «Dunque non sperate da me che vi descriva il Perseo. Il più che possa fare è il narrarvi come andò la mia visita». A questo genere appartiene anche *Paride*, modellato secondo l'*Apollino* di Prassitele. Un correlativo oggettivo femminile è la *Tersivore* (1809), esempio di bellezza sublime, per l'unione di nobiltà e grazia.

⁷⁷ Cicognara, *Storia della scultura*, p. 159-160: «Canova adottò in questi il costume eroico nel modo ch'eravi uso di seguirlo in Roma per la massima parte degli imperatori e dei cesari». Anche nel caso della Statua colossale di Napoleone, Cicognara, sembra tentare di valorizzare l'operato dello scultore, cogliendo l'occasione di parlare del momento dell'azione rappresentato da Canova, nel confronto con una non meglio specificata statua antica del museo fiorentino. Il movimento della statua canoviana «non è consumato, terminando di bilanciarsi col passo sulla gamba destra per avanzare la manca», mentre per la statua fiorentina, secondo Cicognara, il movimento è finito: «il movimento della quale essendo appunto terminato vedesi esser questa in istato di quiete, come se così fosse atteggiato il modello per farsi ritrarre. Questo serve per spiegare appunto

Intorno al *Monumento funebre a Maria Cristina d'Autria* (1798-1805), che rientra nella tipologia drammatica, si è concentrata gran parte della critica canoviana⁷⁸, poiché Canova vi tenta il superamento del limite spazio-tempo, presentandoci, un istante cristallizzato e raggelato per sempre nel momento della sua massima carica simbolica ed emotiva⁷⁹.

Un'altra scultura del genere tragico che appassionò i contemporanei di Canova fu la *Maddalena penitente*. Ne scrissero Quatremère de Quincy nel 1808⁸⁰, la Albrizzi l'anno successivo⁸¹, Cicognara⁸², e il meno conosciuto Saverio Scrofani, forse con le parole più interessanti.

Nella lettera che Saverio Scrofani invia ad Ennio Quirino Visconti da Parigi nel 1809, si legge: «Quale il Laocoonte, tal è in sue leggi perfetta la Maddalena». Canova sembra aver superato gli antichi scultori, sottolinea Scrofani, perché ha saputo trasmettere la tragicità del soggetto unendo il massimo grado di bellezza al più alto dolore⁸³. Anche Cicognara ritiene che Canova si sia sempre scrupolosamente attenuto al precetto lessinghiano, che vieta nelle arti figurative la rappresentazione dei sentimenti altamente dolorosi che possono stravolgere la fisionomia, e sull'esempio di Timante, vela o copre spesso i volti delle figure femminili, che dovrebbero esprimere il massimo, l'acme del *pathos* e della sofferenza, e con

ciò che si propose l'artista nel moto della figura, similmente a quanto abbiamo in più luoghi di queste nostre osservazioni sulle arti notato esser conveniente in ogni qualunque genere d'espressione; cioè che non giova esaurire e consumare tutta l'azione espressiva, sia della passione, sia del movimento; poiché restando qualche cosa a farsi ad esprimersi, rimane allo spettatore il modo di secondare l'artista col proprio intendimento»; «oltre che il punto in cui movesi l'azione denota realmente assai più di vita che quello in cui l'azione è compiuta, e sempre si ritenne più bello e più sublime quel prodotto dell'arte, che più ci sembra animato».

⁷⁸ Nella tipologia drammatica rientrano anche i capolavori scolpiti *ad memoriam* ed *in mortem* di vari personaggi e protagonisti del tempo: monumenti funebri, staupe, stele funerarie a bassorilievo. Molti hanno riconosciuto in questo *Monumento*, per lo spoglio ed astratto simbolismo della composizione e dell'architettura, la traduzione di quegli elementi della poetica di Canova che ne fanno un precursore della contemporaneità. M. Pieri, *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Bologna, Pendragon, 2000, p. 92. Un assoluto geometrico raffigura la dimensione astratta dell'eternità ed il mistero della morte, mentre, la composizione scenica delle figure, allude simbolicamente alla dimensione temporale della vita. Un espediente che denota il superamento dell'estetica lessinghiana perseguito da Canova. Il passato è rappresentato mediante le diverse età dei personaggi del corteo funebre colte tutte nel presente, ma incamminate con passo lento e deciso verso il futuro della eternità della morte.

