

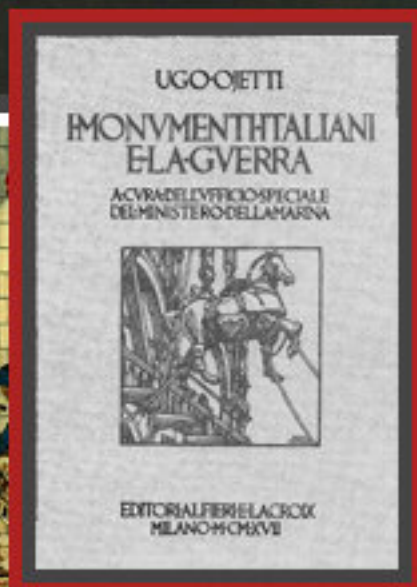
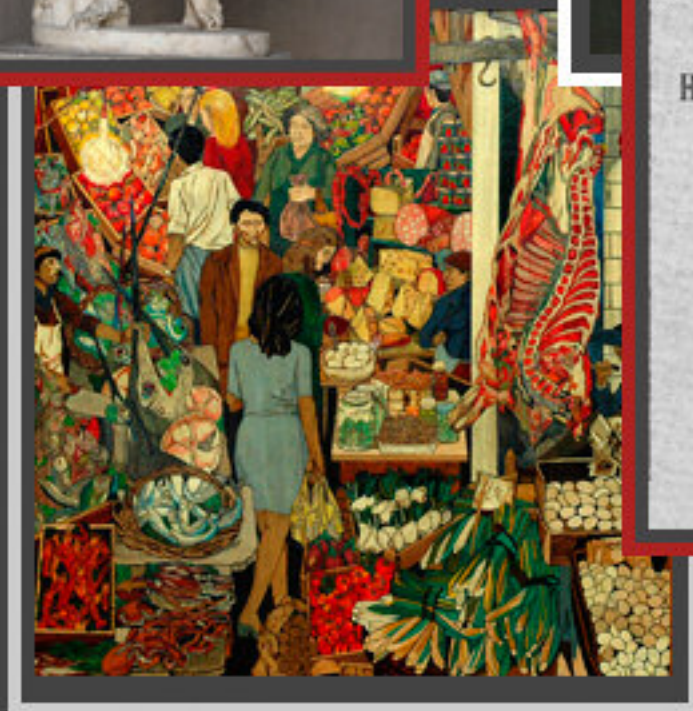
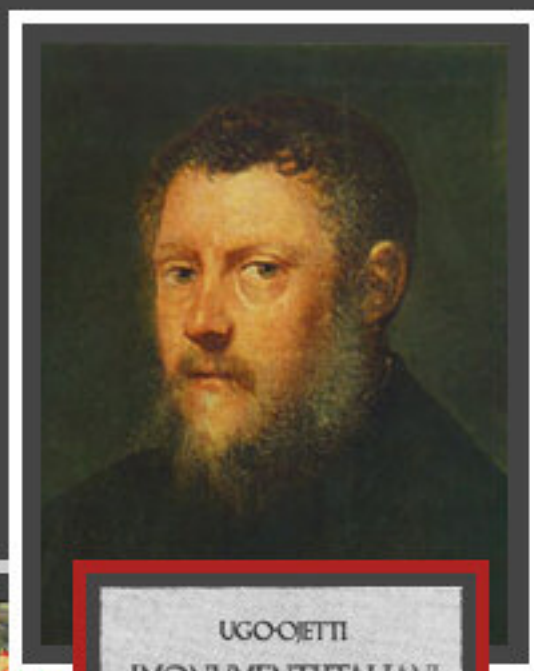


temi di Critica e Letteratura artistica

TEMI DI CRITICA

numero 1

a cura di Simonetta La Barbera



Università degli Studi
di Palermo



Facoltà di
Lettere e Filosofia



Dipartimento di Studi
Storico Artistici



Società Italiana
di Storia della Critica d'Arte



temi di Critica e Letteratura artistica

TEMI DI CRITICA

1

a cura di Simonetta La Barbera

Francesco Paolo Campione

Roberta Cinà

Giuseppe Cipolla

Marta Nezzo

prefazione di Simonetta La Barbera



Università degli Studi di Palermo



Università degli Studi di Palermo



Facoltà di Lettere e Filosofia



Dipartimento di Studi storici e artistici



Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



temi di Critica e Letteratura artistica

Comitato Scientifico Claire Barbillon, Franco Bernabei, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Gentile, Simonetta La Barbera, Donata Levi, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Massimiliano Rossi, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal.

Coordinamento Scientifico Simonetta La Barbera

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini Nicoletta Di Bella

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma del Legge 22 aprile 1941, n. 663.
È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n. 159.

ISBN: 978-88-904738-2-1

DOI: 10.4413/978-88-904738-2-1

<http://www.unipa.it/tecla>

INDICE

| | |
|---|-----|
| <i>Prefazione</i> | 7 |
| Francesco Paolo Campione Il <i>Disegno</i> del Doni e la teoria dell'arte nel Cinquecento | 15 |
| Roberta Cinà La scultura nella letteratura artistica del Settecento | 31 |
| Marta Nezzo Accenti nazionalistici negli scritti d'arte su periodico: 1914 -1920: una campionatura | 87 |
| Giuseppe Cipolla « <i>Io lo conoscevo bene...</i> » Renato Guttuso visto da Leonardo Sciascia | 197 |

LA SCULTURA NELLA LETTERATURA ARTISTICA DEL SETTECENTO.

DI ROBERTA CINÀ

Dopo essere stata pressoché appiattita sulla pittura nel XVII secolo, in una sostanziale identificazione che vedeva nei principi delle due arti esclusivamente la *mimesis*, la scultura tornò alla ribalta nella letteratura artistica del Settecento¹. Le ragioni di questo rinnovato interesse possono ricondursi, fondamentalmente, a due importanti aspetti, quali il rinnovato interesse per le antichità², che si manifestò con una notevole ammirazione per le statue antiche, nonché gli studi sulle modalità della conoscenza riconducibili a questo filone interpretativo cui anche l'estetica del periodo faceva riferimento che, alla luce di nuove esperienze scientifiche, videro nel tatto un canale preferenziale rispetto alla vista e ritennero conseguentemente le opere scultoree meglio conoscibili rispetto a quelle pittoriche. Spesso questi elementi si intrecciano e, accanto ad essi, ne affiorano altri relativi ad argomenti molto anteriori, come la *Querelle des Anciens et des Modernes* o il cinquecentesco Paragone tra pittura e scultura³.



C. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Paris 1688-1697, in <http://books.google.it>, 2010-04-16.

¹ Cfr. *Letteratura artistica del Settecento. Antologia di testi*, a cura di G.C. Sciolla con la collaborazione di A. Griseri, T. Marghetich, Giappichelli, Torino 1984, pp. 61-96; P. D'ANGELO, *Dal Settecento ad oggi*, in *Estetica della Scultura*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 2003, pp. 91-125; A. PINELLI, *Il Neoclassicismo nell'arte del Settecento*, Carocci, Roma 2005.

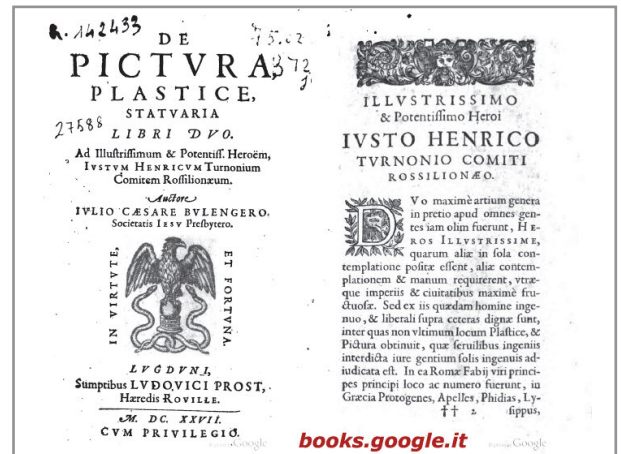
² Cfr. R. ASSUNTO, *Antichità come futuro*, Mursia, Milano 1973; F. ANTAL, *Classicismo e romanticismo*, Einaudi, Torino 1975; H. HONOUR, *Neoclassicismo*, Einaudi, Torino 1980; A. OTTANI CAVINA, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte Italiana*, vol. VI, parte II, Einaudi, Torino 1982, pp. 599-660; F. BERNABEI, *La fortuna del Neoclassico*, in "Neoclassico. Semestrale di arti e storia", I, 1992, pp. 11-37.

³ Cfr. S. LA BARBERA, *Il Paragone delle Arti nella teoria artistica del Cinquecento*, Cafaro Editore, Palermo 1997; P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Ricciardi, Milano - Napoli 1971, tomo I, pp. 524 e sgg.; B. VARCHI, V. BORGHINI, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Sillabe, Livorno 1998; F.P. CAMPIONE, *In margine al Disegno e alla teoria dell'arte di Anton Francesco Doni*, infra.

Era stata appunto l'eco del Paragone a informare, nel Seicento, la scarsa fortuna della scultura, che, quando non equiparata alla pittura nel fine comune, l'imitazione della natura⁴, non fu comunque oggetto di trattazioni specifiche, salvo quella di Orfeo Boselli⁵; va peraltro ricordato che il pittoricismo dello stile barocco e la contemporanea poetica della meraviglia non potevano che trovare affinità con gli effetti illusivi creati dalla pittura⁶.

Tale ruolo subalterno della scultura fu sottolineato nel 1759 dal Conte di Caylus⁷, che addebitò il silenzio che aveva precedentemente circondato questa espressione artistica ad alcuni elementi particolari alla sua specificità e, nelle *Réflexions sur la sculpture*⁸, non mancò di sottolineare quanto fosse più difficile giudicare un'opera scultorea piuttosto che un dipinto:

Plusieurs Amateurs⁹ des Arts m'ont paru surpris de ce qu'on n'a presque point écrit sur la Sculpture, tandis que le plus petit Poète et le plus médiocre Auteur se croit en état de décider souverainement du mérite des Peintres, et de parler de toutes les parties de la Peinture: les raisons d'un silence si profond, et d'un tel excès de réflexions prétendues, se trouvent dans l'essence des deux Arts [...]. La Peinture frappe plus les sens, et le secours de la couleur lui donne le moyen d'être plus approchée de la Nature; non-seulement ses richesses et son éclat la répandent davantage dans le monde et la font accueillir, mais les moyens généraux de son exécution sont si familiers et si connus, que tous les hommes la regardent comme une propriété [...]. La Sculpture plus renfermée dans ses ateliers, moins en vue, plus difficile à mouvoir, plus lente dans ses opérations, et moins étendue dans ses compositions, non seulement raccourcit et resserre, mais obscurcit la



J.C. Bulengerus, *De pictura, plastice, statuaria Libri duo*, Lugduni 1627, in <http://books.google.it>, 2010-04-15. Boulanger definì la pittura e la plastica arti liberali.

