Da Parrasio a Picasso: storie, pensieri e parole dell'arte

Compendio della letteratura artistica e della critica d'arte dall'antichità all'età contemporanea

Maurizio Lorber

EUT

Questo volume è integralmente disponibile online
a libero accesso nell'archivio digitale OpenstarTs, al link:
www.openstarts.units.it/handle/10077/30862

ISBN 978-88-5511-175-1 (print)
ISBN 978-88-5511-176-8 (online)

impaginazione e copertina
Gabriella Clabot

© Copyright 2020 EUT

EUT Edizioni Università di Trieste
via E. Weiss, 21, 34128 Trieste
email eut@units.it
http://eut.units.it
https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i Paesi.

Da Parrasio a Picasso: storie, pensieri e parole dell'arte

Compendio della letteratura artistica e della critica d'arte dall'antichità all'età contemporanea

Maurizio Lorber

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

A Carmen

Io sono uno scienziato,
gli aneddoti non mi bastano
Anthony Fauci

Nota dell'autore

La sfida di ricapitolare un tema così vasto e articolato quale la storia della critica d'arte e della letteratura artistica era impensabile senza due precedenti costituiti da un testo di Ernst Gombrich, scritto nel 1952, e da un secondo redatto dal mio maestro, Decio Gioseffi, nel 1969, collazionato sulla base degli appunti di alcuni studenti frequentanti il corso di "Storia della critica d'arte" all'Università di Trieste. Entrambi questi compendi tengono in palinsesto il saggio insuperato di Julius Schlosser-Magnino *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, pubblicato originariamente nel 1924. L'intento è stato quindi quello di fornire agli studenti del corso di "Storia della critica d'arte", dell'anno accademico 2019/2020, i fondamenti della materia, cosicché anche la terminologia o le citazioni straniere sono state tradotte e le note bibliografiche ridotte all'essenziale. Gli ulteriori approfondimenti sono rimandati alla bibliografia principale in lingua italiana, per mezzo della quale è possibile affrontare una ricerca più approfondita, scoprire altre fonti basilari non citate nonché recuperare gli aggiornamenti bibliografici.

Indice

Introduzione 1

Arte e critica: il caso del *Salon* 7

L'Antichità: Plinio il Vecchio e le sue fonti 15

La scomparsa, o quasi, degli artisti 27

Tradurre l'arte "di greco in latino" 33

Dalle biografie alle *Vite* del Vasari 49

Effetto Vasari: reazioni e prosecuzioni 55

Vero, Bello... 61

Nascita e progressiva consapevolezza della storia dell'arte 67

Kunstgeschichte 71

Connoisseurship e filologia visiva 75

"Come ci sono arrivati questi cubisti, futuristi, espressionisti?" 83

"La joie de la découverte, le plaisir de l'inattendu" 93

Bibliografia essenziale 95

Introduzione

Nel testo *Proposte per una critica d'arte*[1] scritto da Roberto Longhi nel 1950, lo studioso sosteneva che una ricerca testuale, utile alla definizione della storia dell'arte, doveva condursi dall'antichità all'età moderna, analizzando le diverse sfaccettature della *polis* e valutandone tutti gli elementi e tutti gli aspetti, quali, a titolo esemplificativo, gli attestati onorifici concessi agli artisti, i giudizi di conoscitori, amatori e collezionisti, non tralasciando nemmeno le valutazioni dei curiosi. Il riscontro documentario costituisce, per ogni epoca, l'apporto essenziale per la «restituzione del 'tempo' di questa o di quella opera d'arte, vicina o remota che sia», tanto che il proposito di Manzoni secondo il quale «io faccio quel che posso per

[1] R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone", 1, 1950, pp. 5-19, in R. Longhi, *Critica e Buon Governo*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 9-20.

penetrarmi dello spirito del tempo che debbo scrivere, per vivere in esso», per lo storico dell'arte è guida altrettanto valida.

Roberto Longhi non manca tuttavia di puntualizzare come, per comprendere un'opera e apprezzarne il valore, lo storico dell'arte privilegi quei resoconti che ne analizzano le caratterizzazioni stilistiche. Testi che rientrano, a pieno titolo, nell'esercizio della critica d'arte vera e propria, come, ad esempio, la narrazione di Plinio (23 d.C.-79 d.C.) a proposito della "linea funzionale" di Parrasio, che costituisce un chiaro esempio di critica equivalente, ovvero di attenta rappresentazione delle peculiarità stilistiche di un artista:

> Parrasio, nato a Efeso, dette anche lui un grande contributo alla pittura. Per primo le dette la simmetria, per primo curò i particolari del viso, l'eleganza dei capelli, la bellezza della bocca, e per riconoscimento degli altri artisti conquistò il primato nelle linee di contorno del corpo (*in liniis extremis palmam adeptus*): e questo costituisce, in pittura, la massima raffinatezza. È infatti opera di grande perizia dipingere i corpi e le parti interne degli oggetti, ma in questo ambito molti hanno riportato la gloria; invece rappresentare i contorni dei corpi e racchiudere entro un limite la modalità di scorcio dell'immagine, là dove essa si va perdendo, questo è un risultato che si ottiene raramente nell'arte. Infatti la linea di contorno deve come girare su se stessa e finire in modo da lasciare immaginare altri piani dietro di sé e da mostrare anche quelle parti che nasconde (*Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alias post se ostendatque etiam quae occultat*).[2]

---

[2] Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, V, mineralogia e storia dell'arte, libri 33-37, traduzione e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, pp. 365-367.

Possiamo purtroppo soltanto immaginare l'abilità di Parrasio sulla base delle descrizioni offerte da Plinio a proposito dello scorcio e della linea che, molti secoli dopo, Bernard Berenson, riferendosi a Pollaiolo o a Signorelli, definì funzionale, e che già poteva vedersi in alcune figure presenti nei vasi greci ove *contours have the functional qualities of modelling*[3] ("i contorni hanno le qualità funzionali del modellato").

Dagli aneddoti e dalle descrizioni di Plinio si comprende come il suo parametro di eccellenza sia l'imitazione del vero, alla quale, nel testo riportato, si accosta un'ulteriore abilità nell'uso della linea di contorno definita per raffigurare non solo la *silhouette* della figura ma per rappresentare la stereometria dei corpi nello spazio.

Se dovessimo cercare in epoca moderna qualcuno che descriva con altrettanta perizia critica l'abilità pittorica di un artista nell'evocare la percezione degli oggetti attraverso quello che altro non sono che linee o macchie di colore, dovremmo riferirci a Denis Diderot (1713-1784) che, nella seconda metà del XVIII secolo, descrisse in molti articoli le opere esposte ai *Salon* parigini. Nella breve citazione di seguito riportata, descrivendo *Le bocal d'olives* di Chardin, presente al Salon del 1763, evidenzia tanto gli oggetti rappresentati, quanto, soprattutto, la definizione delle immagini e come esse mutino al variare del punto di osservazione:

> [...] l'artista ha posto su una tavola un vaso di vecchia porcellana di Cina, due biscotti, un boccale pieno di olive, un cesto di frutta, due bicchieri pieni a metà di vino, un'arancia amara con pâtè [...] È che questo vaso di porcellana è porcellana; che queste olive sono realmente separate dall'acqua nella quale galleggiano [...] Non si riesce a capire questa

---

3 B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, London 1903, II ed., Chicago 1938, p. 27.

magia. Sono degli strati spessi di colore applicati uno sull'altro e il cui effetto traspira dal fondo alla superficie. Altre volte si direbbe che un vapore è stato soffiato sulla tela; altre che sia stato distribuita una schiuma leggera [...] Avvicinatevi, tutto si confonde, si appiattisce e scompare: allontanatevi, tutto si ricompone e si riproduce.[4]

Denis Diderot potrebbe partecipare, così come Plinio, ad un'ideale antologia che recuperi esempi nei quali l'occhio critico è stato capace di riconoscere gli autori e di apprezzarne lo stile, di fatto temi propri della storia della critica d'arte e della *connoisseurship*. Questa competenza, pur affondando le sue radici nell'Antichità, viene tuttavia a definirsi con Giorgio Vasari (1511-1574) e con i primi storiografi, i quali, progressivamente, iniziarono a individuare gli autori delle opere che si trovavano nelle chiese e nei palazzi e poi, a partire dal XVII secolo, nelle grandi collezioni. Alla fine del XVIII secolo, con la nascita dei musei pubblici e con lo sviluppo, senza precedenti, del mercato dell'arte, gli esperti si moltiplicarono in tutta Europa e fu sulla base delle loro conoscenze che si stabilì, con rigore filologico, il catalogo ragionato delle opere dei grandi maestri e si definì la storia dell'arte in funzione ai paesi, ai periodi e alle scuole[5].

Categorizzazioni che, per comprendere l'arte del XX secolo, risultarono progressivamente infruttuose, poiché la dimensione narrativa che periodizzava gli stili aveva esaurito il suo compito. Per tale motivo il filosofo Arthur C. Danto rispondeva in un'intervista

---

4 D. Diderot, *Salons de* 1759-1761-1763, Paris, Flammarion, 1967, pp. 138-140.

5 M. Guedron, *Prefazione* in M. Lorber, *Vedere, riconoscere e interpretare. Strategie cognitive e criteri d'interpretazione della connoisseurship ottocentesca*, Ferrara, Kolibris, 2012, pp. 7-14.

lapidariamente: «Io sono per una fine della storia dell'arte, non per la fine dell'arte»[6].

Per quanto riguarda la critica d'arte e la letteratura artistica possiamo però ricordare che Ernst Gombrich alla domanda su che cosa sia l'arte rispose che il concetto è mutevole ma gli artisti sono sempre esistiti[7] così come gli scrittori d'arte non hanno mai interrotto il dialogo con le opere e i loro artefici.

---

6 A. C. Danto, *Una conversazione (post-storica)*, intervista di Manrica Rotili, in A. C. Danto, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine dell'arte*, Milano, Marinotti, 2010, pp. V-XIV [p. VI].

7 «There really is no such things as Art. There are only artists»: E. H. Gombrich, *The Story of Art*, London, Phaidon, 1950, p. 5.

Arte e critica: il caso del *Salon*

Attraverso il brano di Diderot ci siamo avvicinati alla storia della critica d'arte, disciplina che raggiunge quindi la sua precisa definizione a partire dal XVIII secolo, delineandosi soprattutto all'interno del contesto parigino. Come ben noto, motore della grande rivoluzione artistica del XX secolo fu la capitale francese, ma ciò avvenne poiché, dalla metà del Settecento alla fine del XIX secolo, per la prima volta, alle opere d'arte si avvicinò un pubblico vasto che ne fece oggetto di interesse e di dispute polemiche, dando origine ad un proliferare di descrizioni critiche che riguardavano sia i soggetti che gli stili adottati. Una parte rilevante della moderna società borghese affluì quindi al *Salon*, tempio moderno dell'arte, ove si consumava il nuovo rito mondano. La manifestazione, avviatasi alla fine del XVII secolo, soltanto dal 1725 fu identificata con questo appellativo poiché trovò sede nel *Salon Carré* del *Louvre* per espandersi, quando il numero delle opere lo richiedeva, anche nella cosiddetta Galleria di Apollo.

I sogni di affermazione di un artista potevano realizzarsi in quegli ambienti che ospitavano un mondo dell'arte nel quale autorevoli giornalisti, potenti funzionari ministeriali e critici d'arte decretavano il successo, influenzavano le commissioni pubbliche e determinavano la fortuna commerciale. I dipinti ricoprivano ogni spazio disponibile delle pareti, a partire dal pavimento per giungere fino al soffitto, cosicché le opere formavano un mosaico multiforme che diveniva, esso stesso, un'opera. Poiché a garantire una luce adeguata per i dipinti era soltanto il *Salon Carré* e, all'interno di esso, la piena visibilità delle opere derivava dalla posizione assegnata, vi è una enorme messe di documenti che testimonia, sia pur parzialmente, dei litigi e dei tranelli posti in atto dagli artisti per occupare le migliori collocazioni.

Il risultato fantasmagorico delle pareti intessute di quadri ricorda da vicino l'estetica inconsapevole del rigattiere o del deposito di *mirabilia* e, d'altra parte, l'idea di museo e collezione non a caso iniziò nel XVI secolo in Europa con le *Wunderkammern* nelle quali si accatastavano raccolte di animali imbalsamati o sotto spirito, fossili e piante, esemplari etnologici, quadri, incisioni e strumenti scientifici. Ma con una differenza sostanziale: se quello era un caleidoscopio di *mirabilia naturae* ad uso e consumo della curiosità di una *élite* ristretta, il *Salon* permetteva invece a tutti di usufruire, in alcune occasioni gratuitamente ma comunque a prezzi ridotti, dell'arte.

Già nel 1780 vi erano circa mille persone al giorno a visitare il *Salon*, per giungere, nel 1781, ad un totale di 35.000 visitatori. L'autentica svolta si ebbe però con la caduta dell'*Ancien régime* e con la conseguente opportunità, derivante da un decreto dell'Assemblea nazionale, di consentire a tutti gli artisti viventi, e non solo

agli accademici, di partecipare alla selezione per accedere all'evento. In questi anni il grande protagonista fu Jacques-Louis David che, nel 1789, trionfò con il dipinto che rappresenta i littori che portano a Bruto i corpi dei suoi figli. Personaggio controverso, promosse egli stesso l'abolizione del privilegio secondo cui venivano ammessi al *Salon* soltanto i professori dell'Accademia.

È importante sottolineare come dal 1833 l'incontro tra artisti e pubblico venne avvallato anche a livello istituzionale poiché un regio decreto, sollecitato peraltro dalle pressioni della stampa, stabilì che la mostra si sarebbe svolta annualmente, per una durata di tre mesi a partire da marzo, provocando, quindi, da un lato, un notevole disagio al museo del Louvre e, dall'altro, attribuendo al *Salon* quel valore che gli consentiva un balzo definitivo nella modernità.

Attraverso lo studio della letteratura artistica del periodo il *Salon* divenne un laboratorio nel quale si palesavano le oscillazioni e i cambiamenti del gusto. Ritroviamo quindi l'estetica neoclassica, predominante dopo la Rivoluzione e che perdurò fino al periodo napoleonico, negli anni fra il 1804 e il 1808, caratterizzandosi per i tributi alle imprese dell'Imperatore. Di seguito, con l'avvento del Romanticismo e con le personalità di Théodore Géricault (1791-1824) e Eugène Delacroix (1798-1863) si impose un'idea di realizzazione artistica che, progressivamente, si allontanava dalle posizioni accademiche provocando con ciò riprovazioni e critiche, alle quali però rispondevano alcuni convinti assertori delle nuove istanze artistiche. Fra di essi, per citare uno dei letterati più noti, Charles Baudelaire (1821-1867), il quale sostenne la pittura di Eugène Delacroix, evidenziandone la modernità del trattamento cromatico e compositivo tanto da sottolineare come i suoi dipinti suscitassero *une volupté surnaturelle*:

> Sembra che un'atmosfera magica si sia mossa verso di noi e ci avvolga tutt'intorno. Cupa e nondimeno deliziosa, luminosa, eppure pacata, questa impressione, che s'accampa per sempre nella nostra memoria, è il segno del vero, perfetto colorista. E l'analisi del soggetto, allorché ci si avvicina, non può togliere né aggiungere nulla a quel piacere primitivo, la cui scaturigine è al di fuori e lontana da ogni pensiero concreto.[8]

Ma è altrettanto caustico, e forse ancor più icasticamente efficace, quando affronta generi pittorici che trova irritanti, quali le battaglie eroiche di Horace Vernet («Chi sa meglio di lui quanti bottoni ci sono in ogni divisa, quale svolta prende una ghetta o una scarpa allentata») esposte al Salon del 1846: «Il signor Horace Vernet è un soldato che dipinge. Detesto questa sua arte improvvisata al rullo di tamburi, le sue tele spennellate al galoppo, la sua pittura buttata giù a colpi di pistola».

È in questo contesto che, nel 1863, si consumò lo scontro definitivo fra modernità e tradizione accademica – nota quale *Art pompier* – quando la giuria respinse ben 3000 dipinti, di certo non tutti destinati a divenire capolavori ma, fra di essi, uno, in particolare, avrebbe segnato un punto di svolta radicale nella pittura: *Le déjeuner sur l'herbe*. Il soggetto e le scelte stilistiche di Eduard Manet trovarono nello scrittore Émile Zola (1840-1902) uno strenuo difensore, il quale non mancò di opporsi ai critici più influenti. La grande esposizione parigina del '63 assunse quindi una rilevanza politica e sociale, tanto che, per evitare proteste e contestazioni, Napoleone III

---

8 C. Baudelaire, *L'œuvre et la vie de E. Delacroix*, in C. Baudelaire, *L'Art Romantique* (saggi di arte e letteratura pubblicati postumi nel 1868), trad. it. *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, p. 338.

dovette intervenire direttamente e, dopo aver preso atto dell'enorme numero di opere rifiutate, fece allestire per questi dipinti un nuovo spazio, che venne designato quale *Salon des refusés*.