⁷⁹ Albrizzi, *Opere di scultura* (1809), p. XIX; Cicognara, *Storia della scultura*, p. 193: «il gruppo del cieco [...] è un modello di bellezze affatto nuove, che nelle arti antiche non trovò certamente il tipo [...] e rispetta ad un tempo i precetti di Lessing che prescrivono il rigore d'ogni convenienza nelle arti, fu opera di altissimo merito per lo scultore».

⁸⁰ «Memorie del Sig. Quatremère de Quincy sul Canova e sulle quattro statue che si vedono all'esposizione pubblica del Museo di Parigi (1808)», traduzione di Antonio Pochini, *Biblioteca Canoviana*, I, 1821, p. 149.

⁸¹ Questa figura è giudicata dalla contessa veneta, un'immagine sublime che unisce a un tratto il passato, reso da Canova con la purità dei contorni e con la bellezza armoniosa delle proporzioni corporee, il presente, con lo stato di intenso e lacerante dolore espresso nella positura della donna, e il futuro, il presagio di morte di colei che sembra vicina a spirare l'ultimo soffio di vita.

⁸² Cicognara, *Storia della scultura*, p. 147. Cicognara insiste invece sulla commozione provocata dalla visione della unione di bellezza e gentilezza delle forme in questa statua, spirante nella sua espressione una muta malinconia.

⁸³ «Lettera di Saverio Scrofani ad Ennio Quirino Visconti sopra la Maddalena statua di Antonio Canova (Parigi 1809)», *Biblioteca Canoviana*, IV, 1824, p. 133-135: «siccome il dolore altera le regolari fattezze e in particolare del volto, così più difficile diviene l'esprimere la bellezza nell'adolescenza se vuolsi sottoporre al dolore: perciò si ammirerà sempre la Niobe che sotto i più nobili tratti, pur mostrasi affannosa nel vedere uccisi sotto i suoi occhi uno per uno i suoi figli: e per non dilungarmi in altri esempi estimasi mirabil cosa questa Maddalena, la quale ancorché vinta da inestimabil cordoglio mantiene quasi intatta la giovanile avvenenza, e a tal segno, che dir potreste lo stesso dolore divenuto in essa, una parte della bellezza⁸; o che fosse men bella se non fosse dolente». *Ibidem*, p. 136-138: «non essendovi bellezza laddove non v'ha vita, né vita dove non abbiavi movimento. Per sì fatte ragioni immaginò lo scultore la sua Maddalena in quel passaggio ch'è tra la vita e la morte».

tale espediente sembra aver soddisfatto anche all'intento di intensificarne la resa drammatica.

Nei bassorilievi sepolcrali⁸⁴, nati come monumenti consolatori, a prevalenza con figure femminili dolenti, Canova traduce in marmo il concetto antico di morte bella, che ritroviamo ad esempio nella figura del genio alato dormiente, immagine di una morte serena e gemella del sonno, nel *Mausoleo di Cristina*, oppure nel bozzetto in terracotta de *La morte di Adone*, 1787. Lessing aveva parlato di questo aspetto della morte in bellezza e del suo gemellaggio con Sonno nella mitologia greca, in una nota del *Laocoonte*, ed in seguito aveva approfondito l'argomento nello scritto *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769).⁸⁵

Nel settore dei bassorilievi, particolare tipologia tecnica intermedia tra pittura e scultura, Canova fu portatore delle maggiori innovazioni⁸⁶. Un posto particolare occupano i bassorilievi in gesso istoriati con episodi tratti da Virgilio, Omero, Platone, che risalgono agli anni 1790-97, nei quali Canova sperimenta un astrattismo vicino alla tradizione greca arcaica ed una innovativa concezione spazio-temporale⁸⁷.

Da questa serie traggo l'ultimo esempio. Nel bassorilievo *Briseide consegnata da Patroclo agli Araldi* (1790), Canova ritrae il momento culminante e scompone l'azione in tempi diversi che alludono a ciò che è avvenuto e a ciò che sta per accadere⁸⁸. Egli configura, dunque, lo svolgimento delle immagini con un ritmo temporale, che nel bassorilievo di *Ecuba presenta il peplo a Pallade* raggiunge un livello di sublimità altissimo, grazie all'insistenza sulle incurvature delle pieghe dei mantelli che ricoprono le donne del corteo nel loro incedere solenne⁸⁹.