⁴ Cfr. ad esempio J.C. BULENGERUS, *De pictura, plastice, statuaria Libri duo*, Lugduni 1627, che asseriva che, tra le arti liberali, «non ultimum locum Plastice, et Pictura obtinuit».

⁵ O. BOSELLI, *Osservazioni della scultura antica (dai manoscritti Corsini e Doria) e altri scritti*, a cura di P. Dent Weil, SPES, Firenze 1978. Cfr. E. DI STEFANO, *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, *Aesthetica*, Palermo 2002; EAD., *Dal Medioevo al Seicento*, in *Estetica della Scultura...*, pp. 47-91.

⁶ Significativa la presa di posizione di Roger De Piles, che consigliava ai pittori di guardarsi da un eccesso di imitazione persino della scultura antica, in quanto, ricorrendo al suo studio, avrebbe imitato un'arte diversa dalla sua. Cfr. S. LA BARBERA, *Il Paragone...*, p. 113.

⁷ Cfr. *Le Comte de Caylus Les Arts et les Lettres*, Études réunies et présentées par N. Cronk, K. Peeter, Rodopi, Amsterdam – New York 2004.

⁸ A.C.P. de Tubiers conte di CAYLUS (da questo momento: Caylus), *Réflexions sur la sculpture*, in "Mercure de France", aprile 1759, pp. 174-193.

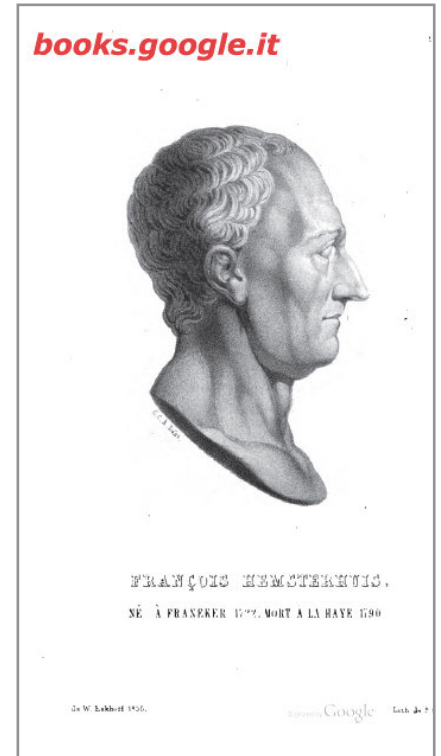
⁹ È rilevabile una certa asprezza di Caylus nei confronti degli amatori. Questo fu un argomento molto sentito da diversi autori del tempo, tra cui Falconet e Diderot, i cui rapporti con l'autore del *Recueil*, come è noto, non furono idilliaci. Proprio Diderot definì Caylus uno dei più crudeli «amateurs». Cfr. D. DIDEROT, *Salon de 1765*, in ID., *Œuvres complètes*, par J. Assézat, 20 voll., Garnier, Paris 1875-1877, vol. X, 1875, p. 237. L'amatore, pur senza averne spesso le competenze, era in grado di influenzare, col suo giudizio, il pubblico e quindi di determinare la fortuna o la disgrazia di un artista. Scriveva Diderot: «Ah! [...] la maudite race que celle des amateurs! [...] Ce sont ces gens-là qui décident à tort et à travers des réputations, [...] qui s'interposent entre l'homme opulent et l'artiste indigent, qui font payer au talent la protections qu'ils lui accordent, qui lui ouvrent ou ferment les portes; [...] qui décrient et minent le peintre et le statuaire [...] ce seul inconvénient suffirait pour hâter la décadence de l'art, surtout lorsque l'on considère que l'acharnement de ces amateurs contre les grands artistes va quelquefois jusqu'à procurer aux artistes médiocres le profit et l'honneur des ouvrages publics». ID., *Salon de 1767*, ivi, vol. XI, pp. 7 e 8. Il rapporto tra amatori e potere ed il legame col fenomeno del collezionismo è ben rilevato da F. FEDI, *L'ideologia del bello. Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 58; cfr. inoltre, sul tema amateur/connaisseur, K. POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi – Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989, pp. 174 e segg.

carrière toujours ouverte, par rapport à la Peinture, aux esprits légers, aux petites têtes, enfin à nos Juges à la mode: La facilité de parler, et le silence sont donc dépendans de la nature de chacun de ces Arts¹⁰.

La pittura, dunque, risultava più facilmente apprezzabile anche grazie al colore: si trattava di un argomento che, sia nell'ambito del Paragone che in tutte le altre opere ad essa dedicate, l'aveva posta su un piano di preminenza. Nel caso di Caylus, però, tale prerogativa non veniva considerata un pregio ad essa peculiare e, conseguentemente, il fatto che la scultura non fosse caratterizzata dal colore era ritenuto, semplicemente, una sua caratteristica e non un difetto¹¹.

Cominciava a delinearsi il riconoscimento di un linguaggio espressivo proprio a ciascuna espressione artistica. Winckelmann, nel 1764, avrebbe affermato: «Il colore contribuisce alla bellezza ma non è la bellezza, bensì esso mette soprattutto in risalto questa e le sue forme. Ma poiché il colore bianco è quello che respinge la maggior parte dei raggi luminosi e che quindi si rende più percepibile, un bel corpo sarà allora tanto più bello quanto più è bianco»¹².

Caylus non fu, quindi, l'unico a ritenere che la scultura non venisse penalizzata dalla mancanza del colore; Hemsterhuis, nella sua *Lettera sulla scultura* del 1769, definiva il colore una «qualità accessoria»¹³ dei corpi. Analoga la posizione di Diderot, peraltro un appassionato del colore¹⁴:



Frans Hemsterhuis, in *Œuvres Philosophiques de François Hemsterhuis*, Leuwarde 1846-1850, vol. III, 1850, in www.books.google.it, 2010-04-16.

¹⁰ CAYLUS, *Réflexions...*, pp. 174-175.

¹¹ Ricordo che Leonardo da Vinci, tra i più accaniti sostenitori del partito della pittura, pur di esaltare il colore e sminuire così la scultura, che ne era priva, aveva annoverato tra le arti luministiche le ceramiche invetriate dei Della Robbia. Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Vita e Pensiero, Milano 1993.

¹² J.J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, (1764), Mondadori, Milano 1993, p. 117. Ancora prima di Winckelmann, Richardson aveva rimarcato la piacevolezza del colore bianco a proposito del Laocoonte: «Il est [...] fait d'un très-beau Marbre blanc, de sorte qu'il fait plaisir à voir». J. RICHARDSON, *Description de Divers fameux Tableaux, desseins, Statues, Bustes, Bas-reliefs et c. qui se trouvent en Italie*, in ID., *Traité de la Peinture et de la Sculpture par Mrs. Jonathan Richardson Père et Fils*, Amsterdam 1728, tomo III, p. 509. Per l'opera di Richardson cfr. ID., *An Essay on the Theory of Painting*, London 1715; ID., *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and an Argument in Behalf of the Science of the Connoisseur*, London 1719; ID., *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, London 1722. Cfr. C. GIBSON WOOD, *Jonathan Richardson: art theorist of the English Enlightenment*, London 2000; R. CINÀ, *Presentazione*, in J. Richardson, *Discorso sulla Scienza di un Conoscitore*, traduzione e commento critico di R. Cinà, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2003, pp. 5-35; EAD., *Presentazione*, in J. Richardson, *Saggio sull'Arte della Critica in materia di Pittura*, traduzione e commento critico a cura di R. Cinà, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2004, pp. 7-44.

¹³ F. HEMSTERHUIS, *Lettera sulla scultura*, a cura di E. Matassi, postfazione di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1994, p. 30.

¹⁴ D. DIDEROT, *Saggi sulla pittura*, (1765), ed. cons. a cura di M. Modica, Aesthetica, Palermo 1991, p. 59: «È il disegno ciò che dà forma ai corpi; è il colore ciò che gli dà la vita – il soffio divino che li anima».

Il me semble [...] qu'il est plus difficile de bien juger de la sculpture que de la peinture [...]. Il n'y a presque qu'un homme de l'art qui puisse discerner, en sculpture, une très-belle chose d'une chose commune [...]. Une grande figure, seule et toute blanche; cela est si simple. Il y a là si peu de ces données qui pourraient faciliter la comparaison de l'ouvrage de l'art avec celui de la nature. La peinture me rappelle, par cent côtés, ce que je vois, ce que j'ai vu. Il n'en est pas ainsi de la sculpture. J'oserai acheter un tableau sur mon goût, sur mon jugement. S'il s'agit d'une statue, je prendrai l'avis de l'artiste¹⁵.

Si riapriva, in qualche modo, il dibattito che nel Cinquecento aveva coinvolto artisti e letterati a proposito del paragone tra scultura e pittura. Le parole di Diderot ma anche le *Réflexions* di Caylus, la *Lettera* di Hemsterhuis non furono infatti un caso isolato; dopo essere stata così scarsamente trattata nel Seicento, la scultura venne decisamente rivalutata e fu argomento di numerose opere nel corso del XVIII secolo ed oltre, seguendo lo svolgersi dei gusti e delle diverse correnti culturali¹⁶, fino ad essere pienamente equiparata alla pittura in dignità e autonomia di espressione.