Nel brano che segue, scritto da Zola, il gioco di rimandi, per contrasto, fra la pittura accademica e la proposta rivoluzionaria di Manet potenzia e giustifica il messaggio visivo dell'artista:

> Ho rivisto *Le déjeuner sur l'herbe*, quel capolavoro esposto al *Salon des Refusés*, e sfido i nostri pittori alla moda a darci un orizzonte più largo e più pieno d'aria e di luce. Sì, voi ridete ancora, perché i cieli violetti di Nazon vi hanno corrotto [...]. Poi non abbiamo né la Cleopatra in gesso di Gérôme, né le personcine rosa e bianche di Dubufe. Sfortunatamente, non vi troviamo se non personaggi di tutti i giorni, che hanno il torto di avere muscoli e ossa, come tutti. Capisco il vostro disappunto e la vostra ilarità, si sarebbe dovuto solleticare il vostro sguardo con immagini da guantiera [...]. Il temperamento di Manet è un temperamento secco, che penetra in profondità. Ferma vivamente le sue figure [...]. Tutta la sua personalità lo porta a vedere per macchie, per frammenti semplici e energici. Di lui si può dire che si accontenta di cercare toni giusti e di giustapporli poi su una tela [...]. Sapete quale effetto producono le tele di Manet al *Salon*. Bucano le pareti, semplicemente. Tutt'intorno ad esse si spandono le dolcezze dei confettieri artistici alla moda, gli alberi di zucchero candito e le case di timballo, gli uomini di pan pepato e le donnine fatte di crema alla vaniglia [...]. Non guardate più i quadri vicini. Guardate le persone vive che sono nella sala. Studiate i contrasti dei loro corpi sul pavimento e sulle pareti. Poi guardate le tele di Manet: vedrete che lì è la verità e la potenza. Guardate ora le altre tele, quelle che sorridono stupidamente intorno a voi: scoppiate dal ridere, no?[9]

---

9 E. Zola, *Mon Salon: Manet*, in "L'evénement", 7 maggio 1866, in E. Zola, *Manet e altri scritti sul naturalismo e sull'arte*, a cura di F. Abbate, Donzelli, Roma 1933, pp. 43-47.

I testi letterari giocarono un ruolo essenziale nel cambiamento dei criteri di giudizio e, dalle diverse fonti, comprendiamo come la modernità prendesse corpo in questo evento di massa. Attraverso l'osservazione di alcuni quadri (ad esempio *Un angolo del Salon nel 1880* di Édouard Joseph Dantan,) e di alcune incisioni è possibile scorgere i visitatori intenti ad osservare i dipinti con un libretto in mano: era quello un piccolo catalogo che permetteva di individuare l'autore e il titolo di un'opera, messo in vendita dall'organizzazione per ricavarne un guadagno. Questi volumetti altro non sono che gli antesignani dei moderni cataloghi delle mostre; alle volte erano corredati da una breve descrizione del soggetto, così da mediare e guidare l'interpretazione dell'opera come ricorda, nel 1857, lo stesso Paul Delaroche, il più rilevante pittore di storia della sua epoca.

Quest'esperienza collettiva impose un cambiamento sociale nella fruizione artistica, contribuendo a formare una cultura visuale e una tradizione letteraria sull'arte che permise a migliaia di cittadini che discettavano di soggetti e soluzioni formali, di esprimere le loro preferenze e di seguire sui giornali gli attacchi feroci o gli elogi di quei critici che stavano assumendo un ruolo determinante quali censori e guide del gusto.

Il *Salon*, come si può comprendere anche da questi pochi accenni, è stato un centro d'irradiazione, innovazione e incontro della tradizione pittorica ma, a nostro riguardo, è importante rilevare il ruolo giocato dalla copiosa produzione letteraria – in alcuni casi anche a firma di autori illustri quali Denis Diderot, Charles Baudelaire, Émile Zola e i fratelli Goncourt – dalla quale non sarà più possibile prescindere, che ha legato indissolubilmente l'arte al suo contrappunto testuale.

Zola ad esempio, parlando dei dipinti impressionisti, nel 1866 sostenne che l'emozione del vedere derivava dall'interpretazione che l'artista conferiva alla realtà, un modo individuale di vedere gli oggetti e le scene di vita reale e che costituiva un'autentica scoperta visiva per l'osservatore: «Quanto a me, non sono l'albero, la scena rappresentata a commuovermi; è l'uomo che scopro nell'opera, l'individualità potente che ha saputo creare, accanto al mondo di Dio, un suo mondo personale, che i miei occhi non potranno più dimenticare, che riconosceranno dappertutto»[10]: nasceva l'arte contemporanea, nelle opere degli artisti e, nondimeno, nelle parole dei critici.

Anche nel momento in cui gli artisti, ormai ben consapevoli di poter intraprendere una direzione ostinatamente contraria ai criteri di giudizio delle giurie ufficiali, si fecero essi stessi promotori di istituzioni espositive indipendenti, quali il *Salon des Indipéndants* (1884) e il *Salon d'Automne* (1903), furono sostenuti, o contestati, da recensori che provenivano dal mondo letterario e giornalistico.

Agli storici è ben noto come le stroncature testimoniarono, a loro modo, le conoscenze e le idee che si avevano dell'arte. Ricordiamo, a proposito, quanto accadde, nel 1905, alla prima collettiva del gruppo di pittori passati alla storia con il nome di *Fauves* (belve) tenutasi al *Salon d'Automne*, dopo che il critico più influente dell'epoca Louis Vauxcelles rimase sconcertato dall'orgia di colori puri di Henri Matisse, André Derain e Maurice de Vlaminck:

> Sala molto chiara, audace, scandalosa, le cui intenzioni devono essere decifrate, lasciando agli intelligenti e agli sciocchi il diritto di ridere, le

---

[10] Citato in J. Rewald, *The history of impressionism*, New York, Simon and Schuster, 1946, trad. it *La storia dell'impressionismo*, Milano, Mondadori, 1976, p. 127.

critiche sono fin troppo facili. [...] Al centro della sala, un busto di bambino e un piccolo busto di marmo di Albert Marque, modellato con delicata maestria. Il candore di questi busti sorprende nel mezzo dell'orgia di toni puri: Donatello tra bestie selvagge (*au milieu de l'orgie des tons purs: Donatello chez les fauves*).[11]

[11] Louis Vauxcelles, "Le Salon d'automne", *Gil Blas*, 17 octobre 1905, Supplément (consultabile nell'archivio Gallica: https://gallica.bnf.fr/accueil/it/content/accueil-it?mode=desktop).

L'Antichità: Plinio il Vecchio e le sue fonti

Dopo una "fuga in avanti" utile a ribadire quanto affermato in premessa, ossia che, in Europa, di una vera e propria storia della critica d'arte si può parlare soltanto a partire dal XVIII secolo, recuperiamo il filo cronologico della trattazione ritornando all'antichità e recuperando quella letteratura artistica che non ebbe, certamente, diffusione di massa ma che comunque esisteva e della quale possiamo soltanto farci un'idea scorrendo gli indici della monumentale *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (scomparso nel 79 d. C.). Egli elenca una nutrita bibliografia – così come fa anche Vitruvio in età augustea a proposito degli scritti sull'architettura – distinguendo fra fonti latine e greche: una vera e propria biblioteca scomparsa.

Plinio dà inoltre conto di molti aneddoti rimasti famosi, dei quali ricordiamo ad esempio la gara fra Zeusi e Parrasio.

> Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore.[12]

Ma ciò che soprattutto rileva è il fatto che Plinio descrisse il divenire della pittura e della scultura come la storia di un costante progresso verso un periodo di maturità al quale segue un successivo declino, Un'idea di svolgimento progressivo dell'arte che gli deriva probabilmente da Senocrate di Atene (fine IV sec – metà del III a. C.).

Oltre al concetto di progresso risale altresì all'antichità quello di imitazione del vero che ritroviamo tanto in Plinio quanto in altre fonti. A proposito dello scultore Dedalo[13], Diodoro Siculo (90 c.C. ca.-27 a.C.) così si espresse:

> Nella realizzazione delle statue superò di tanto tutti gli uomini, che i posteri raccontavano di lui che le sue statue che egli aveva realizzato assomigliavano agli esseri viventi. Esse vedevano e camminavano e atteggiavano in generale la disposizione di tutto il corpo, in modo che sembrava che l'oggetto realizzato fosse un essere vivente e animato. Fu il primo a fornirle di occhi e a fare loro le gambe separate e ancora a fare le mani tese, ed era naturale che venisse ammirato dagli uomini, perché

---

[12] Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, cit. pp. 362-363.

[13] Maestro degli scultori cretesi Dipoinos e Skyllis, vissuti nella prima metà del VI sec. dei quali, ai tempi di Senocrate e Pausania esistevano opere a loro sicuramente attribuite.

gli artisti prima di lui realizzavano le statue con gli occhi chiusi e con le mani attaccate ai fianchi.[14]

Sicuramente nel passato esistevano testi di riflessione estetica, e quindi filosofica, sull'arte, ma la produzione critica e teorica è andata purtroppo perduta. Possiamo tuttavia ritenere che, da questo punto di vista, le arti visive non fossero tenute in gran conto, a proposito rileviamo il giudizio di Platone secondo il quale le arti visive rappresentavano un inganno sensoriale (in quanto *mimesis*, ovvero imitazione della natura, l'arte è solo un vago riflesso del mondo delle idee); e quello di Aristotele che invece le teneva in scarsa considerazione a causa del loro carattere fabbrile. A tale proposito è importante chiarire quanto il nostro concetto di arte sia estraneo all'antichità e come, in greco, la parola corrispondente fosse *téchne* (in latino *ars*), ovvero la conoscenza di regole e pratiche materiali secondo le quali era possibile produrre un oggetto. Si trattava quindi di un'abilità di tipo artigianale, tanto che, nel medioevo, Isidoro di Siviglia ci ricorda come *ars* derivi dal greco *areté* in quanto *virtus operativa*.

Nell'antichità gli artisti ricoprivano un ruolo sociale ben diverso da quello riservato ai letterati, rimanendo nel novero degli artigiani – seppure con capacità straordinarie e mirabili – come si desume dai libri 35 e 36 della *Naturalis historia* di Plinio ove si elencano una serie di pittori, scultori, argentieri e architetti

---

[14] Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, traduzione di I. Labriola, citato in M. Letizia Gualandi, *L'antichità classica* (collana "le fonti per la storia dell'arte"), Roma, Carocci, 2001, pp. 291-292.

ponendoli in stretta connessione con i materiali da loro utilizzati quali pietre, metalli e terre[15].

Ad avvicinarsi maggiormente ai moderni concetti di arte è invece il parallelo fra retorica e pittura istituito da Quintiliano (35 circa - 96 d.C.) all'interno del quale possiamo rintracciare l'origine della nozione di "stile" nelle arti visive. Nell'*Istitutio oratoria* precisa come l'eloquenza asiatica differisca da quella attica così come le statue greche differiscono da quelle etrusche: pur trattando i medesimi soggetti è lo stile che le caratterizza. Se i confronti fra la pittura e la scultura da lui citati dimostrano una conoscenza delle fonti greche, nondimeno risulta interessante che anch'egli riprenda, come Plinio, l'idea di evoluzione parlando di una "scala di durezze" che si scioglie progressivamente a partire dallo stile arcaico per arrivare a quello più armonioso classico: un'ascesa stilistica che va da Kallon a Policleto.

Come ricordato, è soltanto attraverso il riflesso degli scrittori romani che possiamo cogliere le fonti greche le quali, pur numerose, rimandano a tre autori fondamentali: Duride di Samo (fine del V sec.), Senocrate di Atene (fine IV sec. - metà del III a.C.), il più importante, secondo il quale Lisippo – del quale era probabilmente seguace – e Apelle rappresentano il culmine nell'evoluzione progressiva delle abilità rappresentative (come per Vasari Michelangelo è il punto più alto dell'arte che inizia con il rinnovamento giottesco)

---

15 E. H. Gombrich, *Kunstliteratur*, in *Atlantisbuch der Kunst: eine Enzyklopädie der bildenden Künste*, Zurigo, Atlantis Verlag, 1952, pp. 665-679, trad. ingl. di M. Marmor, *The Literature of Art*, in "Art Documentation", vol. 11 n. 1, spring 1992, pp. 3-9.

e Antigono di Caristo (III secolo), notabile poiché trasmise importanti cenni biografici e cronologici di molto artisti.

L'attenzione al profilo personale o all'aneddoto non è soltanto fonte di diletto per il lettore amante dei racconti curiosi ma rappresenta, come posto in evidenza da due insigni storici dell'arte, Otto Kurz e Ernst Kris, il motivo ricorrente che può essere considerato la "cellula primitiva" della biografia d'artista. Essi precisano come nel pensiero storico dell'antichità classica la figura dell'artista prodigio divenne *topos* letterario; così, ad esempio, Plinio ritenne Dipoinos e Skyllis gli inventori della scultura in marmo e Butide lo scopritore della ceramica.

La commistione tra coscienza storica e coscienza mitica è evidente nello schema di presentazione adottato in tutta la letteratura artistica antica, sia per le biografie dei singoli artisti che per la storia dell'arte. Plinio, che attinse a entrambe le tradizioni, attribuì infatti, a ogni protagonista, un ruolo nel progresso tecnico o nell'innovazione e, al contempo, pose in evidenza il ruolo chiave della genealogia maestro-allievo, infarcendo la narrazione con racconti di comparazione fra artisti o con aneddoti accattivanti relativi all'abilità dei singoli personaggi.

Da questo punto di vista istituì un modello che perdurò in molta letteratura artistica posteriore, come vedremo successivamente in dettaglio, ad esempio con la biografia immaginaria di Giotto che viene scoperto e formato da Cimabue, notizia quest'ultima in realtà priva di qualsiasi fondamento storiografico[16].

---

[16] E. Kris – O. Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch*, Wien 1934, edizione riveduta e ampliata *Legend, Myth, and Magic in the in the Image*

Sempre riferendosi all'antichità, altra fonte imprescindibile è il *De Architectura* di Vitruvio (attivo nell'età di Cesare e Ottaviano Augusto). Composto da dieci libri, databili attorno al 15 d.C., sono il solo testo sull'architettura che ci sia giunto integro, divenuto, dal Rinascimento in poi, fondamentale per comprendere il "lessico" e le antiche prassi costruttive.

Purtroppo la mancata presenza del corredo illustrativo costrinse gli studiosi – da Leon Battista Alberti a Palladio – a rintracciare nelle rovine antiche un riscontro preciso rispetto a quanto descritto da Vitruvio, la cui opera architettonica è perduta. Sulla base del testo vitruviano vennero quindi riletti anche i minimi lacerti e i pochi edifici ancora integri – il Pantheon fra gli altri ma, soprattutto, quello che rappresenta la summa degli ordini architettonici dell'antichità: il Colosseo.

È evidente che coloro i quali, a partire dalla fine del XIV secolo, rilessero il trattato alla ricerca di spunti teorici – iniziando da Lorenzo Ghiberti (1378-1455) che ne possedeva una copia per arrivare fino a Le Corbusier (1887-1965) – lo fecero alla luce delle concezioni e propositi del loro tempo. Dallo studio dei dieci libri non trassero solamente nozioni relative agli ordini classici, alle forme urbanistiche e templari, all'acustica teatrale e alla costruzione delle macchine da guerra, ma recepirono soprattutto la profonda formazione teorica dell'architetto, cui si univa la volontà di riconoscimento della posizione sociale. Sebbene basato su fonti greche – che vengono citate occasionalmente – il testo è chiaramente opera di un autore romano dal giudizio autonomo, che non manca, ad esempio, di esprimere

---

of the Artist: A Historical Experiment, New Haven, Yale U.P., 1979, trad. it. *La leggenda dell'artista*, Torino, Boringhieri, 2003, in particolare pp. 7-25.

una valutazione denigratoria della bizzarre tipologie di decorazioni (*candelabra aedicularum sustinentia figuras*) inventate, a suo dire, da Apaturio di Alabanda[17] che, nel Rinascimento, assunsero il nome di "grottesche".

> Sugli intonaci si dipingono infatti mostruosità (*monstra*) piuttosto che immagini precise conformi a oggetti definiti: al posto delle colonne [...] calami, al posto dei frontoni motivi ornamentali con foglie arricciate e volute, e poi candelabri che reggono immagini di tempietti (*candelabra aedicularum sustinentia figuras*) con teneri racemi che spuntano sopra i frontoni di questi ultimi come da radici in mezzo alle volute, con all'interno, senza una spiegazione razionale (*sine ratio*), figurine sedute, ed ancora piccoli steli che recano figurine divise in due metà, una a testa umana l'altra a testa animale. Ma queste figure non esistono, non possono esistere, non sono mai esistite. Come può infatti un calamo sostenere davvero un tetto o un candelabro gli ornamenti di un frontone o un piccolo stelo [...] reggere una figurina seduta, o come è possibile che dalle radici e dai piccoli steli nascano ora fiori o figurine divise in due?

Il passo è significativo poiché apprendiamo come, nella Roma del 40-30 a.C., si contrapponessero due posizioni, l'una che privilegiava l'ornamento bizzarro e l'altra attenta a riproduzioni realistiche.

Ulteriori posizioni critiche sono individuabili anche in riferimento a quel poco che è sopravvissuto. Basti ricordare Petronio quando parla di pittura e ci trasmette una vivida sensazione di ricchezza inestimabile perduta consentendoci di vagheggiare delle meravigliose gallerie pittoriche leggendo di Encolpio, il protago-

---

[17] Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, trad. e commento di A. Corso e E. Romano, Libro VII, in vol. II, Torino, Einaudi, 1997, pp. 1045-1046 e note 155- 159.

nista del *Satyricon*, che entra in una pinacoteca pubblica per riflettere e finisce per considerare *non sine quodam horrore* le opere di Protogene e Zeusi.

Ricordiamo ancora due scrittori di lingua greca: Plutarco di Cheronea (50-120 d.C. ca.) che offre alcune notazioni sulla storia delle arti presenti nei *Moralia* e Luciano di Samosata (seconda metà del II sec. d.C.) del quale riportiamo parzialmente la descrizione di un capolavoro di pittura antica: la *Famiglia dei Centauri* di Zeusi.