Volendo giungere ad una conclusione di questo succinto percorso, che molto ha dovuto dare per scontato, possiamo affermare di aver osservato, a partire dagli elementi emersi nella prima parte dell'intervento, che l'estetica di Lessing si è nutrita di riflessioni provenienti dai più innovativi e originali contributi di teorici, letterati ed artisti dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano. Uno dei testi fondativi dell'estetica neoclassica e della critica moderna, che ebbe una straordinaria diffusione a cavallo fra Sette e

⁸⁴ Il primo in ordine di tempo fu quello per Giovanni Volpato (Chiesa romana dei Santi Apostoli), a cui seguirono la stele per Giovanni Falier e le due stele Mellerio, ed ultimo il bassorilievo per la figlia della marchesa di Santa Crux (1806), ritenuto da Cicognara (*Storia della scultura*, p. 202-203) modello della più patetica e commovente espressione del dolore.

⁸⁵ G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hrg. K. Wölfel, Frankfurt, Insel Verlag, 1998, XI, s. 84-85; G. E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica edizioni, 2000², p. 54 e n. 140, p. 136-137.

⁸⁶ *Canova e Appiani. Alle origini della contemporaneità*, a cura di R. Barilli, Milano, Mazzotta, 1999. Barilli, nell'introduzione al catalogo della mostra sui due artisti organizzata nel Serrone della Villa Reale di Monza, sottolinea come con il loro Neoclassicismo, che indietreggia nel tempo e mira ai primordi preclassici, si apra la questione contemporanea dell'arte. Queste caratteristiche, dice Barilli, si incontrano specialmente nei bassorilievi e in alcuni disegni preparatori del Canova, nel ciclo di affreschi di *Amore e Psiche* della Rotonda e del Serrone della Villa Reale di Monza e nel fregio dei *Fasti di Napoleone* di Andrea Appiani.

⁸⁷ O. Stefani, *I rilievi del Canova: una nuova concezione del tempo e dello spazio*, Milano, Electa, 1990.

⁸⁸ Il soggetto è tratto da Omero, *Iliade*, I, v. 345-356. Stefani, *I rilievi del Canova*, p. 38. In un confronto proposto da Stefani con il medesimo soggetto trattato da Thorvaldsen nel 1803, appare evidente come l'ideale winckelmanniano, che nello scultore danese rivive portato alle estreme conseguenze di purismo formale, contrasti con l'insistenza ritmica drammatica e a volte solenne di quelli canoviani, come nel bassorilievo di *Ecuba presenta il peplo a Pallade* (1794-95).

⁸⁹ Il soggetto è tratto da Omero, *Iliade*, VI, v. 288-304. Stefani, *I rilievi del Canova*, p. 44: «Si direbbe che la creazione dei rilievi canoviani operi in una dimensione che possiede più i caratteri del tempo che dello spazio, in quanto lo svolgimento delle immagini, [...] si configura come ritmo temporale in un progressivo alternarsi di movimenti, più o meno rallentati, fino al raggiungimento di un tono finale, che lascia per così dire, sospeso, e non concluso l'avvenimento».

Ottocento, sfoggia a ben guardare un'assimilazione straordinariamente accurata (ma anche ben occultata e rielaborata) delle precedenti meditazioni sui limiti e potenzialità di pittura e poesia nelle arti figurative e nella letteratura. Così, facendo loro da collettore, ne ha propagato influsso e valore, mediante una lettura certamente adattata al proprio tempo ed alle personali necessità teorico-critiche, ma che ha costituito la materia estetica della quale si servirono, come abbiamo visto, i commentatori dell'arte canoviana.

Riflettendo sulle 'parole' che sono state spese sull'arte e sulle opere di alcuni artisti del Rinascimento e dell'età Neoclassica, abbiamo incontrato alcuni temi, che hanno caratterizzato i giudizi e le interpretazioni del pensiero critico sull'arte di queste due epoche, e potuto constatare l'evidente eredità umanistico-rinascimentale dell'estetica del Neoclassicismo.