Lo si nota nel discorso preliminare di D'Alembert all'*Encyclopédie*: «Al sommo delle arti di imitazione vanno collocate la pittura e la scultura, ove l'imitazione è più aderente agli oggetti che rappresenta e parla più direttamente ai sensi»¹⁷. Sia Batteux che Lessing, implicitamente, dichiararono equivalenti le due arti: l'uno nell'accomunarle, tra «le belle arti per eccellenza», a musica, poesia e danza¹⁸; l'altro precisando: «con il termine pittura intendo le arti figurative in generale»¹⁹, e di fatto trattando, al fine di risolvere il tema dell'*ut pictura poesis*, di un gruppo scultoreo. Va d'altra parte ricordato che al *Laocoonte* aveva fatto riferimento già Bellori per fare asserire ad Annibale Carracci: «Li poeti dipingono con le parole, li pittori parlano con l'opere»²⁰, esempio che Richardson avrebbe ripreso per dimostrare la maggiore efficacia rappresentativa delle arti figurative²¹ rispetto a quelle “della parola”.

¹⁵ ID., *Salon de 1765...*, p. 418.

¹⁶ Divenendo anche oggetto specifico di testi sul restauro o sulle tecniche artistiche, cfr. ad esempio *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura di Francesco Carradori*, (1802), edizione critica a cura di G. C. Sciolla, Canova, Treviso 1979.

¹⁷ D. DIDEROT, J. D'ALEMBERT, *La filosofia dell'Encyclopédie*, a cura di P. Casini, Laterza, Bari 1966, p. 74. L'imitazione della natura operata dall'architettura risultava meno evidente, la poesia si rivolgeva più all'immaginazione che ai sensi, la musica ad un numero minore di immagini. La classificazione delle arti, dunque, avveniva secondo il grado di imitazione della natura e, soprattutto, secondo le modalità di fruizione, risultando così privilegiate le forme artistiche di cui si poteva godere attraverso i sensi.

¹⁸ Identificando nell'imitazione della natura il principio unificatore per le arti. C. BATTEUX, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, (1746), ed. cons. a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo 1990, p. 36.

¹⁹ Tentando di evidenziare linguaggi specifici e differenziati per ogni forma artistica. G.E. LESSING, *Laocoonte*, (1766), ed. cons. a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1990, p. 25. Cfr. inoltre S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 2006.

²⁰ G.P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma 1672, p. 31.

²¹ J. RICHARDSON, *Discorso sulla Scienza...*, pp. 46 e segg.

Il rapporto con l'Antico.

Come è noto, nella letteratura artistica del Settecento uno dei temi maggiormente presenti fu appunto quello del *Laocoonte*, le cui celeberrime definizioni winckelmanniane di «nobile semplicità» e «quieta grandiosità» avrebbero costituito una sorta di manifesto del Neoclassicismo. Il fervore antiquario, come sopra ricordato, fu uno degli elementi che contribuirono alla rivalutazione della scultura; del resto erano statue la maggior parte dei reperti dissotterrati e commercializzati, fenomeno questo che condusse tra l'altro a una strepitosa proliferazione di falsi, come ben descritto da Hogarth, che attribuì tale interesse, talora cieco, alla mancata comprensione dei motivi dell'eccellenza dei Greci, da lui individuata nell'uso sapiente della linea *serpentinata*:



Laocoonte, Roma, Musei Vaticani, in <http://josamotril.wordpress.com/2009/06/01/el-laocoonte/>, 2010-04-20.

...questa causa d'eleganza²² non essendo stata dopo sufficientemente intesa, non è maraviglia che tali effetti dovessero comparir misteriosi, e che avessero tirato gli uomini in una specie di religiosa stima, ed anche fanatismo per l'opere degli antichi. Né son mancate persone artificiose che han fatto buon profitto di quelli, i quali un'illuminata ammirazione ha trasportati all'entusiasmo. Anzi ve ne sono cred'io alcuni che tutt'ora tirano innanzi un vantaggioso commercio di quelli originali, che sono stati tanto sfigurati e mutilati dal tempo, che sarebbe impossibile, senza un paio d'occhiali doppj da' conoscitori di vedere se siano stati buoni, o cattivi: essi ancor trafficano con delle copie artifiziate in maniera da imitar l'antico che son capacissimi di far passare per originali. E chi ardisse di scoprire tali imposture, si troverebbe immediatamente tacciato, e fatto passare come uno di basse idee, ignorante del vero sublime, presuntuoso, invidioso²³.

²² Cioè la «perfetta cognizione che gli antichi dovevano avere dell'uso della precisa linea serpeggiante». W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza*, (1753), a cura di C. M. Laudando, presentazione di L. Di Michele, Aesthetica, Palermo 1999. Si veda anche l'edizione a cura di M.N. Varga, SE, Milano 1997. Cfr. inoltre F. MENNA, *L'analisi della Bellezza di William Hogarth*, in "Storia dell'arte", 5, 1970, pp. 66 e segg.

²³ *Ibid.*

Uno degli elementi che, oltre a favorire «il nuovo risorgimento delle arti», condussero al rinnovato entusiasmo per le antichità, sarebbe stato individuato da Cicognara nella scoperta di Ercolano, la quale

portò un entusiasmo di felici innovazioni e curiosità, una brama d'imitazioni, uno studiare di moltissimi dotti, un proteggere e un animare di chiarissimi mecenati, che veramente parve svegliare il buon gusto sopito dell'arte a nuova esistenza. Erano in Roma, in Firenze, in Venezia, e in molti altri luoghi antichità preziosissime, ma non producevano più sensazione negli artisti, e solleticavano appena l'ambizione dei possessori, che già incominciava anche a languire. Le produzioni della nuova dissotterrata città misero una convulsione generale, e richiamarono a sentire il pregio delle altre opere di merito superiore che giacevan sepolte ne' musei, e delle quali tenevasi poco conto²⁴.

L'entusiastico interesse per le antichità comportò, in virtù del razionale metodo illuministico, la pubblicazione di numerose opere di documentazione sulle scoperte nuove nonché sui reperti antichi già noti che, poco considerati fino a quel momento, vennero improvvisamente rivalutati. Videro la luce anche altre opere, altrettanto numerose, costituite da raccolte di incisioni raffiguranti antichità di vario genere, non soltanto greche e romane, ma anche etrusche, egiziane e così via²⁵. In realtà, non sempre era lo stile classico dei resti archeologici ad affascinare il pubblico – tanto più che, spesso, le incisioni in questione riproducevano i pezzi in maniera assolutamente non fedele²⁶ – ma la loro stessa antichità, che rimandava ad una sorta di età dell'oro²⁷. Le incisioni di pezzi antichi, pur non essendo scientificamente affidabili, svolsero comunque un ruolo importantissimo: «Sia che servissero ad illustrare volumi, sia che venissero vendute a parte, contribuirono grandemente alla celebrità di un ridotto numero di statue, ed a fissare una scala di valori artistici»²⁸, in base ai quali le sculture dell'antichità sarebbero state considerate modelli esteticamente indiscutibili, superiori a quelle prodotte in epoche più recenti e dunque, nell'ambito

²⁴ L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, (1813-1818), ed. cons. Giachetti, Prato 1824, vol. VII, p. 30. Si veda anche ID., *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt del Conte Leopoldo Cicognara*, [Prato, 1823-1824], ed. a cura di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2007.

²⁵ Si possono ricordare, a questo proposito, l'*Antiquité expliquée et représentée en figure* (1719) di Bernard de Montfaucon e *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises* (1752-1767) di Caylus, opere di rapidissima diffusione e di vasto successo.

²⁶ Proprio riguardo il *Recueil* del Caylus, Praz nota come determinati pezzi venissero stravolti nei disegni delle raccolte, spesso, peraltro, eseguiti a memoria. Cfr. M. PRAZ, *Le antichità di Ercolano*, in ID., *Gusto neoclassico*, Rizzoli, Milano 1990, p.76.

²⁷ Di cui, naturalmente, si sarebbe riconosciuta la definitiva scomparsa e l'impossibilità di un ritorno. Cfr. R. ASSUNTO, *Antichità come futuro...* L'arte classica, per Winckelmann, rappresentò un ideale perduto, come si nota da alcuni suoi passi: «In questa storia dell'arte io sono già andato oltre i suoi limiti, e sebbene nell'osservare la sua decadenza abbia provato un sentimento simile a quello di chi, scrivendo la storia della sua patria è costretto a parlare anche della sua distruzione a cui egli stesso ha assistito, non ho potuto fare a meno di seguire la sorte delle opere d'arte sin quando mi è stato possibile. Come la donna amata che dalla riva del mare segue con gli occhi colmi di pianto l'amato che si allontana, senza speranza di rivederlo, e crede di scorgere la sua immagine ancora sulla vela lontana, anche a me, come alla donna amata, resta solo l'ombra dell'oggetto dei miei desideri; ma tanto più forte è la nostalgia che essa risveglia dell'oggetto perduto, per cui io osservo le copie degli originali con maggiore attenzione di quanto farei se fossi in pieno possesso di quelli». J.J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, (1764), ed. cons. Mondadori, Milano 1993, p. 303.

²⁸ P. SÉNÉCHAL, *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1986, pp. 151-180.

della nascita delle prime grandi raccolte moderne, particolarmente ambite²⁹.

Notevole anche la valenza espositiva delle sculture, come emerge dalle parole dell'abate Barthélemy scritte al conte de Caylus, nel 1756:

La prima volta che mi sono recato al Museo Capitolino ho avvertito un brivido elettrico. Non so come descrivervi l'impressione che ha fatto su di me tanta ricchezza raccolta insieme. Questa non è più una semplice collezione: è la dimora degli dèi di Roma antica; la scuola dei filosofi; un senato composto dai re d'Oriente. Che cosa posso dirvi? Tutta una popolazione di statue abita il Campidoglio; è il libro mastro degli antiquari³⁰.