> Fu proprio Zeusi a dipingere, tra le sue più ardite creazioni, una femmina di ippocentauro, che per di più era rappresentata nell'atto di allattare i suoi gemelli [...] Una copia di questo dipinto si trova ora ad Atene, eseguita con fedele accuratezza sull'originale [...] L'ammirazione che provai in quell'occasione per l'abilità tecnica forse potrà aiutarmi a darvi una fedele descrizione della tela [...] Le altre qualità del quadro [...] mostrano tutta la potenza della sua abilità tecnica – mi riferisco alla calcolata commistione dei colori e all'abilità della pennellata, all'uso corretto delle ombreggiature, al calcolo delle misure, all'esatta proporzione delle parti che si fondono in un'armonica unità [...] ho apprezzato di Zeusi soprattutto questo elemento, che in uno stesso soggetto egli sia riuscito a mostrare in modo così vario la sua eccezionale maestria tecnica [...] tutti lodavano soprattutto le caratteristiche per cui anch'io l'ho elogiato. l'originalità dell'invenzione e l'ideazione del dipinto, nuova e senza precedenti [...] quando Zeusi si rese conto che la novità del soggetto stava occupando la loro attenzione e li distraeva dal considerare gli aspetti tecnici dell'opera [...] disse al suo allievo «[...] copri subito il quadro [...] questa gente loda solo la materia prima, non si preoccupa affatto del modo in cui sono resi gli effetti di luce e se sono eseguiti a regola d'arte, ma la novità del soggetto viene lodata di più della perfetta esecuzione di ogni particolare» [...] Sono proprio queste,

appunto, le qualità lodate da tutti. [...] Ciò che colpisce è che è stato dipinta una femmina di ippocentauro, soggetto che sembra – come in effetti è – nuovo e straordinario.[18]

Il testo manifesta un duplice apprezzamento sia per l'originalità del soggetto che per la qualità dell'opera, palesando quindi un'acuta sensibilità sia nella definizione iconografica che formale.

Che la "storia dell'arte" di Plinio non fosse un *unicum* lo dimostrano le opere di due scrittori dallo stesso nome: Filostrato (vissuto, l'uno, alla metà e l'altro alla fine del III sec. d. C.), entrambi autori di una raccolta denominata in maniera analoga: *Eikones* (Immagini) ove le descrizioni dei dipinti costituiscono un genere letterario vero e proprio a significare l'esistenza di un "mondo dell'arte" fatto di collezionisti, amatori e critici che non sembra affatto dissimile da quello dell'era moderna. Anzi, come sottolineava Decio Gioseffi, sia il lessico che i concetti di stile e progresso nell'arte sarebbero impensabili senza l'eredità letteraria della *Naturalis historia* tanto che «il valore dei brani è in ogni modo incalcolabile: si tratta di critica 'tecnica', quale non poteva uscire altro che dall'ambiente degli artefici. Ed è evidente che, senza la scorta di Plinio, tutta la critica dell'età moderna (del Vasari in particolare) sarebbe stata diversa e assai più a lungo avrebbe penato a trovare la propria strada»[19].

L'importanza della competenza tecnica alla quale vien fatto riferimento è, in effetti, ribadita dallo stesso Plinio quando, parlan-

---

[18] Il brano di Luciano è tradotto da S. Maffei in M. Letizia Gualandi, *L'antichità classica*, collana "le fonti per la storia dell'arte", Roma, Carocci, 2001, pp. 278-281.

[19] D. Gioseffi, *Compendio della letteratura artistica dall'Antichità all'età moderna*, dispensa dattiloscritta del corso di Storia della Critica d'Arte, a.a. 1969-1970, Università degli Studi di Trieste, pp. 1-25 [p. 15].

do della cosiddetta "linea funzionale" scrive: «Questa gloria hanno concesso a Parrasio Antigono e Senocrate che scrissero attorno alla pittura non solo constatando il fatto (descrivendo il 'cosa' n.d.a.) ma proclamando la norma (spiegando il 'come' n.d.a.)»[20].

A proposito del 'come' possiamo ulteriormente ricordare i diversi testi che riassumevano una serie di norme codificate quale, ad esempio, il notissimo canone di Policleto, riferito alle proporzioni della figura umana – canone – ed esemplificato nel modello concreto del Doriforo – non a caso noto con il nome di *Kanon*. Presumibilmente numerosi anche i commentari scritti dagli artisti stessi, fra i quali abbiamo già richiamato quello di Agatarco (scenografo) o del pittore Parrasio (pittore) o ancora dell'architetto del Partenone Ictino – tutti perduti – oltre al già ricordato *De architectura* di Vitruvio.

Infine larga parte ebbero sicuramente le guide, rivolte tanto ai pellegrini quanto ai viaggiatori che cercavano quelli che i tedeschi avrebbero chiamato *Sehenwürdigkeiten*, ovvero i luoghi e i monumenti meritevoli di essere visitati. Ci rimane la guida della Grecia (*Periegesi della Grecia*) di Pausania (II sec, d.C.) che divenne fondamentale per gli archeologi moderni. Trattandosi di una guida, manca ovviamente di un taglio critico o analitico ma fornisce in ogni caso descrizioni dettagliate illustrando i contenuti delle opere e dei siti rapportandoli con i culti o le leggende locali.

Dobbiamo infine ricordare l'artificio retorico dell'*Ékphrasis* che, in un'epoca nella quale era impossibile riprodurre le immagini, costituì una vera e propria risorsa letteraria per far immaginare al lettore che cosa si stesse descrivendo. Secondo la definizione di Hermogene, retore alessandrino, è «un discorso descrittivo che

---

[20] Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, cit. p. 367.

pone l'oggetto con tutta chiarezza davanti agli occhi»[21]. L'esempio più illustre di cui disponiamo è la descrizione dello scudo di Achille proposta nell'Iliade di Omero e ripresa da Virgilio nell'Eneide.

Nel 1818 Wolfgang Goethe, a proposito dell'*ékphrasis*, si chiese se le opere descritte con tale dovizia di particolari fossero di fantasia o reali, riferendosi, ad esempio, al *Satyricon* di Petronio nel quale è descritto vividamente un dipinto che illustra la scoperta del cavallo ligneo sulla spiaggia operata dai troiani. La questione è, allo stato delle cose, impossibile da risolvere, riguardo a Petronio si sarebbe potuto trattare di un'invenzione basata su dipinti esistenti.

Forzosamente possiamo rilevare come queste finzioni letterarie siano presenti anche in epoche recenti, basti pensare a Honoré de Balzac – con il racconto *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*Il Capolavoro sconosciuto*, 1831) – o, nei nostri tempi, *La Carte et le Territoire* (*La carta e il territorio*, 2010) di Michel Houellebecq. Entrambi questi romanzi, che parlano di artisti e dipinti immaginari, possono comunque essere letti con profitto al fine di comprendere tanto il concetto di genio pittorico ottocentesco quanto il mondo dell'arte dei primi anni del XXI secolo.

Aderenti invece a opere esistenti, sono le analisi critiche del maestro incontrastato dell'*ékphrasis* moderna: Roberto Longhi (1890-1970). In questo caso la descrizione vivida dell'immagine pittorica non aveva l'intento di sostituirsi all'immagine fotografica bensì quello di proporre, attraverso l'uso smaliziato e raffinatissimo del linguaggio, gli aspetti formali dell'opera, sottolineandone la percezione attraverso i dettagli o manifestandone l'insieme (ad. es.

---

[21] M. Letizia Gualandi, *L'antichità classica*, cit. pp. 67-70.

"squalo immane e untuoso inchiodato sull'ultimo strattone" per descrivere il crocefisso di Giunta per San Domenico a Bologna).

Le antiche descrizioni poetiche, visivamente evocative delle immagini furono, quindi, una componente essenziale della letteratura artistica, sia nell'Oriente greco che nell'Occidente latino, tanto da generare nei secoli un'eredità retorica ancora inesausta.

Degno esempio di *ékphrasis* medievale è la descrizione di Santa Sofia a Costantinopoli proposta da Paolo Silenziario (vissuto nel VI secolo) che così illustra l'alta cima di ciascuna colonna: «coperta di molte morbide curve di ondeggiante acanto in un errante viluppo di cime barbate tutte d'oro, piene di grazia. Così il marmo, scolpito in forme prorompenti, corona le rosse colonne come la conocchia, e la pietra si anima di una bellezza che incanta il cuore»[22].

---

[22] Citato in J. Kinross, *Santa Sofia*, Milano, Mondadori, 1972, p. 38.

La scomparsa, o quasi, degli artisti

«Forse il più grande capolavoro dell'uomo di tutta l'arte occidentale non ha la firma di un'artista: Chartres.» Una lezione di poesia quella di Orson Welles che, nello splendido monologo del documentario *F for Fake* (1973), esposto davanti alla cattedrale francese, contiene una profonda verità storica: il medioevo non ebbe alcuna tradizione biografica per gli artisti, così come raramente espresse analisi rilevanti o giudizi di merito su opere d'arte specifiche.

Il testo dell'Abate cluniacense Suger di Saint-Denis (1080/81-1151), sebbene non possa riferirsi alla letteratura artistica in senso proprio, offre la migliore sintesi del significato e della funzione dell'arte medievale espressa da un contemporaneo dell'epoca. Attraverso le sue opere comprendiamo come l'interesse estetico sia rivolto principalmente alla bellezza in senso mistico. Suger – animatore delle più grandi imprese architettoniche e figurative dell'Île de France, uomo politico e umanista

raffinato[23] – ci fornisce una chiave per avvicinarci a quello che noi definiamo come espressione artistica. La sua è una figura fondamentale per esplorare il mondo medievale, tanto che Erwin Panofsky curò l'edizione critica del suo testo *De rebus in administratione sua gestis*[24]. In esso ritroviamo le descrizioni passionali e mistiche degli oggetti di arte e oreficeria di cui, come è ben noto, è ricca la Cattedrale di Sain-Denis. Sono resoconti che rispondono al gusto per il meraviglioso e la preziosità, ben lontani da quello che è l'attuale sentire di uno storico dell'arte, ma coerenti con le scelte operate dai collezionisti del Medioevo che amavano raccogliere tesori con un criterio di selezione ben lontano dalla sensibilità moderna. A tal proposito, seppure ben più tardo, riprendiamo l'inventario del tesoro del Duca di Berry[25] – committente dei più raffinati miniatori: i fratelli Limbourg (1380 ca.–1416) – che contemplava corna di liocorno, l'anello di fidanzamento di san Giuseppe, noci di cocco, denti di balena o conchiglie dei Sette Mari, ma anche settecento quadri, un elefante imbalsamato, un'idra e un basilisco e via discorrendo. Un corredo di *mirabilia* tali da farci comprendere come il confine tra bello e curioso, arte e teratologia sia inesistente. La vertigine della lista di oggetti e opere sembra la cifra interpretativa di questo gusto che si situa fra il mirifico e il prezioso come si coglie dalle parole di Suger:

---

[23] Sull'estetica medioevale il sommario migliore di storia delle teorie estetiche elaborate nel medioevo latino dal VI al XV secolo è il testo di U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987. Più specifico sulla letteratura artistica: D. Levi, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

[24] Sugeros, Sancti Dionysis, *Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and its Treasures* (edizione tradotta e annotata da E. Panofsky), Priceton, U.P., 1946.

[25] U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, cit., p. 190.

> Quando noi guardiamo la meravigliosa croce di Sant'Eloy – insieme con le più piccole – e quegli incomparabili ornamenti che sono posti sull'altare dorato, allora io dico, sospirando dal profondo del mio cuore: "Ogni pietra preziosa fu la tua veste, il topazio, il diaspro, la crisolite, l'onice, il berillio, lo zaffiro, lo smeraldo"

È evidente che nel godere dell'opera, ed è questo un tratto comune a quasi tutti gli autori, l'uomo medioevale è travolto da una contemplazione estetica, quasi mistica, come più volte ribadito da Suger nei diversi passi del *De rebus*.

L'epoca medievale si caratterizza inoltre per la rilevanza che viene attribuita alle immagini alle quali spettava il compito di trasmettere, come sancito dal sinodo di Arras (1025), il messaggio divino agli illetterati e alle persone prive di cultura teologica, assolvendo quindi un fine pedagogico. Le figurazioni non erano quindi soltanto un abbellimento della casa di Dio poiché *pictura est laicorum litteratura* (Onorio di Autun), come ribadito anche da Tommaso: *illiterati quod scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur*.

Le rappresentazioni nei luoghi di culto adempiono quindi un ruolo essenziale nella storia delle immagini dell'Occidente cristiano. Già papa Gregorio Magno (540-604) considerava la pittura quale *Biblia pauperum*, veicolo di conoscenza fondamentale per le vite dei santi, i racconti evangelici o la passione di Cristo. Tali immagini ad uso della fede divennero però, nell'VIII secolo, oggetto di diatriba fra coloro i quali ne condividevano lo scopo e coloro che invece le consideravano forme di idolatria. La seconda posizione prevalse nell'impero bizantino, ove l'iconoclastia abolì l'*Eidolon* (l'immagine sacra) sulla base dell'indicazione biblica "non ti farai immagine

alcuna" di Dio (Esodo 20:4), mentre in Occidente il cristianesimo predilesse l'immagine sacra di Cristo.

Strenuo oppositore dell'iconoclastia fu Giovanni Damasceno che, nel secolo VIII, perorò il ruolo pedagogico delle raffigurazioni sacre: «Se un pagano viene e ti dice: "Mostrami la tua fede!", tu portalo in chiesa e mostra a lui la decorazione di cui è ornata e spiegagli la serie dei quadri sacri». Dal punto di vista argomentativo, fu invece il teologo bizantino Teodoro Studita (758-826) a contrastare l'iconoclastia sostenendo che «se l'arte non potesse rappresentare Cristo, vorrebbe dire che il Verbo non si è incarnato».

Sulla base di quanto esposto è quindi comprensibile la tesi presente nei *Libri Carolini*, elaborati alla corte di Carlo Magno, sulla liceità delle immagini che appare in linea con quanto discusso e stabilito al consiglio di Nicea (787) rivelatosi fondamentale per le questioni artistiche poiché contrario alle posizioni iconoclastiche. La questione relativa al fatto che sarebbe pura idolatria adorare le immagini viene risolta nei *Libri Carolini* ribadendo che trattasi di *opificia*, ovvero di manufatti che non hanno alcun tipo di funzione mistagogica (introduzione ai misteri della fede). Che tale posizione sia comunque in contrasto con quanto affermato da Suger ci permette di comprendere la complessità delle dispute teologiche (che videro appena nell'843 l'abolizione definitiva dell'iconoclastia).

Di più facile interpretazione per lo storico dell'arte moderno sono invece le trattazioni che potremmo individuare come "tecniche", di esse ricordiamo il *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio (presumibilmente risalente al X secolo) e la *Mappae Clavicula* (VIII-IX secola ca.) nei quali convergono notazioni sulle tecniche artistiche, sulla luce, il colore e le proporzioni, sulla memoria dell'antico e sui bestiari. Dell'XI secolo la *Schedula diversarum artium* di Teofilo (Theophilus,

qui et Rogerus) – scoperta da Gotthold Ephraim Lessing nella biblioteca di Wolfenbüttel – che, alle interessantissime prescrizioni sull'arte vetraria, affianca la teoria secondo la quale la forza creatrice dell'uomo è un dono di Dio che trova la più alta espressione artistica proprio nelle vetrate. Infine ricordiamo il cosiddetto *Manuale del monte Athos* (ci è giunta una compilazione tarda del XVIII secolo) del monaco Dionigi da Fourna che offre fondamentali indicazioni in merito alla tecnica pittorica bizantina e alle sue rigide prescrizioni coloristiche e iconografiche impostesi fin dall'alto Medioevo.

Possiamo ancora ricordare Sant'Agostino che, parlando di bellezza nel *De pulchro et apto*, si dimostra maggiormente sensibile alla musica e all'architettura piuttosto che alla pittura e alla scultura e Isidoro di Siviglia, già citato per la definizione di *ars*, che, nel riprendere Vitruvio, interpreta il concetto di *venustas* (bellezza) con uno sensibilità tutta medievale, a guisa dell'ornamento dell'edificio che, applicato all'esterno, è paragonabile a un vestito che ne maschera e ne abbellisce, la struttura interna. A questo proposito è ineguagliabile il *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt, architetto del XIII secolo, noto per riprodurre, attraverso schemi geometrici, uomini e animali con una sensibilità di tipo medievale che verrà, successivamente, a evolversi allorquando lo schema non corrisponderà più all'immagine ma costituirà il punto di partenza per correzioni e aggiustamenti. Considerato che fra il III e il XIII secolo il rapporto tra la rappresentazione artistica e il mondo visibile fu alquanto tenue, gli schemi semplificati di Villard de Honnecourt ci dimostrano come vennero utilizzati alla stregua di semplici pittografie[26].

---

[26] E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in Psychology of Pictorial representation*, London, Phaidon, new edition reset 1962, trad. it. *Arte e illusione*,

Anche il Medioevo, come l'antichità, produsse guide di viaggio per i pellegrini che si recavano in Terra Santa e a Roma, le cosiddette *Mirabilia urbis Romae*, nella quale vengono presentate le opere d'arte antica. Questi testi furono riproposti fino all'epoca della stampa con una caratterizzazione prevalentemente popolare poiché, in essi, convergono le più favolose credenze e leggende relative agli edifici imperiali, ormai ridotti a silenti giganti di un mondo perduto, avvolti nella leggenda come a proposito dei Dioscuri del Quirinale.

Per cercare di comprendere questo stupore possiamo immaginare che, in un futuro prossimo venturo, scomparsa la nostra civiltà, alcuni viandanti scorgessero delle enormi pale eoliche ignorandone la funzione, non potrebbero che attribuirne dei significati fantasiosi, scaturiti in base a credenze e racconti stratificatisi nel tempo.