Dall'Umanesimo fiorentino, attraverso il Rinascimento cinquecentesco, sorvolando – per ragioni di spazio e di tempo - l'epoca manierista, barocca e rocaille, siamo approdati direttamente alla metà del secolo XVIII, per rivelare la ricchezza di contributi che una fase eccezionale della riflessione sull'arte, quale è stato il Rinascimento italiano, ha trasfuso in un'epoca più tarda, la quale similmente volle riappropriarsi dell' 'Antico' per assumerne i valori etici, ma anche estetici, che proprio allora, nel Settecento europeo, vennero riconosciuti e classificati in una nuova disciplina autonoma: la filosofia dell'arte.

Terminologie, concetti, presupposti teorici, precedenti artistici, studi scientifici e quant'altro si possa pensare come bagaglio 'essenziale' per la costruzione di questa nuova disciplina del sapere che è l'Estetica, deve, e molto, all'opera degli Umanisti, all'approfondimento cinquecentesco operato da una congerie eterogenea di artisti, letterati e pensatori, che travasarono le conoscenze del passato antico nella loro epoca, rileggendole, adattandole, variandole, innovandole, e che si dedicarono ai più diversi campi del sapere, perciò anche all'arte e al pensiero sull'arte⁹⁰, e senza i quali non sarebbero concepibili i teorici neoclassici tedeschi come Winckelmann, Mengs, Lessing, e neppure artisti del calibro di David e Canova.

⁹⁰ Dell'approfondimento di questo passaggio culturale mi sto occupando in modo particolare nel lavoro di ricerca attualmente in corso per la mia tesi di dottorato in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento dal titolo (non definitivo): *Per la storia di un percorso d'idee sulle arti figurative e sulla letteratura dal Rinascimento italiano al Neoclassicismo europeo. Dal De Pictura di Leon Battista Alberti al Laokoon di Gottbold Ephraim Lessing.*

BIBLIOGRAFIA

ALPERS S., «Ekphrasis und aesthetic attitudes in Vasari's *Lives*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, 23, 1960.

BAROCCHI P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano, Ricciardi, voll. 3, 1971-1977.

BAROCCHI P., *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, voll. 2, 1960-1962.

BAXANDALL M., *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca Book, 2007.

Biblioteca Canoviana, a cura di A. Bruni, M. Pastore Stocchi, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005 (anast. ediz., Pisa, Capurro, 1821-1824).

CHASTEL A., *Il gesto nell'arte*, Bari, Laterza, 2008.

CICOGNARA L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e D'Agincourt*, Prato, Giachetti, 1823-24.

GAURICO P., *De Sculptura*, a cura di P. Cutolo, Napoli, ESI, 1999.

GOMBRICH E., *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986.

GOMBRICH E., *L'immagine e l'occhio*, Torino, Einaudi, 1985.

La nuova estetica italiana, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica Preprint, 2001.

Laokoon in Literatur und Kunst (Schriften des Symposiums 30.11.2006) hrsg. von D. Gall und A. Wolkenhauer, Berlin, de Gruyter, 2009.

LEE R. W., «Ut pictura poësis. The humanistic Theory of Painting», *Art Bulletin*, 22, 1940.

LEONARDO da VINCI, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Vicenza, Neri Pozza, 2000.

LESSING G. E., *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2000.

MARAGONI G. P., *Sodoletto e il Laocoonte. Di un modo di descrivere l'arte*, Parma, Zara, 1986.

PATRIZI G., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.

SCHLOSSER MAGNINO J., *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 2004.

SEGRE C., *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.

SETTIS S., *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999.

SINISGALLI R., *Il nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, Roma, Kappa, 2006.

SPENCER J.R., «Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, 20, 1957.

STEFANI O., *I rilievi del Canova: una nuova concezione del tempo e dello spazio*, Milano, Electa, 1990.

TEOTOCHI ALBRIZZI I., *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Firenze, Molini e Landi, 1809.

TEOTOCHI ALBRIZZI I., *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, a cura di G. Venturi e M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa, 2003 (anast. ediz., Pisa, Capurro, 1821-24).

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, scultori italiani, da Cimabue, insino a' nostri tempi*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, a cura di L. Bollosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, voll. 2, 1991.

WEINBERG B., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, voll. 4, 1970-1974.

WINCKELMANN J.J., *Pensieri sull'imitazione*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1992.