Erano stati naturalmente rinvenuti, pur se in quantità minore, anche dipinti antichi³¹; essi però non incontrarono particolare favore da parte del pubblico³². Lo dimostra, tra l'altro, il fatto che alcuni autori del Settecento, pur scrivendo testi sulla pittura, a proposito del valore esemplare attribuito alle opere dell'antichità si riferirono comunque alle statue e non ai dipinti; è il caso di Mengs³³, che citò soltanto opere pittoriche moderne; è, ancora, il caso di Diderot, la cui



Nozze Aldobrandini, Roma, Musei Vaticani, in http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Aldobrandini_wedding.JPG, 2010-04-08. Scrivono Haskell e Penny: «Fino ad allora erano note pochissime pitture antiche (in quanto distinte dalla decorazione dipinta delle pareti), con la ragguardevole eccezione delle «Nozze Aldobrandini», scoperte nel 1606. Il dipinto aveva suscitato grande curiosità, ma l'ammirazione non era stata universale [...] e in realtà le pitture di Ercolano delusero numerosi conoscitori e provocarono da parte di altri [Mengs, Winckelmann, Richardson] elaborate difese. La scultura [...] venne ammirata in misura di gran lunga più fervida e più ampia».

²⁹ F. FEDI, *L'ideologia del bello...*, p. 59.

³⁰ In F. HASKELL, N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Einaudi, Torino 1984, p. 82. Cfr. inoltre *Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 9-11 marzo 2006), a cura di L. Norci Cagiano, "Quaderni di cultura francese", 41, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007.

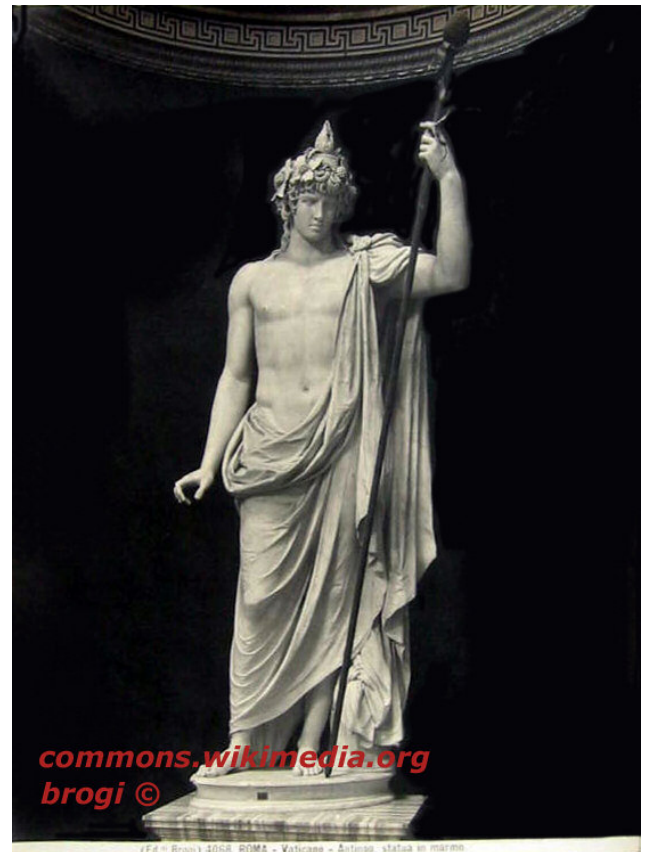
³¹ Sui ritrovamenti di pitture e sculture antiche, Diderot notava: «...les Anciens nous ont laissé quelques belles statues, et [...] leurs tableaux ne nous sont connus que par les descriptions et le témoignage des litterateurs». D. DIDEROT, *Salon de 1765*, in *Oeuvres...*, vol. X, p. 418. Alla migliore conoscenza delle sculture antiche rispetto alle pitture, Diderot attribuiva il fatto che gli scultori suoi contemporanei si attenessero all'antico più dei pittori. Cfr. inoltre C. GRELL, C. MICHEL, *Eruditi, hommes de lettres et artistes en France au XVIII^e siècle face au découvertes d'Herculaneum*, in *Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, atti del convegno internazionale (Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30 ottobre-5 novembre 1988), a cura di L. Franchi Dell'Orto, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993, pp. 133-144.

³² Cfr. F. HASKELL, N. PENNY, *L'antico nella storia...*, p. 96.

³³ A.R. MENGES, *Pensieri sulla pittura*, (1762), ed. cons. a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1996, p. 65. Cfr. R. CIOFFI MARTINELLI, *La ragione dell'arte...*

predilezione per la pittura è rilevabile da diverse opere, come i *Saggi sulla pittura*³⁴, in cui tuttavia l'autore allude alle statue antiche, quali l'*Antinoo* e la *Venere de' Medici*³⁵. Sempre l'*Antinoo* mostrava, per Hogarth, «la somma bellezza della proporzione»³⁶.

Winckelmann, autore del manifesto del Neoclassicismo³⁷, pur apprezzando entusiasticamente tutte le arti figurative della Grecia classica³⁸ ebbe comunque una netta predilezione per la scultura. Esaltandone la componente tridimensionale, che la rendeva più immediatamente adatta alla *factio* – tema che sarebbe stato presente anche in Luigi Lanzi –, contro la maggiore astrazione richiesta dal disegno, nelle prime pagine della sua *Storia dell'arte dell'antichità* notava: «L'arte cominciò con le forme più elementari e probabilmente con una specie di scultura: giacché anche un bambino è capace di conferire una certa forma ad una massa morbida, ma non è in grado di disegnare su una superficie; per la prima cosa, infatti, è sufficiente la semplice idea di un oggetto, mentre per disegnare è necessaria la conoscenza di molte altre cose»³⁹. Ponendo la scultura in un ruolo preminente rispetto alla pittura, Winckelmann ne riprendeva l'idea della maggiore antichità, argomento già addotto dai suoi sostenitori nell'ambito del Paragone cinquecentesco⁴⁰ e che sarebbe stato



Antinoo, Roma, Musei Vaticani, foto Brogi, 1870 ca., in http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brogi,_Giacomo_%281822-1881%29_-_n._4068_-_Roma_-_Vaticano_-_Antinoo,_statua_in_marmo.jpg

³⁴ D. DIDEROT, *Saggi sulla pittura*, (1765), ed. cons. a cura di M. Modica, Aesthetica, Palermo 1991.

³⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 54.

³⁶ W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, p. 85.

³⁷ J.J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, (Dresda 1755), ed. cons. a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1992. Cfr. inoltre J.J. WINCKELMANN, *Ville e Palazzi di Roma*, 1756, a cura di J. Raspi Serra, "Quaderni di Eutopia", 2, Edizioni Quasar, 2000; J. RASPI SERRA, *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane. Ville e Palazzi di Roma*, 1756, ivi, 6.1, 2002; ivi, 6.2, 2002; ivi, 6.3, 2004; ivi, 6.4, 2005.

³⁸ Winckelmann si interessò anche all'architettura; come nota Beschi «a seguito della sua visita pestana, nel 1758, elaborerà quelle Osservazioni sull'Architettura degli Antichi (1762) che sono la prima analisi, libera da schemi vitruviani, dell'architettura greca, vista come modello assoluto di bellezza». L. BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico...*, pp. 295-372: p. 351.

³⁹ J.J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, (1764), Trento 1993, p. 23. Che la scultura, in quanto tridimensionale, fosse più adatta ad un'esatta imitazione della natura era stata opinione, nell'ambito del Paragone cinquecentesco, anche di Battista Tasso che proprio per questo motivo, tralasciando gli argomenti canonici a sostegno dell'una o dell'altra arte, asseriva che la scultura era più nobile rispetto alla pittura, in P. BAROCCHI, *Scritti d'arte...*, tomo I. Sulle capacità imitative della scultura nel pensiero di Lanzi cfr. G.C. SCIOLLA, *Lanzi: la scultura, lo stile e le «scuole» degli antichi*, in L. LANZI, *Notizie preliminari circa la scultura degli antichi, e i varii suoi stili* (1789), ed. a cura di G.C. Sciolla, T. Marghetich, Franco Angeli, Milano 1988.

⁴⁰ Cfr. S. LA BARBERA, *Il Paragone delle Arti...*, p. 115. Winckelmann proponeva il concetto in diversi passi dell'opera, cfr. J.J. WINCKELMANN, *Storia dell'Arte...*, p. 111: «La scultura e la pittura giunsero presso i Greci a una certa perfezione ancor prima dell'architettura. Questa infatti ha in sé più dell'ideale che non quelle, giacché non ha potuto essere la copia di qualcosa che esiste nella realtà ed è stata fondata, per necessità, su regole e leggi generali dei rapporti. Le prime due arti, essendo nate da una semplice imitazione, trovarono determinate nell'uomo tutte le regole necessarie, mentre l'architettura dovette scoprire le sue attraverso molte soluzioni e lasciare che il successo ottenuto le fissasse. La scultura, però, ha preceduto la pittura e come una sorella più matura ha guidato l'altra, che era più giovane».

a lungo presente, come prova il *Discours sur la Sculpture* di D'Argenville⁴¹. Analoghi concetti esprimeva Hemsterhuis nella sua *Lettera sulla scultura*, opera che riproponeva la stessa concezione winckelmanniana di storia dell'arte:

Mi pare che la nascita della scultura sia anteriore a quella della pittura, perché mi sembra più naturale che quando si è voluto imitare⁴² si sia voluto imitare piuttosto in blocco, per così dire, che imitare un oggetto a tutto tondo su una superficie piana; cosa che richiede una capacità di astrazione ben più considerevole di quanto non si creda di primo acchito. D'altra parte è certo che l'idea astratta di contorno è stata assolutamente necessaria per far nascere il disegno e la pittura. Per acquisirla occorre una certa perfezione, un certo grado di esercizio dell'organo della vista. Ora, pare che il tatto sia stato perfezionato prima, e di conseguenza ci si è dovuti servire molto prima, per le imitazioni, delle idee che ci provengono dal tatto che di quelle che ci provengono dalla vista⁴³.



D. D'Argenville, *Vies des fameux Sculpteurs depuis la Renaissance des Arts*, Paris 1787, in http://books.google.it/books?id=Md05AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:argenville&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_brr=3&cd=29#v=onepage&q&f=false, 2010-04-20.

Winckelmann aveva attribuito la maggiore antichità della scultura anche al suo impiego per fini religiosi⁴⁴ e, dopo di lui, Cicognara avrebbe sottolineato il rapporto tra arte e culto nell'antichità, ritenendo che le arti, in quanto celebrative, fossero state incoraggiate dalla religione e dalla politica⁴⁵. Questo motivo non fu l'unico che egli riprese dall'autore tedesco; anche se diverse volte, infatti, ne evidenziò alcuni errori soprattutto nell'individuazione delle epoche⁴⁶, gli riconobbe comunque ampiamente il ruolo fondamentale e pionieristico dell'esposizione cronologica della storia dell'arte e se ne dichiarò continuatore⁴⁷.