Se le narrazioni sull'arte e sugli artisti realizzate in epoca antica ci danno la sensazione di poter comprendere il contesto, le fonti medievali sembrano ribadire la distanza che sussiste fra quel mondo e quello odierno in termini di sensibilità, rapporto di relazione e comprensione delle opere, tanto da richiamare con forza l'anatema di André Malraux:

> Un crocifisso romanico non era al suo nascere una scultura, la Madonna di Cimabue non era da principio un quadro, persino la Pallade Atena non era inizialmente una statua. [I musei] hanno contribuito a svincolare dalla loro funzione le opere d'arte che riunivano [...] Il museo separa l'opera dal mondo 'profano' e l'accosta ad opere opposte o rivali. È un confronto di metamorfosi.[27]

Torino, Einaudi, 1965, pp. 186-187 e p. 212.

[27] André Malraux, *Le Voix du silence*, 1951, trad. it. *Il museo dei musei*, Milano, Mondadori, 1957, pp. 9-10.

Tradurre l'arte "di greco in latino"

Il metodo storiografico di Plinio basato sull'aneddoto è un modello narrativo che sembra scomparire nel medioevo sebbene, curiosamente, lo si riscontri, sia pure con diversa connotazione, in alcune notissime terzine del *Purgatorio* di Dante, in riferimento al rapporto leggendario di Giotto con Cimabue e alla rivalità fra due miniatori, Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese:

> «Oh!», diss'io lui, «non se' tu Oderisi, / l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte /ch'alluminar chiamata è in Parisi?/ «Frate», diss'elli, «più ridon le carte/che pennelleggia Franco Bolognese /l'onore è tutto or suo, e mio in parte». [E la terzina più nota] «Credette Cimabue ne la pittura/tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,/sì che la fama di colui è scura.»

Come hanno ben compreso Kurz e Kris[28] è importante sottolineare come l'intenzione di Dante non sia quella di glorificare la fama e la capacità di questi artisti attraverso l'utilizzo dell'aneddoto classico, bensì quella di presentare un *exemplum morale* – la vana gloria delle imprese umane – che viene infatti richiamato in conclusione: «...Oh vana gloria de l'umane posse! / com'poco verde in su la cima dura, / se non è giunta da l'etati grosse!...».

Ma il testo di Dante racchiude in sé anche un'altra caratteristica che sarà propria del Rinascimento: quella dinamica competitiva richiamata anche in un passo di Leonardo «Tristo è quel discepolo che non avanza il suo maestro» e che Ernst Gombrich definì «il lievito dello spirito occidentale che ha permeato di sé l'arte non meno della scienza»[29].

Fu dunque nel Rinascimento che, attraverso il concetto di miglioramento o di un'idea di progresso, si oltrepassò la concezione medioevale dell'arte, attribuendo all'artista non solo la responsabilità delle proprie commissioni ma legando alla sua opera lo sviluppo e l'evoluzione dell'arte[30].

A proposito, come sottolinea Gombrich, risulta esemplificativo il caso di Lorenzo Ghiberti (1378-1455), il quale disse di avere preso a modello la natura («cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile») piuttosto che un altro artista. Anticipiamo, prima di

---

[28] E. Kris-O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, cit. p. 23.

[29] E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 212.

[30] E. H. Gombrich, *The Renaissance concept of artistic progress and its consequences* (1955), in *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1966, pp. 1-10, trad. it. *La concezione del progresso artistico nel Rinascimento e le relative conseguenze*, in E. H. Gombrich, *Norma e forma*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 4-17: pp. 6-7.

leggere quanto egli stesso indica nei *Commentari*, che nel testo si potranno cogliere alcuni elementi che, alla luce di quanto proposto dal modello pliniano, potranno ragionevolmente indurci ad rilevare come rivendicasse una sua vicinanza a Lisippo, il sommo scultore in bronzo dell'antichità.

Plinio infatti, a proposito di Lisippo, gli attribuisce il pensiero secondo il quale solo la natura dovrebbe essere imitata e non l'opera di altri artisti: «Allorché gli fu richiesto quale dei suoi predecessori prendesse a modello, egli rispose, indicando la folla, che si doveva imitare la natura, non un artista». Concetto riaffermato in un paragrafo successivo: «[Lisippo] ripeteva a tutti che, gli antichi rappresentavano gli uomini quali essi sono, lui invece, quali sembrano essere»[31] sottintendendo che le sue raffigurazioni non colgono le misure reali dei corpi nello spazio bensì la loro apparenza ottica. Sarà proprio tenendo a mente i concetti esposti nella *Naturalis historia* che si perfeziona l'idea di un artista che, per essere degno di questo nome, sappia superare, ossia imprimere un progresso rispetto agli schemi pittografici medioevali meno aderenti all'apparenza ottica. Nello specifico, quindi, consideriamo come Ghiberti utilizzò ampiamente la prospettiva per realizzare l'ultima porta del Battistero di Firenze, la cosiddetta porta del Paradiso. Nell'adottare una raffigurazione geometrica dello spazio non ne semplifica la narrazione – semmai la complica, in quanto è molto più efficace e didascalico lo schema medioevale – ma dimostra l'ingegno del maestro nell'applicazione della geometria e rende palese l'aspirazione a superare ogni altra opera fatta in precedenza (nei *Commentari* si cimenta, seppure in maniera confusa,

---

31 Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, cit., p. 183.

in una lunga digressione sull'ottica e sui fondamenti della prospettiva geometrica).

A proposito della seconda Porta del battistero, così si esprimeva: «Mi ingegnai con ogni misura osservare in esse cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile, e con tutti i lineamenti che in essa potessi produrre [...] si veggono le figure che sono propinque apparire maggiori e le remote minori, come addimostra il vero» affermando, con non poca autostima, «poche cose si son fatte d'importanza nella nostra terra non sieno disegnate et ordinate di mia mano»[32].

Appare chiaro nei *Commentari* come l'artista rinascimentale si ponesse nei confronti del Medioevo, intendendo questo come un'epoca buia inoltre le poche pagine dedicate all'arte dei suoi predecessori costituiscono, per la letteratura artistica, il primo abbozzo critico di storia dell'arte a iniziare da Cimabue per concludersi con il primo tentativo di una moderna autobiografia.

Considerevole il fatto che Ghiberti si cimenti anche nella scrittura latina, sia pure palesando un umanesimo forse velleitario, ma questa scelta ci permette di comprendere come fosse comunque in grado di leggere Plinio e altre fonti medioevali, rilevanti, ad esempio, per l'ottica e la prospettiva. È importante sottolineare come i testi "scientifici" fossero, di norma, inaccessibili alla maggior parte degli artisti che, per loro formazione, non conoscevano la lingua latina, mentre sarà proprio a partire da quest'epoca che si attuerà un avvicinamento fra il mondo degli studi umanistici e quello dell'arte.

---

[32] L. Ghiberti, *I Commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli, 1947, p. 45 e p. 47. Questo atteggiamento fu giudicato causticamente dal Vasari: «parlando di se stesso dice in prima persona: "Io feci, io dissi, io faceva e diceva"», in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del* 1550 *e* 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1971, p. 103.

Nel 1475 fu l'umanista Cristoforo Landino a tradurre in volgare il testo di Plinio e a citare nell'introduzione alla Commedia dantesca Cimabue e gli artisti successivi, poiché considerati anch'essi protagonisti di un momento di glorificazione della sua città natale, Firenze.

Non a caso fu l'autore della prima storia della letteratura artistica[33], Julius von Schlosser ad aver individuato nel dotto umanista Niccolò Niccoli la persona alla quale, pur senza nominarla, Ghiberti aveva dedicato i libri. L'ipotesi è attendibile, poiché egli, come ci testimonia Vespasiano da Bisticci, «prestò loro grandissimo favore nel loro esercizio [a] Pippo di ser Brunellesco, Donatello, Luca della Robbia, Lorenzo di Bartoluccio [Ghiberti] e di tutti fu amicissimo»[34].

L'innegabile confronto che si andava sviluppando fra gli artisti e gli umanisti, e dal quale derivò questo diverso modo di intendere le arti figurative, si scorge, come già abbiamo accennato, a partire dalla Firenze di Giotto e di Dante.

---

33 Julius Schlosser, *Die Kunstliteraur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, Schroll, 1924, trad. it. Julius Schlosser-Magnino *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, aggiornato da Otto Kurz, Firenze, La Nuova Italia, 1956 ed ediz. successive. All'edizione italiana l'autore fece aggiungere il cognome della madre commentando "Ritorna nella sua madre lingua". Per ulteriori dettagli: *Julius von Schlosser, personalità e metodo di lavoro*, di O. Kurz nel testo, in edizione italiana, di J. von Schlosser, *L'arte del Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. XV-XXXIV.

34 E. H. Gombrich, *From the Revival of Letters to the Reform of the Arts. Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi*, in *The Heritage of Apelles*, London 1976, trad. it. *Dalla rinascita delle lettere alla riforma delle arti: Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi*, in *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 129-153: p. 142.

A tale proposito Enrico Castelnuovo arretra ancora cronologicamente l'idea che l'artista fosse sempre in una posizione subalterna e irrilevante rispetto ai dettati delle autorità ecclesiastiche ricordando come nell'altare di Sant'Ambrogio a Milano, il *Magister Phaber* Vuolvinius è raffigurato nell'atto di essere incoronato dallo stesso Sant'Ambrogio, considerando quindi tale immagine segnale preparatorio di ciò che avvenne nel Trecento in Toscana[35].

Anche Boccaccio, nella novella di Forese da Rabatta (*Decameron*, Giornata VI, novella V) attribuisce al pittore l'onore di avere portato a nuova luce l'arte, precipitata nelle tenebre nel Medioevo:

> E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni che più che a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo intendevano, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote: e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre rifiutando d'essere chiamato maestro.

Successivamente, alla fine del Trecento Filippo Villani stabilisce una prima ideale genealogia della pittura, risorta con Cimabue, Giotto e i Giotteschi per la quale afferma pari dignità con le arti liberali, sottraendola alla concezione medioevale di mestiere artigianale.

Ma la formula più azzeccata, che riassume icasticamente, con piena consapevolezza, questo rinnovamento è contenuta nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini che, sebbene in continuità con la tradizione dei ricettari medioevali, colse quella temperie culturale rinnovata che prese avvio con quel personaggio che fu in grado di

---

35 Enrico Castelnuovo, *Di cosa parliamo quando parliamo di storia dell'arte*, in *La cattedrale tascabile: scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 69-84.

rinnovare la pittura, superando le formule stereotipate bizantine e recuperando l'antico: Giotto, il quale «rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno».

Secondo questa formula lapidaria la tradizione "greca" (cioè bizantina) fu ritradotta da Giotto nella lingua figurativa degli antichi ("in latino"), con un conseguente rinnovamento conforme alle esigenze artistiche di una società moderna ("ridusse al moderno"). È una definizione così precisa e azzeccata che Vasari la riprese pressoché identica, più di un secolo dopo, riconoscendo a Cennini un raro e prezioso acume critico. E in effetti è grazie a lui che Giotto diviene «il primo della serie degli uomini illustri nell'arte di dipingere [...]. Il mito sta diventando una storia i cui testimoni vengono chiamati per nome»[36].

Così, nel volgere degli anni, gli artisti emergono dall'anonimato medioevale per divenire protagonisti del rinnovamento delle città, lavorando nelle chiese e nei borghi e offrendo agli storici dell'arte l'opportunità di recuperare cenni biografici e dettagli sulle opere che venivano riportati da testi come, ad esempio, il *De Laudibus Patavii* di Michele Savonarola (con notizie sugli artisti padovani quali Guariento, Squarcione e Altichiero) o il *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio o Fazio (la Spezia, 1410 ca. - Napoli, 1457). Composto a Napoli, poco dopo la metà del secolo, tratta, fra gli altri di artisti italiani, quali Gentile da Fabriano e Pisanello e di pittori fiamminghi – Jan van Eyck e Rogier van der Weyden – ben prima che questi ultimi fossero magnificati nella loro terra d'origine.

---

[36] È. Pommier, *L'invention de l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2006, trad.it. *L'invenzione dell'arte nell'Italia Rinascimento*, Torno, Einaudi, 2007, pp. 38-39.

Fra le biografie risulta fondamentale quella dedicata a Filippo Brunelleschi da Antonio di Tuccio Manetti che lo ritiene autentico rinnovatore dell'architettura, in grado di lasciarsi alle spalle sia la maniera tedesca (gotica) che quella romanica e, soprattutto, scopritore della prospettiva: «Così ancora in quei tempi e' mise innazi ed in atto, lui proprio, quello che i dipintori oggi dicono prospettiva, perché ella è una parte della scienza che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni ed accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini»[37].

Alla scoperta della prospettiva, in realtà, parteciparono in molti, attraverso continue sperimentazioni, prove e risoluzioni, tanto che Leon Battista Alberti, la figura più completa del Rinascimento, nel *Della pittura* (1436) afferma: «trovai adunque io questo modo ottimo». Se Alberti pensa di avere scoperto un metodo prospettico particolarmente efficace significa che ce n'erano anche degli altri: a volte corretti, a volte approssimativi ed erronei, ma tutti derivanti da «quelle dimostrazioni quali, fatte da noi, gli amici, veggendole e meravigliandosi, chiamavano miracoli»[38].

Alberti è l'umanista che coniugò le conoscenze raffinate dell'antichità con l'operare artistico rapportandosi appunto agli artisti e coinvolgendo artigiani, Papi: «ha meditato su Vitruvio e su Plinio [...] ha trattato con Brunelleschi e con umili tagliapietre, con Niccolò V e con contadini, con Toscanelli e con carpentieri di villaggio»[39].

---

37 A. Manetti, *Antonio di Tuccio Manetti, Vita di Filippo Brunelleschi, preceduta da La novella del Grasso,* Milano, Il Polifilo, 1976, p. 55.

38 Leon Battista Alberti, *De Pictura,* Liber I, ed. cons. C. Grayson (a cura di), Bari, Laterza, 1973, p. 38.

39 F. Rico, *El sueño del umanesimo. De Petrarca a Erasmo, Madrid*, Alianza,

Questo il portato dell'umanesimo nell'arte: la capacità di far coesistere la pratica con la teoria, di far rivivere e di cogliere lo spirito degli antichi, non quale tradizione cristallizzata ma quale atteggiamento operativo. Artisti e letterati condivisero il principio alla base degli studi umanistici: vengono rintracciate antiche conoscenze ma si opera con metodi diversificati e si ricercano soluzioni inedite. L'orgoglio umanista, che si esprime nella capacità di raccogliere quanto di mirabile gli "antiqui" avevano fatto, unito alla consapevolezza di essere comunque in grado di proporre soluzioni innovative, viene espresso in maniera inequivocabile nel *Prologo* al *Della Pittura* di Alberti. Dedicando la versione volgare all'amico Brunelleschi, egli sembra dialogare con lui nella profonda convinzione che le loro scoperte, pur fondate su di una base di conoscenze più esigua dei loro illustri predecessori, siano ben più valide nelle risoluzioni.

> Confessoti sì a quegli antiqui, avendo copia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti quali oggi a noi sono faticosissime; ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi sanza precettori, senza essemplo alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute. Chi mai sì duro o sì invido non lodasse Pippo architetto vedendo qui struttura sì grande, erta sopra e' cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti i popoli toscani, fatta sanza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io ben iudico, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto?[40]

1993, trad. it. *Il sogno dell'umanesimo*, Torino, Einaudi, 1998, p. 49.

[40] Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, *Prologo*, op. cit., p. 8.

È evidente l'orgoglio di Alberti riguardo alle innovazioni sconosciute agli *antiqui*, tanto che, dopo aver illustrato il *metodo ottimo* per scorciare prospetticamente un pavimento quadrettato, inserì questa considerazione:

> Ma questa ragione di dividere il pavimento s'apartiene a quella parte quale al suo luogo chiameremo composizione [...]. E quanto sia difficile veggasi nell'opere degli antiqui scultori e pittori. Appena vedrai alcuna storia antiqua attamente composta.[41]

La sua è una figura chiave della trasversalità fra sapere letterario e fabbrile, *trait d'union* fra l'umanista e l'artista, pubblicò trattati di scultura (*De statua,* 1464), di architettura (*De re aedificatoria*, 1450 esemplato sul *De architectura* di Vitruvio) e di pittura (*De pictura*, 1435). Di quest'ultimo realizzò una versione in volgare (1436) che, come già richiamato, dedicò all'amico Filippo, esortandone una lettura critica: «e se cosa vi ti par da emendarla, correggimi [...] prima da te [Brunelleschi] desidero essere emendato per non essere morso da' detrattori».

La manifesta stima verso Brunelleschi contribuisce a chiarirci come l'umanesimo non si limitò ad ammirare e riproporre il mondo antico ma aprì un confronto fra le diverse arti teso a trovare soluzioni originali, in grado di superare anche i modelli classici, senza prescindere da dimostrazioni pratiche, come avvenne per la rappresentazione geometrica dello spazio.

---

41 Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, op. cit., p. 40.

Sebbene Alberti non parli mai di *perspectiva* o *prospectiva*[42] è a lui che dobbiamo la prima citazione di un metodo che sarà pienamente formalizzato da Piero della Francesca nel *De Prospectiva pingendi*.