⁴¹ D. D'ARGENVILLE, *Discours sur la Sculpture*, in ID., *Vies des fameux Sculpteurs, depuis la Renaissance des Arts, avec la description de leurs ouvrages*, Tomo II, Paris 1787, pp. I-XXXVI. Cfr. G.C. SCIOLLA, *La scienza del conoscitore. Dezaillier d'Argenville e il disegno*, in *Memor fui dicrum antiquorum. Studi in memoria di Luigi De Biasio*, a cura di P.C. Ioly Zorattini e A.M. Caproni, Campanotto, Udine 1995, pp. 439-446.

⁴² L'imitazione della natura, occorre ricordarlo, era ritenuta lo scopo principale dell'arte. La natura da imitare, però, come ricordava il Cicognara, era la natura bella, «nelle sue varietà felici». Cfr. L. CICOGNARA, *Del bello. Ragionamenti di Leopoldo Cicognara*, Molini e Landi, Firenze 1808, p. 8.

⁴³ F. HEMSTERHUIS, *Lettera...*, pag. 38.

⁴⁴ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte...*, p. 112: «la ragione del più tardo sviluppo della pittura è da individuarsi in parte nell'arte stessa, in parte nell'uso e nell'applicazione che ne furono fatte; la scultura, infatti, estendendo il culto degli dèi, si è a sua volta sviluppata grazie ad esso. La pittura, invece, non godette di un simile vantaggio [...] Le opere dei pittori non sembrano [...] essere state, presso i Greci, oggetto di una sacra, fiduciosa venerazione e adorazione». Inoltre, poiché la scultura nell'antica Grecia era ritenuta più sacra della pittura, «era utilizzata nelle cerimonie religiose e particolarmente premiata [...], raggiunse più rapidamente la propria perfezione». Pur se mezzo secolo più tardi, Cicognara - dichiarando, però, l'impossibilità di risalire alle origini della scultura - avrebbe scritto: «Alcun tra i segni che furono adoperati per affidare la conservazione e trasmettere alla posterità le cose memorabili furono le pietre nude di scultura, ma erette in nobili circostanze». L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. I, p. 101.

⁴⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 145. Talmente stretto era secondo Cicognara il rapporto tra arte e culto, che la diminuzione del fervore religioso avrebbe ritardato, nella prima metà del Settecento, la rinascita delle arti.

⁴⁶ Cfr. *Ibid.*, vol. III, p. 82. A questo proposito, anzi, Cicognara si rallegrò che Heyne avesse dimostrato gli errori commessi da Winckelmann nelle cronologie a causa dell'eccessiva fiducia in Plinio. Cfr. M. CRISTOFANI, *Winckelmann, Heyne, Lanzi e l'arte etrusca*, in «Prospettiva», 4, gennaio 1976, pp. 16-21; S. FERRARI, *Christian G. Heyne e la ricezione di Winckelmann nell'Italia del secondo Settecento*, in «Neoclassico», 19, 2001, pp. 75-101.

⁴⁷ Cfr. *ibid.*, p. 21. D'altra parte, la lezione winckelmanniana avrebbe influito in maniera determinante sul pensiero estetico di Cicognara, soprattutto riguardo l'idea della superiorità dell'arte sulla natura. Cfr. F. FEDI, *L'ideologia del bello...*, p. 31.

La figura di Winckelmann, si sa, aveva del resto rivestito un'importanza fondamentale per la cultura della seconda metà del Settecento, largamente influenzata dalla celeberrima frase: «L'unica via per noi per divenire grandi, anzi, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi»⁴⁸, secondo la cui interpretazione gli artisti moderni avrebbero potuto trovare la vera bellezza nell'antichità; o meglio, studiando l'antico, sarebbero poi stati capaci di trovare il bello nella natura perché avrebbero saputo cosa cercarvi⁴⁹.

L'idea dell'eccellenza degli antichi fu anche di Mengs, la cui influenza – peraltro reciproca – su Winckelmann⁵⁰ è ben nota: nei suoi *Pensieri sulla pittura* del 1762, pur trattando, appunto, di precetti pittorici, menzionò spesso statue antiche come buoni modelli da seguire, indicando, tra le opere eccellenti, il *Laocoonte* e il *Torso del Belvedere*⁵¹.

Caylus ribadì il concetto dell'esemplarità degli antichi; nel sostenere che l'imitazione delle carni era l'oggetto della pittura e della scultura, indicava gli antichi Greci come esempi cui rifarsi per una resa ottimale:



Torso del Belvedere, Roma, Musei Vaticani, in http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torso_Belvedere_01.jpg, 2010-04-20.

⁴⁸ J.J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, (1755), ed. cons. a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1992, p. 32. Le note ragioni di tale perfezione, non verificatesi altrove, ne aveva a suo parere reso eccellente la costituzione fisica ed aveva educato l'occhio dei loro artisti alla bellezza. Argomenti simili aveva esposto Montesquieu nell'*Esprit des lois* (1748), asserendo, tra le altre cose, l'importanza primaria del clima nella formazione di un popolo. Anche Dandré-Bardon nel suo *Essai sur la sculpture* indicò tali motivi come cause dell'eccellenza dei Greci e come lui Mengs ed Hemsterhuis. Tale motivo fu ripreso da Cicognara e trasposto alla situazione in Italia: grazie al clima, egli riteneva gli italiani predisposti meglio di altri alla «greca eccellenza». Cfr. L. CICOGNARA, Prefazione della *Storia della scultura...*, p. 12.

⁴⁹ Lo studio delle statue antiche, ad esempio, secondo Hogarth avrebbe migliorato lo stile di Raffaello: «Raffaello da una maniera secca e chionza in un tratto cambiò il suo gusto [...] alla vista [...] dell'antiche statue». W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, p. 13. Anche secondo Mengs Raffaello avrebbe migliorato il suo stile grazie allo studio dell'antico: «Quando poi vide le opere degli antichi abbandonò affatto la scuola de' suoi maestri, e si servì delle regole del bassorilievo per disporre i panneggiamenti naturali; e così acquistò il miglior gusto nelle pieghe». Cfr. A.R. MENGES, *Pensieri sulla pittura...*, p. 60.

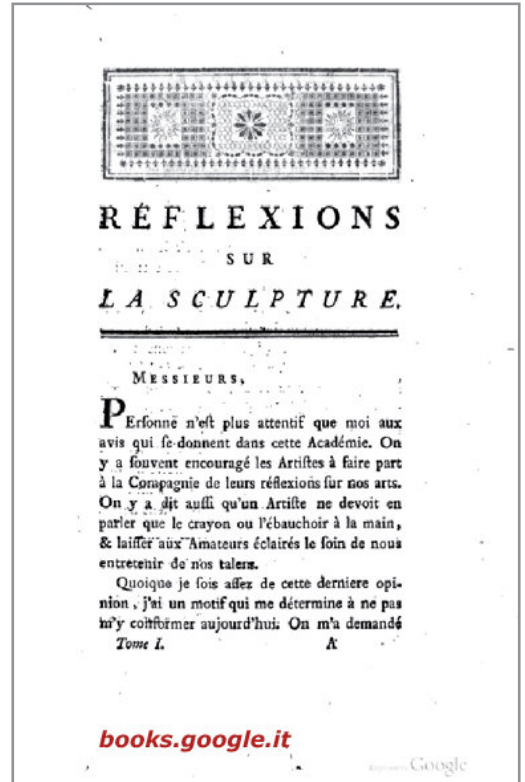
⁵⁰ Va ricordata l'entusiastica opinione di Winckelmann a proposito del *Parnaso*, l'affresco che Mengs realizzò a Villa Albani e sulla quale Winckelmann sentenziò: «Un'opera più bella nell'era moderna in pittura non è ancora apparsa». Cfr. M. COMETA in A.R. MENGES, *Pensieri sulla pittura...*, p. 7. Nota Honour a proposito del *Parnaso*: «È facile capire perché colpisse coloro che ammiravano i marmi greco-romani esposti sotto di esso [...] il quadro non cerca che di ricreare un sogno di perfezione classica attraverso una sintesi di scultura antica e dipinti di Raffaello». H. HONOUR, *Neoclassicismo...*, p. 19.

⁵¹ Cfr. A.R. MENGES, *Pensieri sulla pittura...*, p. 65.

Le Sculpteur doit en chercher les exemples dans les plus beaux Ouvrages des Grecs, ils ont seuls donné le modèle des profondes connoissances et de l'exécution sublime du ciseau: ils mettoient toute leur confiance dans la justesse et dans la beauté de leur travail, et ne cherchoient point à surprendre l'admiration par un contraste dans les positions⁵²; la recherche de leur Art consistoit à le cacher profondément. Il seroit à desirer que les Auteurs anciens eussent fait quelque mention de leur manière d'étudier, il est constant qu'elle doit avoir été différente de la nôtre, car les modernes, ceux mêmes qui ont le plus copié, et qui ont été le plus pénétrés d'admiration pour les Sculpteurs Grecs, n'ont jamais saisi ni leur style, ni leur faire. Nous voyons seulement par les récits de Plin, que loin de négliger la théorie, ils réfléchissoient beaucoup sur leur Art. Le grand nombre d'artistes dont il parle comme ayant écrit profondément sur cette matière, ne permet pas de leur refuser ces connoissances⁵³.

In questi passi Caylus non mancava di evidenziare l'importanza della teoria e della riflessione nelle arti, motivo che aveva sviluppato in apertura delle *Réflexions sur la sculpture*⁵⁴.

Gli stessi temi erano presenti nelle *Réflexions sur la Sculpture*⁵⁵ di Etienne Maurice Falconet, uno dei testi fondamentali per l'estetica della scultura nel Settecento – e che, pur con le dovute mediazioni, avrebbe influenzato la formazione di Canova⁵⁶ – in cui l'autore tentava di elevare la propria arte al rango della riflessione critica⁵⁷ e sosteneva la necessità dello studio, sicuramente praticato dagli artisti della Grecia classica⁵⁸. Egli indicava le opere dell'antichità come guida più sicura anche per la rappresentazione del nudo, che,



E.M. Falconet, *Réflexions sur la Sculpture*, in *Œuvres d'Étienne Falconet Statuaire...*, Lausanne 1781, t. I, in http://books.google.it/books?id=jAUFAA-AAYAAJ&pg=PA14&dq=inauthor:falconet&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_brr=0&cd=4#v=onepage&q&f=false, 2010-04-20.