Questo l'*incipit* della vita a lui dedicata da Giorgio Vasari:

> Pietro della Francesca dal Borgo di San Sepolcro il quale, essendo stato tenuto maestro raro e divino nelle difficultà de' corpi regolari e nella aritmetica e geometria, sopraggiunto nella vecchiaia dalla cecità corporale e dalla fine della vita non possette mandare in luce le virtuose fatiche sue et i molti libri scritti da lui.[43]

La fama di matematico era così rilevante che il biografo antepone la produzione "scientifica[44]" a quella pittorica:

> Attese Piero nella sua giovinezza alle matematiche, et ancora che d'anni quindici fusse indiritto a essere pittore, non si ritrasse però mai da quelle [...] I libri di Pietro sono per la maggior parte nella libreria del Federigo duca d'Urbino, e sono tali che meritamente gli hanno acquistato nome del miglior geometra che fusse ne' tempi suoi.[45]

Nel *De prospectiva pingendi* la trattazione prospettica, questa sì a fondamento della pratica pittorica, è approfondita con tale rigore

---

42 Alberti non parla mai di *perspectiva* o *prospectiva* come rilevò Miklós Boskoviz in *Prospettiva*, *ad vocem*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, Arte, vol. II, Milano 1971, pp. 479-501.

43 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...*, cit., p. 257.

44 Piero della Francesca, *Trattato d'abaco*, (dal codice Ashburnhamiano 280 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze), a cura di G. Arrighi, Pisa, Domus Galileiana, 1970.

45 Ibidem, p. 258 e p. 267.

quasi fosse alla stregua di una dimostrazione matematica piuttosto che di una pratica empirica di bottega: «dico essere necessaria la prospectiva, la quale discerne tucte le quantità proportionalmente commo vera scientia, dimostrando il degradare et acrescere de onni quantità per forza de linee»[46].

Risulta subito evidente come nell'opera di Piero sia molto difficile separare lo studioso di matematica dall'artista:

> La giunzione perfetta d'architettura e di pittura che qui si rivela, va intesa come congiunzione misteriosa di matematica e di pittura. Non si può già dirsi, infatti, che Piero si appoggiasse alle dande dell'architettura per costruire questo suo quadro [La Flagella zione di Urbino n.d.a.] ma piuttosto ch'egli vi abbia costruito l'architettura che gli talentava, sogno matematico essa stessa e di una perspicuità spaziale quale né Brunellesco aveva creato, né Alberti o il Laurana avevano ancora esemplato. All'architettura, insomma, egli dà la forma integra che gli occorre per tutte le cose, e sia pure che in essa gli venisse fatto di dimostrare più spiegatamente 'la forza delle linee e degli angoli' che dalla prospettiva si producono", e che risultano, infatti, in purezza di vano cristallino per tutta la scena e, insieme, in un appianata specchiatura ora di candori, ora di scuri, per alto e per traverso.[47]

È un brano di Roberto Longhi, nel quale "il vano cristallino" non è solo l'*èkphrasis* azzeccata dello stile di Piero ma il tentativo di dimostrare come le sue siano opere godibili al pari della bellezza di un teorema matematico.

---

[46] F. Ghione, *Breve introduzione sul contenuto matematico del «De prospectiva pingendi» di Piero della Francesca*, in Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Firenze, Le Lettere, 1984, pp. XXIX – XXXVI [p. XXIX].

[47] R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927, Firenze, Sansoni, 1980, p. 25.

Oltre al trattato di Piero possiamo ancora ricordare il manoscritto sull'architettura di Francesco di Giorgio Martini (*Trattato di architettura civile e militare*, 1480 circa), e il libro sulla sezione aurea di Luca Pacioli (*De divina proportione*, 1497), tema, quest'ultimo, caro al misticismo neoplatonico del Rinascimento.

Un ulteriore aspetto dell'erudizione classica è rappresentato dalla fisiognomica che ritroviamo nel trattato di Pomponio Gaurico (*De sculptura*, 1504) dedicato alla scultura del nord d'Italia nel quale è inserita anche la descrizione di un metodo prospettico che, presumibilmente, fa capo alla bottega di Andrea Mantegna[48].

A questi scritti possiamo quindi collegare la trattatistica di Leonardo da Vinci, il cui contributo alla letteratura dell'arte risale, per la maggior parte, agli inizi del XVI secolo. I testi sono rimasti a lungo in forma di manoscritto, sebbene, poco dopo la sua morte, l'allievo Francesco Melzi riunì i passaggi più significativi dedicati all'arte pittorica nel *Trattato della pittura* (*Codex Urbinas Latinus* 1270) permettendo così agli studiosi di confrontare questa importante raccolta con i manoscritti che ancora rimangono e di desumere come la maggior parte della produzione scritta sia andata perduta[49].

Il *Trattato della pittura*, edito per la prima volta a stampa nel XVII secolo in Francia, ebbe ricadute importanti fin sulla pittura del Novecento. Per Leonardo, lo studio delle leggi della natura è

---

48 Decio Gioseffi, *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva spigolature e appunti*, Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna dell'Università degli Studi di Trieste, 1957, p. 134.

49 L'ultimo, il cosiddetto codice di Madrid, è stato ritrovato nel 1965 nella Biblioteca nazionale di Spagna.

indissolubilmente legato all'arte creativa, tanto che l'affermazione «Ricordati, quando commenti l'acqua, d'allegar prima la sperienza e poi la ragione»[50], riassume chiaramente il suo pensiero operativo. Progetti architettonici, macchine, disegni anatomici, schemi prospettici sono i modelli di simulazione atti a dimostrare la correttezza di quanto egli sostenga. È questa la prassi che traccia la strada maestra del suo pensiero, finalizzato all'applicazione concreta: «Quando tu metti insieme la scienza de' moti dell'acqua ricordati di mettere sotto a ciascuna proposizione li sua giovamenti, acciò che tale scienza non sia inutile»[51]. Ma che cosa intende Leonardo con il termine *scienza*? Per lui non vi è pensiero scientifico che non possa essere verificato dalla pratica tangibile. È un vocazione epistemologica che ci sembra estremamente avanzata ma che rivela, ad una lettura più attenta, la difficoltà di affrancarsi dai concetti aristotelici. Il mito della sua infallibile facoltà di osservazione e intuizione che convergono in una presunta scientificità non rispondono al vero, così come il precetto, più volte annotato, secondo il quale tutto avviene «sotto la semplice e mera sperienza, la quale è maestra vera»[52] è una petizione di principio che egli stesso spesso tradì.

Ad esempio, nello studio della fenomenologia visiva, Leonardo vantò la sola sperimentazione diretta ma in realtà ad essa affiancò

---

[50] Leonardo, *Codice H*, citato da B. Gille, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Hermann, 1964, trad. it. *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 227.

[51] Leonardo, *Codice F*, citato da B. Gille, *Leonardo e gli ingegneri...*, op. cit., p. 227.

[52] Citato in K. Veltman, *Leonardo's Method*, Centro Ricerche Leonardiane, Brescia, 1993, p. 74, n. 248.

una serie di letture sull'ottica medioevale comprendente testi di Alberto Magno, Ruggero Bacone, Witelo e Pecham[53] disegnando e teorizzando sulla base della filosofia naturale Scolastica basata sull'impostazione aristotelica.

[53] Per un testo sintetico che tiene conto delle conoscenze di ottica Medioevale di Leonardo rimandiamo al testo di Martin Kemp: M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous works of nature and men*, New York, Oxford U.P., 1981, trad. it. *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 110-120.

Dalle biografie alle *Vite* del Vasari

Come già evidenziato, fu quindi nel Rinascimento che si determinò la coscienza di un nuovo assetto istituzionale dell'arte che affida all'artista il ruolo di promotore del progresso e della magnificenza delle arti, dalle quali derivano la gloria e la bellezza della città. Seguendo l'esempio di Plinio e avendo a mente l'opera di Filippo Villani (*Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, 1382 versione latina, 1396 versione volgare), Lorenzo Ghiberti e Cristoforo Landino iniziarono i primi, consapevoli, tentativi di scrivere una storia degli artisti e delle loro opere.

Parimenti, il patrizio veneziano Marcantonio Michiel è l'autore di *Notizia d'opere di disegno* (conosciuto anche come *Anonimo Morelliano* dal nome del bibliotecario della Marciana che scoprì il suo manoscritto), fonte di primaria importanza per la storiografia della pittura veneta. Sebbene il suo sia un testo di appunti che non sono mai stati organizzati sistematicamente, Roberto Longhi considerava

Michiel un autentico conoscitore, capace di attribuzioni e riconoscimenti svolti in base alle verifiche sull'opera. Egli è il primo a fornirci notizie dettagliate sui maggiori artisti di area veneta, o a questa collegati, quali Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Tiziano, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Raffaello e Sebastiano del Piombo ed è sempre a lui che dobbiamo il primo *corpus* delle opere di Giorgione.

Ma l'ambiente ove si sviluppò con maggiore forza il genere biografico rinascimentale è quello fiorentino. Quali precedenti fondamentali ricordiamo il *Libro di Antonio Billi*, steso fra il 1480 e il 1530 a Firenze, la cui denominazione non sappiamo se faccia riferimento all'autore o al possessore del manoscritto, che offre un resoconto sugli artisti fiorentini da Cimabue ai Pollaiolo e un'appendice sugli artisti contemporanei quali Michelangelo e Leonardo e *l'Anonimo Magliabechiano* (1540) di Giovan Battista Gelli (Firenze, 1498-1563) nel quale compaiono venti biografie di artisti. Studioso di Dante e Petrarca ci ha lasciato una descrizione delle figure bizantine che ci testimonia della distanza siderale che oramai separava lo stile medioevale dal Rinascimento: «tutte fatte in sur una stampa co' piedi per lo lungho appiccati al muro et con le mani aperte e con certi visi stralunati e tondi con occhi aperti che parevano spiritati».

L'ammirazione per le conoscenze degli "antiqui", già sostenuta da Leon Battista Alberti, si mantenne anche successivamente, come testimoniato dalla lettera che Raffaello e Baldassar Castiglione indirizzarono nel 1519 a Leone X: «perché considerando dalle ruine, che ancor si veggono di Roma, la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere che molte cose a noi paiono impossibili, che ad essi erano facilissime». Nella missiva si esprimeva anche la volontà di tutelare quanto proveniente dal passato, seppure

ormai lacerato e quasi distrutto: «grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavere di quella nobil patria».

L'idea di un declino sopravvenuto nei secoli rispetto all'eredità dell'antico permase e si ritrova anche in questo brano, nel quale però è interessante cogliere un particolare distinguo proposto in merito alla scultura e all'architettura:

> E benché le lettere, la scultura, la pittura, e quasi tutte le altri arti fossero lungamente ite in declinazione e peggiorando fin al tempo degli ultimi imperatori, pure l'architettura si osservava e mantenevasi con buona ragione, e edificavasi con la medesima che li primi: e questa fu tra le altre arti l'ultima che si perdè. Il che si può conoscere da molte cose; e tra l'altre dall'arco di Costantino; il componimento del quale è bello e ben fatto in tutto quello che appartiene all'architettura: ma le sculture del medesimo arco sono sciocchissime, senz'arte o bontate alcuna. Ma quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e d'Antonino Pio, sono eccellentissime, e di perfetta maniera.[54]

La riflessione sulla decadenza e la consapevolezza dei possibili progressi nel tempo presente converge anche nella narrazione biografica ordinata cronologicamente, ma ricordiamo come sia il *Libro di Antonio Billi* sia l'*Anonimo Magliabechiano* (1540) non ebbero mai un'edizione definitiva poiché, nel 1550, comparve il testo di Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori,*

---

54 *Lettera di Raffaello d'Urbino a papa Leone X*, a cura di Pietro Ercole Visconti, Roma 1840, p. 22. Della lettera esistono tre versioni manoscritte delle quali una è l'autografa di Castiglione custodita presso l'Archivio di Stato di Mantova. La cosiddetta Lettera a Leone X di Baldassar Castiglione e Raffaello era la lettera dedicatoria per un volume di disegni smembrato e disperso: F. P. Di Teodoro, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Firenze, Olschki, 2020.

e architettori pubblicato da Lorenzo Torrentino cui seguì una seconda edizione Giuntina nel 1568.

Si tratta di un autentico *best seller* poiché, ancor oggi, è il volume di letteratura artistica più conosciuto. Sembra, secondo quanto riportato dal Vasari, sia stato Paolo Giovio (1483 circa – 1552) a dare impulso alla realizzazione delle *Vite* poiché, impegnato nella stesura degli *Elogia* (commenti ai ritratti degli uomini illustri), aveva interpellato Vasari per ottenere indicazioni sugli artisti dei quali voleva occuparsi. Accortosi però di quanto Vasari fosse informato, lo esortò a delineare le loro biografie.

Naturalmente il testo vasariano suscitò reazione non sempre positive, tanto che Benvenuto Cellini, nella sua autobiografia, ne parla con riprovazione e lo stesso Michelangelo, scontento del suo profilo biografico, incoraggiò il discepolo Ascanio Condivi a comporre una *Vita di Michelangelo* (1553).

Le *Vite* vasariane sono pervase da una schietta partigianeria nei confronti degli artisti toscani che produsse, nei cultori dell'arte veneziana e di Tiziano, una sorta di partito "antimichelangiolesco" che sosteneva il primato del colore sul disegno, come mirabilmente emerge dal dialogo di Ludovico Dolce denominato *L'Aretino*.

I ritratti che conduce Vasari sono ricchi di aneddoti, presentano la descrizione delle opere, offrono notizie ancor oggi fondamentali eppure, nel corso degli studi, si è appurato che la sua non è una fonte totalmente attendibile, soprattutto per quanto riguarda il primo Rinascimento. In alcune occasioni egli inventa o confonde i fatti, anche se vi ha una conoscenza diretta, ma ciò accade soprattutto poiché non si limita ad essere un semplice cronista ma vuole conferire alla storia, intesa quale *exemplum morale*, valore di insegnamento

affinché i giovani pittori comprendano come l'applicazione e il talento conducano all'affermazione.

Le *Vite* iniziano con la biografia di Cimabue e si concludono con quella di Michelangelo, unica figura allora ancora vivente. Viene tracciata una narrazione che, a partire dagli inizi modesti, segue un progressivo aumento della capacità imitativa, anche grazie ad illustri maestri che però, nella cosiddetta "seconda maniera" del Quattrocento, appaiono ancora aridi per giungere fino al trionfo della terza e perfetta maniera, introdotta da Leonardo. Questo rincorrere verso "le cose naturali" rappresenta uno dei criteri di qualità pittorica più spesso ribaditi da Vasari per il quale proprio nel Quattrocento «valenti uomini andarono sottilmente investigando e con grande studio imitando la vera proprietà delle cose naturali». La frase è tratta dalla vita di Andrea Mantegna, della quale, di seguito, riportiamo un passo:

> E perché aveva [Mantegna], mentre dimorò in Mantoa, fatto gran servitù con Lodovico Gonzaga marchese, [...] gli fece dipignere nel castello di Mantoa, per la cappella, una tavoletta nella quale sono storie di figure non molto grandi, ma bellissime. Nel medesimo luogo sono molte figure che scortano al di sotto in sù, grandemente lodate, perché se bene ebbe il modo del panneggiare crudetto e sottile, e la maniera alquanto secca, vi si vede nondimeno ogni cosa fatta con molto artifizio e diligenzia. Al medesimo marchese dipinse nel palazzo di S. Sebastiano in Mantoa in una sala il trionfo di Cesare, che è la miglior cosa che lavorasse mai [...] ebbe in questa istoria una bella e buona avertenza, che avendo situato il piano dove posavano le figure, più alto che la veduta dell'occhio, fermò i piedi dinanzi in sul primo profilo e linea del piano, facendo fuggire gl'altri più adentro di mano in mano, e perder della veduta de' piedi e gambe, quanto richiedeva la ragione della veduta; e così delle spoglie,

> vasi et altri istrumenti et ornamenti fece veder sola la parte di sotto e perder quella di sopra, come di ragione di prospettiva si conveniva di fare [...] Onde si vede che in quella età questi valenti uomini andarono sottilmente investigando e con grande studio imitando la vera proprietà delle cose naturali.[55]

Per quanto le *Vite* siano intessute dai pregiudizi espressi da Vasari e forse non siano del tutto attendibili e per quanto in esse si colga qualche speranza di ottenere il favore della casa medicea di Firenze – ricordiamo come siano state dedicate a Cosimo I – ciò non scalfisce minimamente il ruolo fondamentale giocato dal testo nella storia dell'arte e non offusca la forza di quel sentire che, da Plinio fino a Winckelmann, ribadisce come al vertice segua inevitabilmente il declino.

---

55 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...*, (1568), a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 551-552.

Effetto Vasari: reazioni e prosecuzioni

In Vasari uno dei termini chiave era "maniera", inteso quale sinonimo di stile; ed era "Maniera moderna" quella di Leonardo, Raffaello e Michelangelo quando gli stessi portarono a compimento i progressi raggiunti nel Quattrocento. Ma, nel secolo successivo, il termine assunse una connotazione negativa e "manieristi" furono definiti i pittori che ripetevano uno stile senza alcuno spirito di innovazione, dopo aver abbandonato il lungo processo di studio della natura per privilegiare formule stilistiche elaborate dagli artisti precedenti e, in special modo, da Michelangelo. Al Manierismo, che copre buona parte del XVI secolo e corrisponde al Rinascimento maturo, vengono quindi accostate le pitture di Pontormo, le architetture di Giulio Romano e le sculture di Giambologna.

La teoria dell'arte manierista fu riassunta mirabilmente dal pittore milanese Giovan Paolo Lomazzo (1538-1592) nel *Trattato dell'arte della pittura* (1584) e nell'*Idea del Tempio della Pittura* (1590), testi

all'interno dei quali sistematizzò la pittura individuandone i "grandi maestri", che altri non sono che Michelangelo, Leonardo, Raffaello e Tiziano, e inseguendo l'obiettivo di veder realizzata un'opera d'arte "perfetta" che sintetizzi i punti di maggior pregio di ogni scuola (il disegno toscano, il colore veneto...).