⁵² Non manca una nota polemica nei confronti delle pose barocche.

⁵³ CAYLUS, *Réflexions...*, pp. 185, 186.

⁵⁴ Al paragrafo 175 delle *Réflexions* Caylus scriveva che la routine delle scuole abituava gli artisti alla pigrizia e soprattutto a disprezzare la teoria. Ciò, naturalmente, era ritenuto assolutamente fuorviante: «la plus légère Réflexions fait sentir que la théorie d'un Art sert toujours à la perfection de sa pratique, et les Artistes eux-mêmes prouvent tous les jours que ces parties sont inseparables: en effet ceux dont les talents sont supérieurs, ne jouiroient pas de la prééminence qu'on leur accorde, sans l'union des parties essentielles de la théorie, à la beauté du ciseau, à la perfection du trait, et à la grandeur des idées». CAYLUS, *Réflexions...*, p. 176.

⁵⁵ Poi confluita nella voce *Sculpture* dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert (redatta però da Louis de Jaucourt). Cfr. M. COMETA, *Postfazione*, in F. HEMSTERHUIS, *Lettera sulla scultura...*

⁵⁶ Cfr. G. PAVANELLO, «Antonio Canova Veneto...», in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia-Possagno 22 marzo-30 settembre 1992), Marsilio Editori, Venezia 1992, pp. 45-50.

⁵⁷ Cfr. G. MARAGLIANO, *Presentazione*, in J.G. HERDER, *Plastica*, (1778), ed. cons. a cura di G. Maragliano, Aesthetica, Palermo 1994, pp. 7-35.

⁵⁸ E.M. FALCONET, *Réflexions sur la sculpture* (1761), ed. cons. in Id., *Œuvres complètes*, Genève 1970, vol. III, p. 4: «Tout ce qui est pour le sculpteur un objet d'imitation, doit lui être un sujet continuel d'étude. Cette étude [...] produira des chef d'œuvres semblables à ces monuments précieux qui ont triomphé de la barbarie des siècles. Ainsi, les sculpteurs qui ne s'en tiendront pas à un tribut de louanges, d'ailleurs si légitimement dû à ces ouvrages sublimes, mais qui les étudieront profondément, qui les prendront pour règle de leurs productions, acquerront cette supériorité que nous admirons dans les statues grecques».

analogamente a Caylus, riteneva il principale oggetto dello studio dello scultore:

Le nud est le principal objet de l'étude du sculpteur. Les fondements de cette étude sont la connoissance des os, de l'anatomie extérieure, et l'imitation assidue de toutes les parties et de tous les mouvements du corps humain. L'école de Paris et celle de Rome exigent cet exercice, et facilitent aux élèves cette connoissance nécessaire. Mais comme le naturel peut avoir ses défauts; que le jeune élève, à force de les voir et de les copier, doit naturellement les transmettre dans ses ouvrages, il lui faut un guide sûr pour lui faire connoître les justes proportions et les belles formes. Les statues grecques sont le guide le plus sûr, elles sont et seront toujours la règle de la précision de la grâce et de la noblesse, comme étant la plus parfaite représentation du corps humain⁵⁹.

Falconet, quindi, riteneva l'imitazione della natura non fosse sufficiente, da sola, a guidare l'artista alla ricerca delle 'giuste proporzioni' e delle 'belle forme' e che l'arte, quella dell'antichità in particolare, potesse fornire allo scultore i canoni da seguire, purché egli scegliesse con discernimento le opere da studiare⁶⁰. Un'ammirazione indiscriminata per qualunque produzione dell'antichità, infatti, sarebbe stata rischiosa per l'artista, che avrebbe potuto fare propri anche i difetti di opere non meritevoli di essere imitate⁶¹; Falconet elencava dunque le statue che, a suo parere, costituivano esempi sicuri: «le *Gladiateur*, l'*Apollon*, le *Laocoon*, l'*Hercule Farnese*, le *Torse*, l'*Antinoüs*, le *groupe de Castor et Pollux*, l'*Hermaphrodite*, la *Vénus de Médicis*». Compariva, però, un elemento nuovo: accanto a questi *topoi* nel Neoclassicismo, egli citava alcuni autori moderni che a suo avviso avevano realizzato sculture altrettanto apprezzabili, tra cui Michelangelo e Puget⁶². In ogni caso, Falconet sintetizzava le sue teorie nel connubio antico-natura: «c'est l'imitation des objets naturels, soumis aux principes des anciens, qui constitue les vraies beautés de la sculpture»⁶³.



Hercule Farnese, in *Real Museo Borbonico*, Napoli 1824-1830, vol. III, 1827, in http://books.google.it/books?id=8wQHAAAAQAAJ&pg=PT107&dq=%22ercole+farnese%22&hl=it&ei=-sXOS_TFZP7_Aa4ns2vBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAcQ6AEwAA#v=onepage&q=%22ercole%20farnese%22&f=false, 2010-04-21.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21: «Si l'on s'en tient à un examen superficiel, ces statues ne paroîtront pas extraordinaires, ni même difficiles à imiter; mais l'artiste intelligent et attentif découvrira dans quelques unes les plus profondes connoissances du dessein et toute l'énergie du naturel. Aussi les sculpteurs qui ont le plus étudié et avec choix les figures antiques, ont-ils été les plus distingués. Je dis avec choix, et je crois cette remarque fondée. Quelque belles que soient les statues antiques, elles sont des productions humaines, par conséquent susceptibles des foiblesses de l'humanité: il seroit donc dangereux pour l'artiste d'accorder indistinctement son admiration à tout ce qui s'appelle antiquité».

⁶¹ *Ibid.*: «Il faut qu'un discernement éclairé, judicieux et sans préjugés, lui fasse connoître les beautés et les défauts des anciens, et que, les ayant appréciés, il marche sur leurs traces avec d'autant plus de confiance, qu'alors elles le conduiront toujours au grand [...]. Une connoissance médiocre de nos arts suffit pour voir que les artistes grecs avoient aussi leurs instants de sommeil et de froideur. Le même goût régnoit, mais le savoir n'étoit pas le même chez tous les artistes, l'élève d'un sculpteur excellent pouvoit avoir la manière de son maître sans en avoir la tête».

⁶² *Ibid.*, pp. 22 e 24.

⁶³ *Ibid.*, p. 24.

Anche secondo Hogarth sarebbe stato possibile eccellere, per gli artisti, con l'imitare «con grand'esattezza le bellezze della natura, e con ricopiare spesso, e ritenere le forti idee delle graziose antiche statue»⁶⁴. L'importanza dello studio delle opere dell'antichità, nel Settecento, fu infatti riconosciuta pressoché universalmente; anche Diderot, che pure mostrava di non esserne abbagliato⁶⁵, sintetizzava: «Celui qui dédaigne l'antique pour la nature, risque de n'être jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère de draperie et d'expression. Celui qui aura négligé la nature pour l'antique, risquera d'être froid, sans vie, sans aucune de ces vérités cachées et secrètes, qu'on n'aperçoit que dans la nature même [...]. Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature»⁶⁶. E, altrove: «Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature»⁶⁷. Si tratta di una frase che comunque ben sintetizza anche il pensiero estetico di Winckelmann. Altro noto punto fondamentale del pensiero dell'archeologo-filosofo era il risalto dato alla «pacata grandiosità» delle opere greche, che si ritrova anche in Diderot, Richardson, Hogarth⁶⁸.

Il nome di Winckelmann, però, è giustamente celebre anche per la *Storia dell'arte dell'antichità*, il primo tentativo di descrivere sistematicamente l'arte del passato prendendo come punti di riferimento gli stili e le opere, senza basarsi sulle vite degli artisti o sugli avvenimenti storici⁶⁹. Non fu questa una trattazione storicamente e scientificamente esatta, né obiettiva; le preferenze dell'autore andavano infatti all'arte greca e quindi altre civiltà antiche vennero trascurate, e non perché mancassero conoscenze archeologiche in proposito. Decisamente tradizionale, sulla traccia dello schema delle *Vite* del Vasari, fu la sua concezione della storia dell'arte di tipo evoluzionistico, in cui la classicità era stata il momento culminante della perfezione e, dopo di essa, aveva avuto luogo il decadimento delle arti⁷⁰.

⁶⁴ W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, p. 10. Tra l'altro, anche se ad un altro proposito, Hogarth notò che già Du Fresnoy aveva citato l'*Antinoo* come esempio di grazia e buoni contorni. *Ibid.*, p. 11.

⁶⁵ Diderot scrisse: «De soixante-mille statues antiques qui se trouvent à Rome et alentours, un centaine de belles, une vingtaine d'excuises». D. DIDEROT, *Pensées Détachées sur la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la poésie*, (1781), in *Id.*, *Oeuvres...*, vol. XII, p. 116. Si tratta dello stesso concetto che aveva esposto Hogarth: «s'accorda da' più esperti nell'arti imitative, che quantunque vi sieno molti degli avanzi dell'antichità che hanno delle gran perfezioni, tuttavolta moderatamente parlando non ve ne sono più di venti che possan giustamente chiamarsi capi d'opera». W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, p. 92.

⁶⁶ D. DIDEROT, *Salon de 1765...*, p. 418.

⁶⁷ *Id.*, *Pensées Détachées...*, p. 115.

⁶⁸ J.J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione...*, p. 43. La quiete pacata di cui parla l'autore si riferisce come è noto all'espressione di Laocoonte, che mantiene la sua dignità in mezzo ai tormenti. Scriveva, in proposito, Diderot: «Ce qui m'affecte, spécialement dans ce fameux groupe de Laocoon [...] c'est la dignité de l'homme, conservée au milieu de la profonde douleur. Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche». D. DIDEROT, *Pensées Détachées...*, p. 117. Hogarth definì il Laocoonte il «più bel gruppo di figure di scultura che fosse mai fatto, dagli antichi o da' moderni», in W. HOGARTH, *L'analisi...*, p. 39. Ancora, a proposito del Laocoonte, va ricordato il parere dei Richardson secondo i quali la pacatezza dell'espressione di Laocoonte si addiceva maggiormente ad un'opera scultorea di quanto non avrebbe fatto l'ira descritta da Virgilio nel suo poema. Cfr. J. RICHARDSON, *Description des Divers Fameux Tableaux...*, p. 516.