Già in alcuni passi vasariani era valorizzata la capacità di acquisire "la maniera" dei grandi maestri, basti ricordare, a proposito, le pagine sul *Ritratto di Leone X*, tanto che la qualità di un'artista non viene più misurato sulla sola abilità di imitare la natura ma si esprime anche attraverso la ripresa dello stile e della tecnica dei grandi maestri. Vasari era infatti convinto che l'arte potesse superare la natura e che la perfetta imitazione non garantisse di per sé la bellezza perfetta.

Tale concezione che, non dimentichiamolo, abbiamo incontrato la prima volta in Plinio a proposito di Zeusi e Prassitele, pervade quindi il Rinascimento maturo e mantiene la sua continuità in epoca successiva. Il dialogo si instaura quindi fra realismo e idealizzazione, tanto che all'artista non si richiede di rappresentare il vero ma di creare la bellezza. Come ci rammenta Raffaello nella lettera a Baldassar Castiglione, autore del *Cortigiano* (1516), l'immagine avrebbe avuto origine da una "certa Idea, che mi viene nella mente" e, a proposito della *Galatea*, aggiunse:

> Per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione: che Vostra Signoria si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia di buoni giudici et di belle donne, io mi servo di certa Idea, che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico di averla [l'Idea].[56]

---

[56] La lettera del 1514 è citata e commentata da E. Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 269.

Accanto al concetto di idealizzazione, che ritroveremo ancora nel XVII e XVIII secolo, mantiene comunque la sua forza la capacità imitativa che, nel superare la mera riproduzione dei fenomeni naturali, come accadeva nella sfida fra Zeusi e Parrasio, attiene piuttosto alla pittura stessa. Per meglio comprendere il concetto riprendiamo ancora Vasari, il quale, sempre a proposito del dipinto di Leone X, testimonia di quanto la mano dell'artista possa essere determinante e costituire un modello di tale forza che, quandanche una sua opera venisse riproposta da un altro pittore, questo non rappresenterebbe un disvalore ma un apprezzamento per aver saputo riprodurre con tanta maestria una maniera eccellente:

> «L'opera è bellissima, ma non è altrimenti di mano di Raffaello.» «Come no? – disse Giulio – non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su?» «Voi ve li sete dimenticati, – soggiunse Giorgio – perché questo è di mano d'Andrea del Sarto: e per segno di ciò, eccovi un segno (e glielo mostrò) che fu fatto in Fiorenza, perché quando erano insieme si scambiavano.» Ciò udito fece rivoltar Giulio il quadro, e visto il contrassegno, si strinse nelle spalle, dicendo queste parole: «Io non stimo meno che s'ella fusse di mano di Raffaello, anzi molto di più, perché è cosa fuor di natura che un uomo eccellente imiti sì bene la maniera d'un altro e le faccia così simile.»[57]

È significativo che questo aneddoto sia ripreso dai trattatisti successivi quali Giulio Mancini (1559-1630), Filippo Baldinucci (1624-1697), Roger de Piles (1635-1709) e Quatremère de Quincy (1755-1849). La diffusione di questo episodio[58] ci suggerisce come

---

[57] G. Vasari, *Le Vite*..., 1550, Vol. IV, op. cit. p. 380.

[58] È di Andrea del Sarto la copia da Raffaello, *Ritratto di Leone X*, 1525, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

la *connoisseurship* ovvero la capacità dello studioso di riconoscere la mano dell'autore, distinguere i falsi e valutare l'abilità del copista abbia le sue premesse in Vasari.

Nella tradizione d'oltralpe vi è un emulo del biografo aretino: Karel van Mander (1548-1606), il quale scrive le biografie dei pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi tenendo in palinsesto le *Vite*. Il *Libro della Pittura* (*Het Schilder-Boek*, Haarlem 1604) è composto da tre parti, la prima è una ripresa di Plinio, la seconda di Vasari, mentre la terza è una fonte preziosa per i maestri olandesi. Rivendicando con orgoglio l'invenzione della pittura a olio ad opera dei maestri nordici, egli ne sostiene la superiorità rispetto a quelli italiani:

> [Jan Van Eyck] scoprì, in seguito a numerose sperimentazioni, che tali oli [lino e noce] consentivano una fusione eccellente in pittura, nonché un'essicazione celere e impermeabile all'acqua, rendendo i colori molto più luminosi e risplendenti, senza dover ricorrere all'uso di vernice. La nostra nobile arte della pittura aveva bisogno di questa nobile invenzione ancor di più per somigliare maggiormente alle sembianze della natura. Se gli antichi greci, Apelle, Zeusi e altri, potessero ritornare in vita per osservare questa nuova maniera rimarrebbero non meno stupiti di Achille e di altri guerrieri dell'Antichità nell'udire gli assordanti rumori delle odierne armi da guerra.[59]

Il criterio valutativo che presenta è sicuramente meno raffinato di quello espresso da Vasari, tanto che la stupefacente maestria di Hubert e Jan van Eyck nel *Polittico dell'Agnello Mistico* è così de-

---

59 Karel van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, stampato ad Alkmaar presso Jacob de Meester da Passchier van Westbusch, libraio alla Beslagen Bijbel di Haarlem, 1604, trad. it. R. de Mambro Santos, Pantano, Apeiron, 2000, pp. 114-115.

scritta: «come se tutto possedesse vita propria e volesse fuoriuscire dal pannello: sono specchi, specchi! e non pitture (*Tafereelen als Spieghels*)!». Ragionando sempre in maniera alquanto semplicistica sostenne che la continuità con la pittura antica non è propria della scuola italiana bensì di quella transalpina, in grado di cogliere e vincere la sfida di Zeusi e Parrasio nell'imitazione del reale.

Risulta tuttavia evidente che tutti gli scrittori d'arte, sedotti dall'idea di progresso tecnico e stilistico, favorirono e stimolarono quel processo di emulazione e superamento che gli stessi artisti già mettevano in atto[60].

---

[60] E. H. Gombrich, *The Ideas of Progress and their Impact on Art*, New York, Cooper Union School of Art and Architecture, 1971, trad. it. *Arte e progresso: storia e influenza di un'idea*, Bari, Laterza, 1985.

Vero, Bello...

Il genere letterario proposto da Vasari ebbe gran fortuna e molti proseliti, i più illustri nella Roma del Seicento sono Giovanni Baglione (*Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo*, 1642) e Giovan Battista Passeri (*Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, ma edito a stampa nel 1772).

Sul fronte critico e teorico, i temi di Vero e di Bello, ricorrenti nella letteratura artistica, trovarono la loro massima espressione nella Roma barocca che conobbe uno sviluppo prodigioso nell'ambito temporale che comprende le prime opere di Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) e le ultime di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

Karel van Mander coglie perfettamente, ai primi del Seicento, la bipolarità che caratterizzerà il suo secolo:

> [il Caravaggio] non esegue un solo tratto senza farlo direttamente dal modello vivo. E questa non è una cattiva via per giungere a buon fine, perché dipingere servendosi di disegni (anche se tratti dal vero) non è così sicuro come tenersi il vero davanti e seguire la natura in tutta la varietà dei suoi colori; ma bisogna anzitutto che il pittore adotti il criterio di scegliere dal bello le cose più belle.[61]

Ancora alla fine del secolo, più di sessanta anni dopo van Mander, André Félibien ci ricorda come i poli opposti della pittura non avessero trovato una sintesi:

> A Nicolas Poussin, nulla piaceva di Caravaggio, secondo lui venuto al mondo per distruggere la pittura. Né ci si deve meravigliare di una tale insofferenza, perché se Poussin cercava il decoro nelle proprie composizioni, il Caravaggio si lasciava trascinare dal vero naturale così come gli appariva: erano ai poli opposti. Tuttavia, a considerare l'essenza reale della pittura, che consiste nell'imitare ciò che si vede, bisogna ammettere che il Caravaggio la possedeva a fondo.[62]

Quali figli del nostro tempo, la letteratura artistica ci dà la possibilità accostarci a quell'epoca nella quale la gerarchia dei generi pittorici risultava determinante nella valutazione dell'artista e dell'opera. Vincenzo Giustiniani – banchiere genovese, collezionista e protet-

---

[61] Karel van Mander, *Het Leven der Moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders* (The Lives of the Modern, or contemporary illustrious Italian Painters), Haarlem 1604, in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari* , Roma 2010, p. 37.

[62] A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*..., prima edizione 1666, e quinta edizione 1688 e 1725, tomo terzo, sesto colloquio, pp. 194-195.

tore di Caravaggio a Roma – stilò una lista nella quale definiva dodici maniere pittoriche[63] che, a partire dal gradino più basso relativo alla realizzazione di copie, arrivava al "più perfetto di tutti", il dodicesimo, che consiste sia nel saper dipingere storie e figure di fantasia, sia avendo di fronte il soggetto da dipingere ma, in entrambi i casi, con assoluto dominio del colore, delle luci e dell'ombra.

Altresì rilevante il passo relativo a pittori, suoi contemporanei, quali «Caravaggio, i Caracci, e Guido Reni, ed altri, tra i quali taluno ha premuto più nel naturale che nella maniera, e taluno più nella maniera che nel naturale, senza però discostarsi dall'uno, né dall'altro modo di dipingere, premendo nel buon disegno, e vero colorito, e con dare i lumi propri e veri». Un giudizio equanime poiché, seppur diversi per temperamento tra loro ("taluno ha premuto più nel naturale [...] taluno più nella maniera") i maestri migliori si sono attenuti al "buon disegno, e vero colorito".

Affatto irrilevante il dettaglio che riguarda il quinto modo, ossia «il saper ritrarre fiori, ed altre cose minute [...]» chiosando che «il Caravaggio disse che tanta maniera gl'era a fare un buon quadro di fiori, come di figure».

Che Giustiniani citi il pensiero di un pittore per proporre un giudizio ritenuto evidentemente controcorrente è rivelatore tanto dei criteri di giudizio vigenti che della passione che aveva per il Merisi. Lo straordinario collezionista riteneva infatti che l'opera che possedeva di maggior valore fosse proprio il licenzioso *Amor vincit omnia*, ora a Berlino, come ci ricorda Joachim von Sandrart: «Questo lavo-

---

63 V. Giustiniani, *Discorso sopra la pittura*, 1620-1630, citato in T. Montanari, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (*1600-1750*)*, Roma, Carocci, 2013, pp. 208-211.

ro, che era conservato assieme ad altri centoventi dei più eccellenti artisti in un unico locale [...]venne dietro mio consiglio coperto con una cortina di seta verde scuro per essere mostrato da ultimo, perché altrimenti toglieva pregio a tutte le altre rarità».

Come abbiamo notato le gerarchie, a livello di prassi, finiscono per essere messe in discussione, cosicché alcuni autori si posero a difesa del Vero e del Bello, recuperando quindi l'idea platonica, ben radicata nel mondo rinascimentale, che trovò nuova formulazione nell'autorevole discorso esposto da Giovanni Pietro Bellori (1615-1696) all'Accademia di San Luca a Roma: *L'Idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura* (1664).

In questa cornice teorica, l'artista è il demiurgo della creazione poiché guarda alla natura e corregge le sue imperfezioni. Egli è guidato da un modello di bellezza, l'Idea per l'appunto, che non deriva né dalla natura né da Dio, bensì dalla sua mente ("l'idea dell'artefice sopra le cose naturali"). Bellori qui sembra anticipare il giudizio di Winckelmann a proposito della *Galatea* di Raffaello, portata quale esempio di bellezza che va al di là di quanto sia possibile rintracciare in natura. A tale riguardo ricordiamo quanto riportato da Plinio e Cicerone a proposito di Zeusi che, volendo dipingere il ritratto di Elena (o di Venere), scelse cinque tra le più belle donne di Crotone e, tratta ispirazione delle loro diverse bellezze, ne realizzò una ideale attraverso un procedimento di idealizzazione che fu ripreso dallo stesso Raffaello nella lettera a Baldassar Castiglione.

Non è quindi un caso che lo stesso Bellori, nel testo maggiormente noto, ossia *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, individui Raffaello e non più Michelangelo, come aveva fatto il Vasari,

quale artista da imitare poiché «parve disceso dal cielo [...] con gli ultimi lineamenti dell'arte», ripreso poi superbamente da Annibale Carracci: «finché Annibale Carracci venne ad illuminare le menti ed a restituire [dopo Caravaggio che "mise sottosopra ogni ornamento e buon costume della pittura"] la bellezza all'imitazione». Il testo, nella prima edizione del 1672, si conclude coerentemente con la biografia di Nicolas Poussin, noto per essere stato sia artista che teorico del classicismo.

Le Vite di Bellori non si limitano ad un mero resoconto biografico degli artisti, ma affrontano questioni metodologiche che toccarono Roma, Parigi e il resto d'Europa fino al secolo successivo; a titolo esemplificativo ricordiamo la cosiddetta *querelles des anciens et modernes*, ovvero se e come l'antichità dovesse farsi maestra per condurre al Bello. Il problema è antitetico a molta arte seicentesca debitrice della pittura caravaggesca, alla quale Bellori guardò con riprovazione:

> Molti [artisti] nondimeno, invaghiti dalla sua maniera [di Caravaggio], l'abbracciavano volentieri, poiché senz'altro studio e fatica si facilitavano la via al copiare naturale, seguitando li corpi vulgari e senza bellezza [...] ne seguì il dispregio delle cose belle, tolta ogni autorità all'antico e a Rafaelle, [...] Allora cominciò l'imitazione delle cose vili [...] se essi hanno a dipingere un'armatura, eleggono la più rugginosa, se un vaso, non lo fanno intiero, ma sboccato e rotto [...] e così nell'imitare li corpi, si fermano con tutto lo studio sopra le rughe e i difetti della pelle e dintorni, formano le dita nodose, le membra alterate da morbi.[64]

[64] G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 1976, p. 230.

Nascita e progressiva consapevolezza della storia dell'arte

Affrontiamo ora un altro aspetto che attiene alla nascita della filologia visiva partendo dalle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini (1559-1630) che, a differenza di Bellori, fu tra i primi estimatori di Caravaggio. Nel testo vi sono alcune speculazioni, rivolte al "gentilhuomo" che desidera accostarsi con competenza al mercato delle opere, che forniscono i primi rudimenti di un metodo atto a discernere gli originali dalle copie, gli originali dai falsi e le opere dei maestri da quelle di bottega. Nasceva così la *connoisseurship* e, come sottolinea Carlo Ginzburg in un saggio oramai celebre[65], essa trae origine nella metodologia di indagine diagnostica propria dei medici: la semeiotica. Mancini era infatti l'archiatra di Urbano VIII,

---

[65] Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979, pp. 57-106.

solito quindi a vagliare e interpretare anche i minimi indizi – i sintomi nel caso di una patologia – affinando questo tipo di osservazione nei confronti delle opere. Ogni pittura conterrebbe infatti degli elementi inimitabili che permettono di individuare la mano dell'autore, ad esempio: «l'anellare dei capelli, quando si han da imitare, si fanno con stento, che nella copia apparisce, et, se il copiatore non li vuol imitare, allhora non hanno la perfettione del maestro»[66]. Questo tipo di osservazione delle opere rappresentò un punto di svolta poiché significava porre l'immagine artistica e le sue peculiarità stilistiche al centro dell'indagine critica. Da questo momento le convenzioni rappresentative, lo stile individuale e le caratteristiche formali relativi ad ogni scuola divennero il baricentro della critica: la competenza visiva fu quindi requisito fondamentale per il giudizio e per il discernimento fra le opere, decretando, inconsapevolmente, la nascita della storia dell'arte.

Accanto a Giulio Mancini (Siena, 1559 – Roma, 1630), ulteriori sagaci precursori seicenteschi furono Marco Boschini (Venezia, 1602-1681) e Filippo Baldinucci (Firenze, 1625-1696) i quali inaugurarono la stagione dei primi *connoisseurs* introducendo nuovi elementi di analisi nell'ambito della critica d'arte.

Tali studiosi dimostrarono una perizia che poteva scaturire soltanto dal confronto serrato e diretto con le opere, riguardo a Baldinucci questa gli derivò anche grazie all'incarico che ricevette dal cardinale Leopoldo de' Medici per riordinare la raccolta dei suoi disegni. Fu un banco di prova che gli permise di elaborare una storia dell'arte divisa in "decennali" e definita su base territoriale. In *Notizie de' professori*

---

66 G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma 1956-57, p. 134.

del disegno da Cimabue in qua (Firenze, 1681-1774) sopravvive anche una tradizione vasariana che potremmo definire campanilistica, alla quale partecipò, sia pure con posizioni diverse, Carlo Cesare Malvasia (*Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, 1768) che rafforzò l'idea delle scuole pittoriche suddividendole fra "romana", "lombarda", "bolognese" e "veneziana", secondo un criterio che divenne uno dei cardini della moderna storia dell'arte.

Per quanto attiene la storiografia dell'arte veneta, è Marco Boschini (1602-1681) l'autore che spicca per vivacità d'ingegno. Nella *Carta del navegar pitoresco* (1660), poema in quartine in dialetto veneziano, e nelle *Ricche minere della pittura veneziana* (1674) effettuò un'analisi delle opere esclusivamente su base stilistica descrivendo con termini efficacissimi la tecnica pittorica («il condimento degli ultimi ritocchi [di Tiziano] era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita negli estremi de' chiari») e le peculiarità stilistiche degli artisti. L'occhio avvedutissimo è desumibile anche dalle poche righe dedicate all'ultima maniera di Tiziano di seguito proposte:

> Ma il condimento degli ultimi ritocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita negli estremi de' chiari, avicinandosi alle meze tinte, ed unendo una tinta all'altra; altre volte con uno striscio delle dita pure poneva un colpo d'oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue, che invigoriva alcun sentimento superficiale, e così andava a riducendo a perfezzione le sue animate figure. Ed il Palma [Jacopo Palma il Giovane] mi attestava per verità che nei finimenti dipingeva più con le dita che con pennelli.[67]

---

[67] M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonvicine,* Seconda impressione con nuove aggiunte, Francesco Nicolini, 1674.

Kunstgeschichte

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) meriterebbe un posto privilegiato nella letteratura artistica non fosse altro che per aver legato indissolubilmente il termine di Storia (*Geschichte*) a quello di Arte (*Kunst*). Suo capolavoro è appunto il testo intitolato *Geschichte der Kunst des Alterthums* (*Storia dell'arte nell'antichità*, Dresda 1764) che rappresenta un autentico cambiamento dottrinale rispetto al modello biografico vasariano[63]. Centrale nell'esposizione non è più l'aneddoto ma lo stile, non la biografia ma l'opera esaminata per comparazione. Come scrisse in una lettera, la sua storia dell'arte «non ha nulla a che vedere con la storia degli artisti dell'Antichità; si

[63] «Winckelmann [...] affrontando [...] l'insieme dei monumenti dell'arte classica e non avendo la possibilità di utilizzare la griglia biografica [del Vasari] per l'impossibilità di ricondurre i materiali superstiti agli scarsi nomi tramandati dalle fonti classiche [...] ha creato il primo esempio di una storia dell'arte fondata [sugli] stili»: E. Castelnuovo, *Di cosa parliamo...*, cit., p. 76.

potrebbe scriverla dai libri, e anche in Siberia; io mi sono attenuto a ciò che si può fare se non a Roma»[69].

Questo metodo e i suoi principi furono anticipati nel campo dell'antiquariato e del collezionismo principalmente dal Conte di Caylus (1692-1765) nella *Recueil d'Antiquités* (1756):

> Vorrei che si cercasse di istruire piuttosto che abbagliare, che si riunisse più spesso alle testimonianze degli antichi la via del confronto, che è per l'Antiquario ciò che le osservazioni e le esperienze sono per il Fisico [...] questo metodo [...] consiste nello studiare fedelmente lo spirito e la mano dell'Artista, [...] in una parola, nel guardare questi monumenti come la prova e l'espressione del gusto che regnava in un secolo e in un paese [...] Una volta stabilito il gusto di un paese, non si deve che seguirlo nei suoi progressi, o nelle sue alterazioni [...] Questo cammino sviluppa una porzione interessante dello spirito umano, voglio dire la Storia dell'Arte»[70].

Successivamente fu il Barone d'Hancarville (1719-1805), al quale la lezione di Winckelmann era ben nota, a rilanciarne con piena consapevolezza le linee guida:

> Come in una galleria di dipinti, si cerca di riunire le opere dei maestri che hanno lavorato dopo Cimabue, ad esempio Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Margaritone e Giotto sino ai nostri giorni, così in questa

---

69 Lettera inviata da J. J. Winckelmann a Wille nel 1757 citata in E. Pommier, *Più antichi della luna. Studi su J.J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*, Bologna, Minerva, 2000, p. 59.

70 Anne-Claude-Philippe comte de Caylus, *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines (et gauloises)*, Paris 1752, cit. in. C. Savettieri, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma, Carocci, 2006, p. 584.

> raccolta si possono veder riuniti gli stili di tutti i tempi dell'arte antica [...] grazie ad essa [la collezione Hamilton] è possibile vedere, come in una sorta di carta geografica, tutto il cammino e contare, per così dire, tutti i passi dell'operosità umana nell'arte più gradevole che essa abbia inventato.[71]

Gli elementi fondamentali di questa innovativa impostazione sono i seguenti: la concatenazione storicizzabile degli stili, la considerazione delle opere quali sintesi dello spirito di una civiltà e, infine, l'analisi dell'opera nella sua concretezza prevalente rispetto alla disamina della fonte scritta («È perciò difficile, anzi quasi impossibile, scrivere qualcosa di fondato sull'arte antica e sulle antichità restando lontani da Roma»[72]). Per Winckelmann lo sviluppo degli stili è sì guidato dall'Idea del Bello, di belloriana memoria, ma è inserito in un processo di trasformazione storica. A tale impostazione furono debitori tutti gli studiosi successivi ed il modello di pensiero rappresentato fu così efficace che gli eventuali errori di valutazione o di giudizio sulle singole opere non ne scalfirono affatto l'impianto metodologico.

Nei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche* l'autore conia per l'arte greca una definizione divenuta proverbiale: *Edle Einfalt und stille Größe* ("nobile semplicità e quieta grandezza"): «Infine, il generale e principale contrassegno dei capolavori greci è una nobile semplicità e una quieta grandezza, sia nella posizione che nell'e-

---

[71] Pierre-François Hugues d'Hancarville, *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines turées du cabinet de M. Hamilton*, Naples 1766, cit. in C. Savettieri, *Dal Neoclassicismo...*, cit. p. 578.

[72] J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, trad. it. *Storia dell'Arte dell'Antichità*, Milano, Abscondita, 2017, p 22.

spressione [...]. Quest'anima si mostra nel volto del Laocoonte, e non solo nel volto, nonostante la più atroce sofferenza».

Il parametro di giudizio adottato da Winckelmann per il quale «l'unica via per divenire grandi, anzi, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi»[73] è già, in realtà, una storicizzazione dell'arte poiché, come ha osservato da Hans Georg Gadamer, se l'elemento normativo è fatto risalire al passato significa che vi è, in esso, una sostanza temporale che lo articola storicamente ed è questo il motivo per cui l'idea di classico, in Winckelmann, segna il punto di partenza della riflessione storiografica. È dal classico, codificato in tal senso, che prese avvio il concetto di periodo o epoca, intesi quale caratterizzazione di un ideale stilistico circoscritto, che si realizza in modo compiuto in un tempo definito e che, nello specifico, riguarda il passato[74].

In Winckelmann, il periodo che intercorre tra Fidia e l'età di Alessandro Magno rappresenta l'apogeo dell'arte greca – la perfezione classica – alla quale segue il declino con un'eclissi definitiva nel Medioevo. Una concezione della storia parabolica di inizio, maturazione, apogeo e caduta che abbiamo già riscontrato, seppure con declinazioni diverse, in Plinio e Vasari.

---

[73] J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden/Leipzig 1756, trad. it. *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, a cura di M. Cometa, Palermo 1992, p.32.

[74] H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophiscen Hermeneutik*, Tübingen 1960, trad. It. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, p. 337.

Connoisseurship e filologia visiva

Successivamente al 1764, anno di pubblicazione della *Storia dell'Arte dell'Antichità* e data cruciale per gli studi di carattere storico-artistico, nel 1810, Séroux d'Angicourt pubblicò il primo fascicolo della *Histoire de l'Art*, riccamente corredata da incisioni e basata sullo studio diretto delle opere. Nell'anno precedente, l'abate Luigi Lanzi, che aveva riorganizzato la Galleria di Firenze, diede alle stampe la *Storia pittorica della Italia* (1809) ove propose uno studio sull'evoluzione della pittura dal XIII secolo in poi[75], condotto applicando il "metodo Winckelmann".

Anche i principi estetici teorizzati da Winckelmann ebbero largo seguito e, ad essi, si ispirarono tanto l'amico Anton Raphael Mengs, pittore e teorico dell'arte, avverso al Barocco ed estimatore

[75] E. Pommier, *Più antichi della luna*..., cit., pp. 70-71.

di Raffaello e di Correggio, quanto l'architetto Francesco Milizia – autore del *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797) – anch'egli fiero avversario delle opere architettoniche di Bernini e Borromini in nome dell'equilibrio neoclassico.

La rilevanza di Winckelmann è tale che, in base alla sua impostazione, si sviluppò la disciplina storico artistica. Per l'abate Lanzi rappresentò, ad esempio, il presupposto metodologico che soggiace alla partizione per scuole, che costituì l'asse portante della sua *Storia pittorica della Italia*, scritta col proposito di accantonare una visione frammentaria, composta da aneddoti biografici e dettagli di pura erudizione, e proporre invece una storia che «non si cura di studiar l'uomo, vuole studiare il pittore [...] il talento, il metodo, le invenzioni, lo stile, la varietà, il merito [...] onde risalti la storia di tutta l'arte»[76].

Anche il pittore preraffaelita Dante Gabriel Rossetti testimonia di come, alla metà del XIX secolo, la cronologia, l'attribuzione e l'accorpamento per scuole fossero criteri ormai fondamentali e condivisi per ordinare le collezioni.

> Nell'estate del 1847 mi trovavo a Firenze. A chi è capitato di soggiornare in quella città nello stesso periodo – almeno quelli per cui l'arte significa qualcosa – ricorderà senz'altro quante sale di Palazzo Pitti fossero chiuse per permettere di esaminare e restaurare alcuni dipinti senza rimuoverli. Le sole parti accessibili erano il salone d'ingresso, le scalinate e l'ampia ala centrale, dove i dipinti provenienti dall'area interna chiusa al pubblico che fu possibile introdurre era-

---

[76] L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, edizione terza corretta e annotata dall'autore, Bassano 1809, *Prefazione*, ed cons. a cura di M. Cappucci, Firenze, Sansoni, 1968, p. IV.

no accatastati del tutto profanamente, senza rispetto per datazioni, scuole e autori.[77]

A titolo esemplificativo riportiamo ancora alcuni testi metodologicamente dipendenti da Winckelmann: *La storia della scultura italiana* di Leopoldo Cicognara (1813-1818), la *Storia dell'arte grafica in Germania e nei Paesi Bassi* di Johann Dominicus Fiorillo (*Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden*, 1815-1820) e la già ricordata *Histoire de l'art par les monument* dal IV al XVI secolo di Séroux d'Angicourt. Parimenti notabile *Le Peintre-Graveur* (1803) di Bartsch, che ha consentito un approccio diretto alle opere, grazie alle loro riproduzioni.

Fra la fine del XIX secolo e il primo ventennio del XX vennero così a delinearsi metodi e propositi della storia dell'arte. Grazie al lavoro di conoscitori quali Luigi Lanzi, Giovan Battista Cavalcaselle, Wilhelm von Bode, Gustav Friedrich Waagen, Giovanni Morelli, Bernard Berenson, buona parte delle opere conservate nelle gallerie e nei musei ottennero un'attribuzione precisa o comunque una collocazione temporale e geografica attendibile[78].

---

[77] Dante Gabriel Rossetti, *La mano e l'anima*, il racconto fu pubblicato sulla rivista " The Germ" nel gennaio 1850. Citiamo il testo nella versione italiana presente in Dante Gabriel e Christina Rossetti, *La mano e l'anima e altri racconti*, Genova, Il Melangolo, 2004, pp. 31-58: 54.

[78] Enrico Castelnuovo, ad vocem *Attribution*, in *Encyclopaedia universalis*, II, Paris 1980², pp. 780-783, trad. it., *Sull'attribuzione: la storia di Castelnuovo*, in «Storie dellarte.com», 4/8/2012.

Spicca in questo cambiamento epocale il metodo proposto da Giovanni Morelli[79] secondo il quale sono i dettagli meno rilevanti – l'orecchio o le unghie delle dita – a svelare la mano dell'artista. Trattandosi di particolari, queste "forme peculiari" (*eigenthümlichen Formen*) vengono ripetute dall'autore in maniera ricorrente nei diversi dipinti, tanto che il *connoisseur* può individuarle, quasi fossero una firma, una sorta di monogramma inconsapevole. Il metodo, che non costituiva una novità assoluta poiché, come abbiamo già rilevato presente *in nuce* nel Mancini, fu ripreso e affinato dal più grande studioso del Rinascimento italiano: Bernard Berenson[80].

Nel 1887 Adolfo Venturi scrisse: «Alla schiera dei ricercatori di documenti si contrappone l'altra assai scarsa degli studiosi di gallerie e delle opere d'arte. Non è veramente una schiera, non è che un gruppo: eppure in esso vanno già formandosi due partiti opposti: devoto l'uno al Cavalcaselle, l'altro al senatore Morelli»[81].

---

79 [Giovanni Morelli], *Prinzip und Methode*, in *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom Von Ivan Lermolieff*, Leipzig, Brockhaus, 1890, pp. 1-78, trad. it. *Principio e metodo*, in *Della pittura italiana. Studi storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Gallerie Borghese e Doria Panfili in Roma*, Milano, Fratelli Treves, 1897.

80 Berenson B., *Rudiments of Connoisseurship (a fragment)*, in *Study and Criticism of Italian Art*, second series, London, Murray, 1902, pp. 111-148, trad. it. *Frammento – sul metodo dell'attribuzione*, in *Metodo e Attribuzioni*, Firenze, Arnaud, 1947, pp. 15-53.

81 A. Venturi, *Per la storia dell'arte*, in "Rivista Storica Italiana", IV, 1887, pp. 229-250: 232-233 citato in G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università* 1880-1940, Venezia, Marsilio, 1996, p. 63.

È proprio sulla base delle competenze della *connoisseurship* ricordate da Adolfo Venturi – prima cattedra di storia dell'arte in Italia – che Bernard Berenson ricostruì, passo passo, l'attività di Lorenzo Lotto, analizzando puntualmente i dettagli e le soluzioni compositive fin dalla fase formativa e dettagliando le successive mutazioni stilistiche[82].

Questa attenzione per gli schemi rappresentativi non appartiene soltanto alla *connoisseurship*. Alois Riegl, in un ambito diverso, si interessò all'individuazione delle tipologie stilistiche e ai loro relativi cambiamenti. I suoi indirizzi teorici sono da porre in stretta correlazione con l'esperienza maturata presso il Museo austriaco per l'arte e l'industria nel campo dei tessuti e dell'ornamentazione. In *Stilfragen* (*Problemi di stile*, 1893) Riegl ha il dichiarato intento di dimostrare che i motivi vegetali (*Pflanzenmotive*) ornamentali diffusi nell'arte greco-romana hanno origine orientale, ricercando nelle *Blüthen Formen* (forme dei fiori) quegli elementi che permettono di rintracciare una continuità. L'autore sottolinea inoltre come lo sviluppo e l'elaborazione ornamentale nel mondo greco ellenistico siano culminati con l'invenzione di quel motivo largamente diffuso e diversamente variato che è il tralcio: «Consideriamo l'acanto non come un nuovo motivo decorativo tratto da un soggetto, bensì come un processo evolutivo dell'ornato preesistente». La lunga indagine formale dei motivi ornamentali fu condotta sulla base dell'identificazione di schemi precisi che, ripresi e modificati nel corso del tempo, vengono ordinati e definiti storicamente da Riegl: «Scorgeremo in

---

82 B. Berenson, *Lorenzo Lotto – An Essay in Costructive Art Criticism*, New York – London, G. P. Putnam's Sons e Knickerbocker Press, 1895 (con un'ultima edizione rivista e aggiornata anche in traduzione italiana: *Lotto*, Milano, Electa, 1955).

tal modo la continuità d'uno sviluppo ininterrotto su di una stessa direttrice»[83].

Si tratta di un autentico punto di svolta per la ricostruzione storica che, basata sull'osservazione e sull'attento esame degli schemi convenzionali, determina una concatenazione cronologica dei manufatti. Sebbene Riegl non si occupasse di attribuzione, sostenne il metodo comparativo filologico collegando la singola opera d'arte con altre, sulla base di caratteristiche comuni.

Allo scadere del secolo, due testi quali *Lorenzo Lotto* di Bernard Berenson e *Stilfragen* di Alois Riegl, in apparenza distanti fra loro, utilizzarono entrambi gli strumenti di lettura messi a disposizione dalla filologia visiva che, attraverso l'osservazione diretta delle opere, consentiva una categorizzazione degli aspetti formali, utile a ricostruire gli svolgimenti artistici nel tempo.

L'idea che le immagini potessero essere studiate in base a tipologie e schemi convenzionali ha creato i presupposti per un'analisi delle loro trasformazioni, quasi fossero dei "lemmi visivi" dei quali si desume l'origine e lo sviluppo. Alois Riegl su questo punto è esplicito, tanto che, alla fine del secolo, la similitudine fra arte e linguaggio è richiamata nelle sue lezioni:

> Anche la lingua ha i suoi elementi, e la storia del loro sviluppo la chiamiamo grammatica storica della lingua in questione. Chi vuole solo parlare una lingua non ha bisogno della grammatica; e tanto meno chi vuole semplicemente capirla. Ma chi vuole sapere perché una lingua

---

[83] A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Georg Siemens, 1893, trad.it. *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 56.

ha avuto questo e non un altro sviluppo [...] in una parola chi vuole comprendere scientificamente la lingua in proposito, ha bisogno di una grammatica storica.[84]

[84] Riegl A., *Historische Grammatik der bildenden Künste*, pubblicato postumo nel 1966, trad. it, *Grammatica storica delle arti figurative*, Bologna, Capelli, 1983, pp. 269-270.

“Come ci sono arrivati questi cubisti, futuristi, espressionisti?”

Il principio gerarchico del soggetto, già riscontrato nella lettera di Vincenzo Giustiniani, perdurò a lungo nell’arte e condizionò il giudizio estetico in base a quei criteri di valore, mirabilmente riassunti in un passo di André Felibien nel 1667:

> Colui che dipinge paesaggi alla perfezione sta in un grado più alto di chi dipinge solo frutta, fiori e conchiglie. Colui che dipinge animali vivi merita maggior considerazione di chi dipinge cose morte e prive di movimento [...] colui il quale imita Iddio dipingendo figure umane, è assai più eccellente di tutti gli altri [...] il pittore che fa solo ritratti non ha ancora raggiunto la perfezione nell’arte [...] per questo è necessario passare dalla rappresentazione di una sola figura a quella di più figure insieme, trattare la storia e la mitologia, rappresentare, come gli storici, figure grandi [...] bisogna saper adombrare sotto il velo delle allusioni mitologiche le virtù dei grandi uomini e i misteri più elevati[85]

---

[85] André Félibien, *Conférence de l’Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1667, pp. 16-17 senza numerazione.