⁶⁹ Cfr. H. BELTING, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990, p. 85; per la bibliografia relativa al rapporto Winckelmann-Vasari cfr. inoltre A. PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino 2003; M. ROSSI, *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Olschki, Firenze 2006.

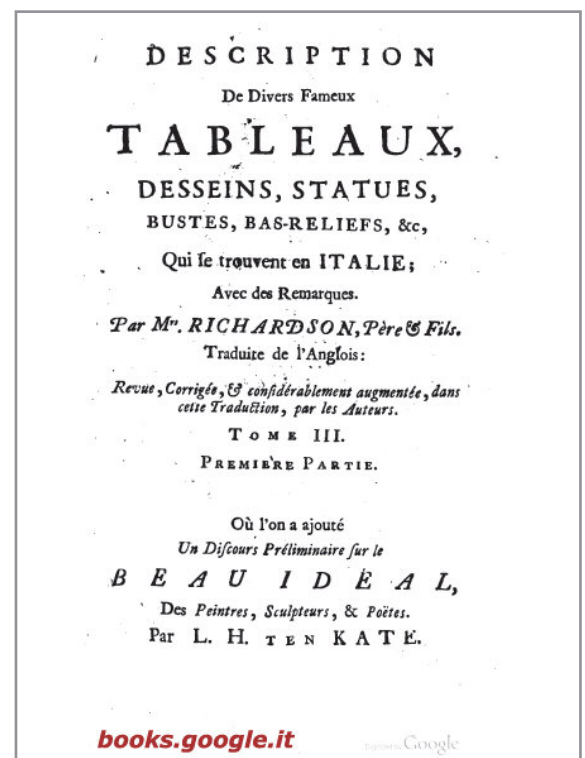
⁷⁰ La sua esposizione dello sviluppo e decadenza dell'arte greca, secondo Belting, «prospetta una teoria dello stile che risulta in effetti come una notevole rielaborazione di quanto Vasari, sulla scorta anche di fonti antiche, aveva tentato pur in un quadro più semplice». Belting precisa, naturalmente, di non voler ridurre l'opera di Winckelmann ai precedenti vasariani, ma nota che comunque «le norme della dottrina estetica di Vasari, anch'esse fondate su base antica, sono onnipresenti» e ritiene che il classicismo di Winckelmann sia dovuto ad una sorta di «crisi intervenuta nella letteratura storico-artistica postvasariana», per cui l'autore avrebbe provato disagio nonché disinteresse per trattare l'arte prodotta dal Vasari in poi. Cfr. H. BELTING, *La fine della storia dell'arte...*, pp. 86-87.

La concezione vasariana della decadenza dell'arte nel periodo dell'impero romano e della sua rinascita nel Cinquecento con artisti del calibro di Leonardo, Michelangelo e Raffaello fu esposta fino al XVIII secolo da Richardson:

La pittura e la scultura, e le arti che hanno relazioni col disegno, sono state conosciute in Persia, in Egitto, molto tempo prima di giungere dai Greci, ma che questi le hanno portate ad un grado sorprendente di perfezione; che di là si sono espanse in Italia e nelle altre parti del mondo, attraverso diverse rivoluzioni, fino a che, essendo cadute con l'Impero Romano, sono andate perdute per diversi secoli; per cui non c'era un uomo sulla Terra che fosse capace di abbozzare, diversamente di quanto lo sarebbe oggi un bambino tra noi, la forma di una casa, di un albero, di un viso, di un corpo⁷¹.

Negli scritti dei Richardson, per la prima volta, è anche presente la consapevolezza del significato delle sculture antiche che erano andate perdute⁷². Nella *Description des Divers Fameux Tableaux, Desseins, Statues, Bustes, Bas-reliefs et c. qui se trouvent en Italie* infatti si legge: «Je sais, que l'opinion la plus commune est, que nous avons les meilleurs Statues des Anciens»⁷³. Il riferimento è ad alcuni passi delle *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* di Du Bos⁷⁴:

...c'est aussi ce qu'un Auteur François de notre tems, homme très ingénieux, dit en termes exprès, dans un beau Chapitre, où il fait un détail de ce qui nous reste de la Peinture Antique: il dit fort judicieusement, que nous ne pouvons porter aucun jugement sur ce que les Anciens ont fait dans cet Art, si nous le comparons avec les Ouvrages des Modernes: 'mais, ajoute-t-il, Nous pouvons bien comparer la Sculpture antique avec la Nôtre, parce que nous sommes certains d'avoir encore aujourd'hui les Chefs-d'œuvres de la Sculpture Grécque, c'est à dire, ce qui s'est fait de plus beau dans l'Antiquité'; et un peu plus bas; 'mais ce qu'il avoit de plus précieux dans la Grèce avoit été apporté à Rome, et nous sommes certains d'avoir encore aujourd'hui les plus beaux Ouvrages, qui fussent dans cette capitale du Monde'⁷⁵.



J. Richardson, *Description de divers fameux Tableaux, Desseins, Statues...*, Amsterdam 1728, in http://books.google.it/books?id=78c-AAAA-cAAJ&pg=PA198&dq=inauthor:jonathan+inauthor:richardson&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_hrr=3&cd=5#v=onepage&q&tf=false, 2010-04-21.

⁷¹ J. RICHARDSON, *Discorso sulla Scienza...*, p. 71. L'eccellenza che l'arte avrebbe raggiunto in Grecia sarebbe stato uno dei concetti esposti da Winckelmann nella sua *Storia dell'arte nell'antichità* ed anche Mengs avrebbe asserito: «I primi che hanno avuto un gusto grande, sono stati i Greci». A.R. MENGES, *Pensieri sulla pittura...*, p. 41.

⁷² F. HASKELL, N. PENNY, *L'antico nella storia...*, p. 118.

⁷³ J. RICHARDSON, *Description des Divers Fameux Tableaux...*, p. 582.

⁷⁴ In particolare, i Richardson alludono alla sezione XXXVIII del tomo I. Cfr. J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis, P. Vincenzi, prefazione di E. Franzini, Aesthetica, Palermo 2005; *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 2005.

⁷⁵ J. RICHARDSON, *Description des Divers Fameux Tableaux...*, p. 582.

Con una lunga digressione storica, i Richardson motivarono il loro parere contrario, asserendo che non era possibile avere la certezza di possedere gli originali delle statue antiche dal momento che molte di esse erano andate perdute o distrutte a causa di guerre e calamità; dunque, non era neanche possibile esprimere giudizi sul livello raggiunto dagli antichi nelle loro opere, pittoriche, scultoree o letterarie che fossero. Soprattutto, i Richardson dettero rilievo al fatto che quasi tutte le opere giunte sino ai loro tempi non erano altro che antiche copie:

Il est assez vraisemblable, que la plupart des Statues Antiques que nous admirons avec raison aujourd'hui, ne sont qu'un petit reste de la grande quantité d'excellentes Copies faites par des Mains habiles, dont les Anciens Ecrivains mêmes font souvent mention, après des Originaux bien plus excellens: encore celles-ci ne sont elles pas d'après les Ouvrages les plus fameux, que les Anciens ont le plus vantés et dont il ne nous reste pas la moindre mémoire, si ce n'est dans leurs Ecrits: aussi n'en avons-nous que très-peu qu'on prétend attribuer aux Maîtres que les Anciens ont le plus estimés⁷⁶.

La conclusione cui essi giungevano era la stessa che, molto tempo dopo, avrebbe tratto Winckelmann e cioè la maggiore preziosità delle poche opere rimaste; affermavano infatti: «loin que ce que je viens de dire sur ce sujet avilisse les morceaux admirables que nous avons le bonheur de posséder de l'Antiquité, il ne fait au-contre que nous le rendre plus précieux et plus utiles»⁷⁷.

Come notano Haskell e Penny, tali conclusioni dei Richardson vennero seriamente prese in considerazione alla fine del Settecento, quando trovarono il sostegno dell'erudizione e i nuovi criteri per lo studio scientifico dell'antichità stabiliti principalmente da Winckelmann⁷⁸. Il quale, però, avrebbe condannato come frettolosa ed incompleta l'opera dei Richardson pur riconoscendone alcuni meriti⁷⁹.

La concezione decisamente parziale che egli ebbe della storia dell'arte, che potrebbe intendersi come un suo limite, è comunque spiegabile con la fortissima attrazione che le sculture classiche esercitarono su di lui, ricordando, ancora una volta, che egli faceva nascere la storia dell'arte dalla scultura. La misura in cui subiva il fascino dei capolavori antichi è ben evidente nella descrizione di alcune famose statue, la cui lettura richiama peraltro fortemente i canoni estetici che Hogarth aveva esposto nella sua *Analisi della bellezza* del 1753. La corrispondenza appare lampante a proposito della linea serpeggiante, di lomazziana memoria, e delle forme concave, e di come esse fossero presenti in un corpo bello.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 592.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 593.

⁷⁸ F. HASKELL, N. PENNY, *L'antico nella storia...*, p. 119.

⁷⁹ Cfr. *ibid.*, p. 77.