La "linea Maginot" del soggetto aulico fu superata dagli artisti che accantonarono divinità e temi storici per rivolgersi alla vita moderna, sostenuti da critici e avveduti collezionisti. Come abbiamo già ricordato l'antesignano di questa rivoluzione critica fu Baudelaire che, a proposito della pittura di Delacroix, scrisse che «l'analisi del soggetto, allorché ci si avvicina [al dipinto], non può togliere né aggiungere nulla a quel piacere primitivo, la cui scaturigine è al di fuori e lontana da ogni pensiero concreto»[86].

Ma è dall'Impressionismo in avanti che i criteri del passato vengono ineluttabilmente travolti, superati da un giudizio di valore che, tenendo conto degli aspetti formali, prescinde dalla tirannia del soggetto: il come prevale sul cosa.

Parallelamente alla storia dell'arte che, nello stesso periodo, poggiava le basi per costruire una disciplina moderna, la critica d'arte compì uno sforzo per superare i pregiudizi sul presente attraverso figure quali, ad esempio, il già richiamato Charles Baudelaire che tentò di rendere giustizia al temperamento artistico di Eugène Delacroix e all'arte contemporanea rappresentata da Honoré Daumier e Constantin Guys.

Per quanto riguarda lo sguardo rivolto al passato, nella letteratura artistica si assistette ad una revisione profonda dei principi di giudizio: scrittori quali Eduard Koloff[87], Théophile Thoré-Burger[88]

---

86 C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, cit., p. 338.

87 E. Koloff, *Rembrandt's Leben und Werke*, Leipzig 1854.

88 Théophile Thoré-Burger, nel 1866 pubblica tre articoli sulla "Gazette des beaux-arts", con lo pseudonimo William Bürger, nei quali ricostruisce il primo *corpus* di opere del pittore Van der Meer (Ver Meer) de Delft.

e Eugène Fromentin[89] promossero i "maestri della realtà" come Rembrandt, Jan Vermeer, Frans Hals e Diego Velàzquez, mentre i fratelli Edmond e Jules de Goncourt riabilitarono il XVIII secolo, sdegnosamente disprezzato dai classicisti, e contribuirono ad accrescere l'interesse per i maestri delle stampe giapponesi dell'*Ukiyo-e* (Mondo fluttuante) preparando il terreno della critica ad accogliere il fenomeno dell'Impressionismo e del Postimpressionismo.

Gli artisti, a loro volta, si fecero portavoce delle loro convinzioni – caso emblematico il testo di James A. M. Whistler, *The Gentle Art of making Enemies* (1890) – esponendo le loro teorie in base alle competenze pratiche e teoriche, come nel caso di Max Liebermann, il quale respinse ogni forma di arte astratta nell'opera *L'immaginazione in pittura* (*Die Phantasie in der Malerei*, Berlin 1916), e di Wasily Kandinsky che promosse invece, per la prima volta, una rappresentazione pittorica non figurativa nello scritto *Lo spirituale nell'arte* (*Über das Geistige in der Kunst*, München 1911).

Il pensiero storico sull'arte non è separabile dal pensiero critico sulle avanguardie. La Scuola di Vienna – della quale citiamo tre dei maggiori esponenti: Franz Wickhoff (1853-1909), Alois Riegl (1858-1905) e Julius Schlosser (1866-1938) – gettò le premesse dell'odierna disciplina, fondando lo studio non solo sulla valutazione formale delle opere maggiori ma prendendo in serio esame anche manufatti considerati fino ad allora arti minori: avori, arazzi, ceramiche, miniature e tessuti. Si prese atto che, per indagare nel passato, era necessario ricorrere anche a scienze complementari quali lo studio delle fonti letterarie – la *Kunstliteratur* di Schlosser – o la filologia

---

[89] E. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois: Belgique, Hollande*, Paris 1876.

visiva esemplificata dal "metodo morelliano". Da ultimo, ma non di minore importanza, si procedette alla codificazione del concetto di *Kunstwollen* (Volontà d'arte), coniato da Alois Riegl, secondo il quale esiste un orientamento intenzionale dei mutamenti di stile che delegittima il giudizio di decadenza riferito ad alcune produzioni artistiche. I testi di Wickhoff e Riegl accantonarono pressoché definitivamente la visione di Winckelmann secondo la quale l'arte seguiva un tracciato evolutivo a parabola, con un inizio, una maturità di eccellenze e infine una decadenza. È Riegl che riassume questo diverso modo di concepire la storia delle forme artistiche: «Nel processo di sviluppo non solo non vi è alcun regresso, ma anche nessun punto di arresto [...] piuttosto tutto procede senza interruzioni [...] è puro arbitrio voler fissare un periodo d'arte in ben determinati limiti di tempo. E tuttavia non potremmo mai riuscire a penetrare chiaramente nel processo di sviluppo se noi non cominciamo col distinguere singoli periodo d'arte»[90].

Fu a questo modo di intendere i mutamenti stilistici al quale il mondo della critica guardò con interesse. Hermann Bahr in *Expressionismus*, pubblicato nel 1916, si chiedeva: «Che cosa è accaduto? Come ci sono arrivati questi cubisti, futuristi, espressionisti?». L'autore paladino e difensore dell'avanguardia – da Picasso a Kandinsky – scriveva lamentandosi che i due più grandi storici dell'arte della scuola di Vienna, Franz Wickhoff e Alois Riegl, nemmeno erano citati nel Brockhaus[91] eppure «li si sente agire ovunque,

---

[90] A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienna 1901, trad.it. *Industria artistica tardoromana*, Firenze 1953, p. 16.

[91] *Brockhaus Enzyklopädie* è un'enciclopedia in lingua tedesca con una prima edizione nel 1808.

filtrano da ogni parte, oggi non esce libro sull'arte che consapevolmente o inconsapevolmente non sia concepito nel loro spirito». Per Bahr, Riegl «è stato il primo a riconoscere che la storia dell'arte prima di lui [...] considerava l'arte sempre sulla base del pregiudizio del nostro gusto, educatosi alle opere definite classiche [...] per cui ogni opera d'arte, a prescindere dalla sua epoca si misura sulla base di quei ricordi ellenici»[92].

Gli artisti e i critici avevano preceduto Bahr nel suo desiderio di prendere le distanze dalla tradizione accademica, appellandosi alla libertà con toni mai raggiunti prima, tanto che, alla fine del secolo, il critico Ludwig Hevesi suggerì il motto da apporre al Palazzo della secessione di Vienna (1898) progettato da Joseph Maria Olbrich: "*Der Zeit ihre Kunst der Kunst ihre Freiheit*" (Al tempo la sua arte all'arte la sua libertà).

Lo stesso Gustav Klimt, il più illustre rappresentante della *Wiener Secession*, venne strenuamente sostenuto da Franz Wickhoff quando furono contestate le pitture che aveva realizzato per l'università di Vienna. Non vi era quindi discrepanza fra la comprensione dei mutamenti nel campo dell'arte contemporanea e la rivalutazione di periodi storici considerati decadenti, in realtà forieri di soluzioni visive alternative[93].

Se, come affermava Bahr, «tutta la storia della pittura è sempre storia del vedere [...] e il modo di vedere muta con il mutare del rapporto dell'uomo con il mondo», concetto che corrisponde, in estre-

---

92 H. Bahr, *Expressionismus*, München, Delphin, 1916, trad. it. *Espressionismo*, Trento, Silvy, 2012, p. 59.

93 F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienna 1895, trad. it. *Arte Romana*, Padova 1947.

ma sintesi, alla teoria di Riegl e Wickhoff, allora risulta evidente che i critici si sentirono rafforzati nel sostenere gli artisti che elaboravano codici figurativi nuovi, diversi da quelli accademici, in grado di esprimere il loro tempo.

Nuove rappresentazioni erano quindi possibili ed anche i poeti, non a caso, affiancarono e proposero visioni alternative agli artisti. Il movimento simbolista sottolineò l'unità di tutte le arti, avvicinando, di fatto, letterati e pittori, tanto che Rainer Maria Rilke scrisse della colonia di artisti di Worpswede (1902) e di August Rodin (1903). Ma i casi più noti sono André Breton che, nel 1928, scrisse *Le Surréalisme et la peinture* e Guillaume Apollinaire autore di *Les Peintres Cubistes*. Pubblicato nel 1913, il testo descrisse e sostenne i nuovi canoni figurativi che andavano a sovvertire quelli tradizionali da parte degli artisti; stanco della rappresentazione spaziale prospettica, Apollinaire incita Fernand Léger a fare «encore un petit effort pour se débarraser de la perspective, du truc misérable de la perspective»[94] ("ancora un piccolo sforzo per sbarazzarsi della prospettiva, del trucco miserabile della prospettiva").

Su di un fronte più analitico e meno poetico si situa invece il testo *Der Weg zum Kubismus*[95], scritto fra il 1914 e il 1915, da Daniel-Henry Kahnweiler, gallerista, critico e promotore dei pittori cubisti.

---

94 G. Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris 1913, p. 68.

95 Nel 1916 il testo *Der Weg zum Kubismus* fu pubblicato nella rivista svizzera "Weiben Blätter" e nel 1920 fu stampato nelle edizioni Delphin di München infine a Leipzig con l'editore Klinkhardt und Biermann nel 1928, quale volume n. 55 della collana "Junge Kunst". In quest'ultima versione compare, oltre a Pablo Picasso, George Braque e Ferdinand Leger anche una parte dedicata a Juan Gris. La riedizione del 1958, Stuttgart, Hatje, è tradotta in italiano: *La via al cubismo* (a cura e con un'introduzione di L. Fabiani), Milano, Mimesis, 2001.

Il volume deve molto ai nuovi orientamenti della storia dell'arte e, in particolar modo, al concetto di *Kunstwollen*, inteso quale intenzionalità stilistica – ormai "filtrato da ogni parte" (Bahr) – come risulta evidente proprio in questi passaggi nel quale il gallerista spiega gli inizi del cubismo intrapresi da Picasso e Braque:

> Sia ben inteso che quando, da ora in avanti, a proposito di Braque e Picasso, parlo di volere (Wollen), dell'aspirare (Streben), dei loro pensieri, non alludo a un programma già formulato. Cerco di rivestire di parole quella che era la spinta interiore degli artisti, ciò che senza dubbio avevano in mente [...] All'inizio del 1907 Picasso inizia un dipinto grande e bizzarro, rimasto incompiuto [si tratta de *Les demoiselles D'Avignon*]. Esso raffigura donne, frutti e tendaggi [...] In primo piano, estranee allo stile del resto, si trovano una figura accovacciata e una fruttiera. Le loro forme non sono modellate attraverso il chiaroscuro, ma abbozzate in modo spigoloso. I colori, oltre al nero e al bianco puri, sono blu vivo, giallo squillante. L'inizio del cubismo! [...] Adesso pone sulla tela strutture duramente spigolose [...] Questi dipinti non sono meno "belli", per il fatto che non raggiunsero la meta che si erano posti [...] la manifestazione dell'opera d'arte, l'aspetto esteriore del bene estetico, sono invece il prodotto dell'epoca [...] Nella primavera del 1908 lo ritroviamo nuovamente al lavoro [...]. Picasso dipinge così figure che assomigliano a sculture congolesi. Nature morte nelle forme più semplici. La prospettiva utilizzata è simile a quella dei quadri di Cézanne [...] L'intera storia dell'arte fornisce la dimostrazione che la manifestazione dell'oggetto estetico è condizionata nella propria particolarità dallo spirito dell'epoca, del quale gli artisti più significativi del tempo eseguono inconsapevolmente la volontà.[96]

---

[96] D.H. Kahnweiler, *La via al cubismo*, cit. pp. 57-59.

Fu presso la galleria parigina di Kahnweiler che, dal 9 al 29 novembre 1908, venne allestita la mostra di Georges Braque con dipinti non ancora appellati con il termine dispregiativo di "cubisti", la cui definizione fu coniata da Louis Vauxcelles nella recensione sul *Gil Blas* con intenti sprezzanti, così come già successo per i "*Fauves*".

È interessante sottolineare come, in quell'occasione, il catalogo fosse redatto da Guillaume Apollinaire il quale, da poeta e critico, ricostruì una genesi del cubismo, diversa e un po' più imprecisa rispetto a quella di Kahnweiler, attribuendo ad André Derain un ruolo da anticipatore. Fu in questo frangente che, ai nomi di Picasso e Braque, associò, forse impropriamente, quello di Jean Metzinger: «Fu allora che Jean Metzinger, incontrandosi con Braque e Picasso, fondò la città dei cubisti». Posizioni quindi controverse quelle di Apollinaire e Kahnweiler. Sempre di cubismo scrissero anche Albert Gleizes e Metzinger (*Du Cubisme*, Paris 1912), andando ad arricchire quelle fonti che, nelle mani degli storici dell'arte, divennero un'autentica miniera per il lavoro di ricostruzione storica.

Se, da un lato, il testo di Apollinaire, forse più di ogni altro, si presta a fraintendimenti o cattive interpretazioni in merito all'origine dei diversi "cubismi" (*cubisme scientifique, physique, orphique, instinctif*) ed ai suoi protagonisti, dall'altro è uno dei pochi testi che già allora comprese come la pittura non rappresentasse più uno stile o un soggetto ma fosse divenuta, a pieno titolo, un autentico piacere per gli occhi (*le plaisir des yeux*), quello che si definisce un'esperienza estetica:

> Se lo scopo della pittura è sempre, come fu già un tempo, il piacere degli occhi, si domanda oramai all'amatore di trovarvi un altro piacere da quello che può procurargli altrettanto bene lo spettacolo delle cose

naturali [...] Sarà pura pittura così come la musica è pura letteratura. L'amatore di musica prova, nell'ascoltare un concerto, una gioia di ordine differente della gioia che prova nell'ascoltare i rumori naturali come il mormorio di un ruscello, il fragore di un torrente, il fischio del vento nella foresta [...] Allo stesso modo, i nuovi pittori procureranno ai loro ammiratori sensazioni artistiche soltanto grazie all'armonia delle luci contrastanti.[97]

[97] G. Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris 1913, p. 12.

“La joie de la découverte, le plaisir de l’inattendu”

L’epoca contemporanea è stata, ed è, un tripudio iconico capzioso, che coinvolge anche la storia dell’arte, poiché le foto e i filmati (le immagini di Jackson Pollock di Hans Namuth, il documentario *Le Mystère Picasso* di Henri-George Clouzot...) ci abituano a credere che, se tutto è documentato visivamente, ben poco rimane da comprendere. Inoltre la gran profusione di testi ha imposto agli specialisti il dilemma della selezione dei documenti che si è sostituito alla ricerca affannosa delle fonti inedite come avvenne per l’arte del passato. È questo un tema già affrontato da Giulio Carlo Argan secondo il quale «l’informazione abbondante ed esatta aiuta senza dubbio a impostare, ma non risolve il problema del significato e della portata di un fatto. Lo si vede quando si studia l’arte contemporanea: malgrado la compiutezza dell’informazione, essa ci appare, dal punto di vista dell’interpretazione, ancor più problematica»[98].

---

98 G. C. Argan, *La storia dell’arte*, in “Storia dell’arte”, n. 1-2, 1969, pp. 5-36 [p. 5].

Se, come già affermava Schlosser, la letteratura artistica, rimane una disciplina ausiliare fondamentale, lo storico dell'arte dovrebbe comunque tenere ben presente quanto consigliava Pablo Picasso in un'intervista sul cubismo nel 1923: guardare, anzi, osservare con attenzione i quadri:

> Il cubismo non è diverso da qualsiasi altra scuola di pittura. Gli stessi principi e gli stessi elementi comuni a tutti [...] Il cubismo si è mantenuto entro i limiti e le limitazioni della pittura, senza mai pretendere di andare oltre. Il cubismo comprende e utilizza il disegno, la composizione e il colore nello stesso spirito e nella stessa maniera in cui sono compresi e praticati in tutte le altre scuole. I nostri soggetti sono forse diversi, poiché abbiamo introdotto nella pittura degli oggetti e delle forme che in precedenza erano stati ignorati. Abbiamo tenuto gli occhi – e il cervello – aperti su ciò che ci circonda. Diamo alla forma e al colore tutto il loro significato individuale, per quanto ci è possibile vederlo; nei nostri soggetti manteniamo la gioia della scoperta, il piacere dell'imprevisto; il nostro stesso soggetto deve essere una fonte di interesse. Ma a che serve dire cosa facciamo quando tutti possono vederlo se lo si desidera?[99]

---

[99] Intervista con Pablo Picasso di Marius de Zayas del 1923 pubblicata in inglese con il titolo *Picasso Speaks* in *The Arts*, New York, maggio 1923, pp. 315-316, in C. Harrison e P. Wood (a cura di), *Art in Theory* 1900-1990. *An Anthology of Changing Ideas*, Oxford UK, Malden Mass., Blackwell, 1992, p.213.

Bibliografia essenziale

S. Bordini, *L'Ottocento. Le fonti per la storia dell'arte (1815-1880)*, Roma, Carocci, 2013.

L. Grassi – M. Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, Milano, UTET, 1994.

M.L. Gualandi, *L'antichità classica. Le fonti per la storia dell'arte*, Roma, Carocci, 2014.

D. Levi, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

T. Montanari, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma, Carocci, 2013.

É. Passignat, *Il Cinquecento. le fonti per la storia dell'arte*, Roma, Carocci, 2017.

O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia della storie dell'arte*, Torino, Einaudi, 2014.

C. Savettieri, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo. Le fonti per la storia dell'arte*, Roma, Carocci, 2006.

L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Roma 1945, ultime ed. Torino, Einaudi, 2000.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2020

EUT Edizioni Università di Trieste