Hogarth scriveva:

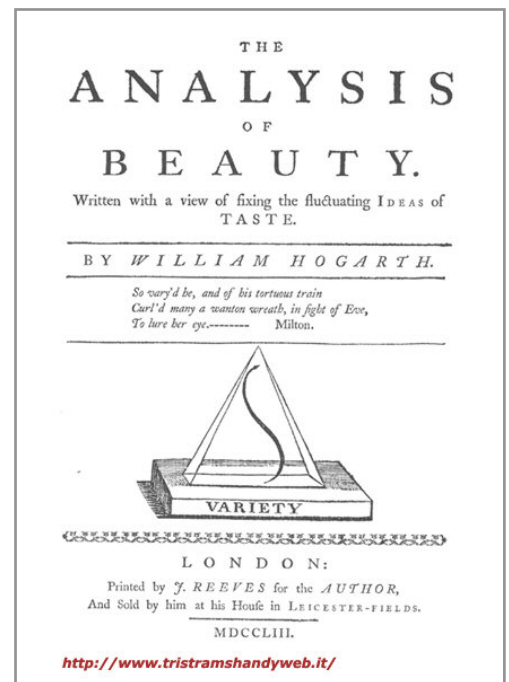
Appena vi è in tutto il corpo un osso dritto. Quasi tutti non solamente si piegano in varie guise, ma hanno una specie d'avvicchiamento che in alcuni di essi è graziosissimo; e i muscoli che gli si accostano [...] generalmente han le loro fibre componenti che corrono nelle linee serpeggianti, circondando, e conformandosi alla varia forma dell'ossa a cui appartengono particolarmente nelle membra [...]. Di queste belle ondeggianti forme dunque è composto il corpo umano, e le quali per le varie situazioni l'una coll'altra divengono più intricatamente piacevoli, e formano un continuo ondeggiamento di forme che s'intrecciano l'una dentro l'altra⁸⁰.

Il ragionamento procedeva immaginando di avvolgere un sottile filo di ferro intorno ad un arto: la forma che esso avrebbe assunto sarebbe stata serpentinata. Fili di ferro di questa sorta, in qualunque numero, sarebbero stati idealmente «intrecciati in qualunque numero di direzioni sopra ogni parte di una donna ben fatta, uomo, o statua».

E se il Lettore seguirà nella sua immaginativa i più eccellenti garbi dello scarpello nelle mani di un maestro, quando dà gli ultimi tocchi ad una statua; capirà ben tosto cos'è quel che i buoni giudici aspettano dalle mani di un tal maestro, che gl'Italiani chiamano, il poco più, e che in realtà distingue le opere originali de' maestri a Roma, anche dalle migliori copie di essi⁸¹.

Che Winckelmann abbia subito l'influenza di questi principi è evidente da alcuni passi sul bello nell'arte:

Il bello è dato dalla varietà nella semplicità [...]. La linea che descrive il bello è ellittica, e in essa è contenuta la semplicità assieme ad un continuo mutamento. La linea ellittica non può essere disegnata col compasso e cambia in ogni punto la sua direzione [...] gli antichi la conoscevano, e noi la troviamo nelle loro opere, dalla figura umana al vaso. Come non esiste nulla di circolare nell'uomo, così non si troverà nessun vaso antico che abbia un profilo a sagoma semicircolare⁸².



W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London 1753, in http://www.tristramshandyweb.it/sezioni/e-text/hogarth/analysis_html/img/titlepage.gif, 6-4-2010.

⁸⁰ W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, pp. 66 e 67.

⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

⁸² J.J. WINCKELMANN, *Brevi studi sull'arte antica*, (1756-1759), in *Id.*, *Il bello...*, p. 59.

Hogarth si esprime anche sulla resa più o meno realistica dei dettagli della pelle, e anche in questo caso le affinità con i successivi scritti di Winckelmann risultano palesi:

E se egli⁸³ seguita questa ricerca anatomica un poco più oltre, fino a formare una vera idea dell'elegante uso che si fa della pelle e del grasso sotto di essa, per nascondere all'occhio tutto quel ch'è duro e dispiacevole, e nel tempo istesso conservarle quel che è necessario nelle forme delle parti al di sotto per dar grazia e bellezza a tutto il membro, egli si troverà insensibilmente guidato ne' principj di quella grazia e bellezza che si trova ne' ben mossi membri di un bello, ben fatto, e sano corpo, o in quelli delle migliori antiche statue [...]. Così in tutte le altre parti del corpo, come queste, dovunque pel necessario moto delle parti per la propria forza ed agilità, l'innesto de' muscoli è troppo risentito e subitaneo, le loro gonfiezze troppo ardite, o i concavi fra di esse troppo profondi perché i loro contorni sien belli; la natura più giudiziosamente ammolisce queste durezza, e riempie questi vani con un proprio supplemento di grasso, e copre il tutto colla molle, arrendevole, elastica, e in una complession delicata, quasi trasparente pelle, che conformandosi alla figura esterna di tutte le sue parti al disotto, esprime all'occhio l'idea de' suoi spazj colla somma delicatezza di bellezza, o di grazia. La pelle dunque così teneramente abbracciando, e gentilmente conformandosi alle varie forme di ognuno degli esterni muscoli del corpo ammolito al disotto dal grasso, dove, altrimenti, l'istesse linee taglienti, e l'istesse rifitte apparirebbero, che noi veggiamo venire sul viso per la vecchiezza, e pel travaglio sulle membra, è evidentemente una superficie [...] formata colla massima delicatezza, e perciò il soggetto più proprio dello studio d'ognuno, che desideri d'imitar l'opere della natura, come dovrebbe fare un maestro, o per giudicare delle opere altrui, come dovrebbe un buono intendente⁸⁴.

Che Winckelmann, riguardo la rappresentazione scultorea dei particolari anatomici⁸⁵, fosse del medesimo avviso di Hogarth è riscontrabile da alcuni passi in cui descriveva alcune antiche statue, ad esempio l'Apollo del Belvedere⁸⁶: «là, [...] nulla vi è che sia mortale o schiavo dei bisogni umani. Non una vena, non un nervo turbano e agitano questo corpo, ma uno spirito celeste che vi si riversa come un fiume tranquillo quasi ricolma tutta la superficie di questa figura»⁸⁷. Evidentemente entusiasta della poca evidenza conferita a determinati dettagli naturalistici, egli scriveva:

⁸³ Hogarth si riferisce al lettore.

⁸⁴ W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, p. 68.

⁸⁵ L'importanza di una resa naturalistica della pelle era avvertita anche da Richardson, il quale riferiva che proprio tale dettaglio gli aveva fatto apprezzare la Venere de' Medici, in cui precedentemente aveva riscontrato dei difetti nelle proporzioni: «La Tête est un peu trop petite, à proportion du Corps, et sur-tout des hanches et des Cuisses [...]. J'avoue, qu'avant que j'eusse vu cette Statue, j'en avois conçu une mauvaise opinion, sur les défauts que j'avois remarqués dans celles qu'on a jettées en moule. Il est vrai, qu'elle en a quelques-uns; mais elle a en même tems les chairs si molles, et si naturelles, qu'on diroit qu'elles doivent céder au toucher». J. RICHARDSON, *Description de Divers Fameux Tableaux...*, p. 97.

⁸⁶ L'influenza estetica di Hogarth e della sua «linea della bellezza» è percepibile anche nelle descrizioni del *Laocoonte* e del *Torso*, nella *Storia dell'arte dell'antichità*.

⁸⁷ J.J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte...*, p. 279.

Nella maggior parte delle figure degli artisti moderni si osservano, in quelle parti del corpo che sono compresse, piccole pieghe della pelle troppo marcate, mentre le stesse pieghe nelle parti compresse delle figure greche nascono da una lieve curva⁸⁸ come un'onda, di modo che esse sembrano formare un tutto ed insieme una sola nobile pressione. Questi capolavori ci mostrano una pelle non tesa ma lievemente distesa sopra una carne sana che la riempie senza turgidi rigonfiamenti, e in tutti i piegamenti delle parti carnose ne segue la direzione unitamente ad esse. La pelle non forma mai, come nei nostri corpi, delle piccole pieghe isolate distaccate dalla carne. Allo stesso modo le opere moderne si distinguono da quelle greche per una quantità di piccoli incavi, e per fin troppe e troppo sensibili fossette che, quando si trovano nelle opere degli antichi, sono lievemente accennate con una saggia parsimonia, secondo la loro misura nella più perfetta e compiuta natura dei Greci, e spesso solo una dotta sensibilità le nota⁸⁹.

Diametralmente opposta l'opinione di alcuni importanti testi francesi, in particolare le *Réflexions sur la sculpture* di Falconet, che, nel campo della resa naturalistica delle carni, portava ad esempio Puget, scultore del Seicento:

Ils [gli antichi] étoient si peu affectés des étails, que souvent ils négligeoient les plis et les mouvements de la peau dans les endroits où elle s'étend et se replie selon le mouvement des membres. Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. Un exemple décidera si cette observation est hasardée: il sera pris dans les ouvrages de Puget. Dans quelle sculpture grecque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau, de la mollesse des chairs et de la fluidité du sang, aussi supérieuremment rendu que dans les productions de ce célèbre moderne? Qui est-ce qui ne voit pas circuler le sang dans le veines du Milon de Versailles? [...] Ce seroit donc une sorte d'ingratitude, si, reconnoissant à tant d'autres titres la sublimité des sculptures grecques, nous refusions nos hommages à un mérite qui se trouve constamment supérieur dans les ouvrages d'un artiste françois⁹⁰.

⁸⁸ In passi come questo è ancora più facilmente rilevabile l'influenza hogarthiana.

⁸⁹ ID., *Pensieri sull'imitazione...*, p. 37.

⁹⁰ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 23. Il passo riportato venne attaccato da Mengs a proposito del *Milone* di Puget. In una lettera piuttosto polemica, fraintendendo le parole di Falconet, Mengs scrisse: «je pense que vous ne voudriez pas, monsieur, qu'on prit à la lettre, que vous voyez couler le sang dans les veines d'une statue de marbre de M. Puget». In E.M. FALCONET, *Oeuvres...*, vol. III, p. 196. Ancora a proposito del *Milone* di Puget va citato il parere negativo di Cicognara, il quale riteneva che il dolore del soggetto fosse eccessivamente manifesto, contrariamente a come avrebbe dovuto e a come era, ad esempio, nel Laocoonte: modello indiscusso, come si è già ricordato, della misura e della pacatezza con cui dovevano essere espresse anche le emozioni più forti. Cfr. L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. VI, p. 306.



Apollo del Belvedere, Roma, Musei Vaticani, in http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belvedere_Apollo_Pio-Clementino_Inv1015.jpg, 2010-03-30.



Pierre Puget, *Milone di Crotona*, Parigi, Louvre, in <http://www.wga.hu/html/p/puget/sculptur/1/09milon.html>, 2010-03-30.

Sia il *Milone* che, più in generale, le opere berniniane⁹¹ sarebbero state oggetto, da parte della critica francese, di apprezzamenti anche negli anni successivi, proprio per la «souplesse», come avrebbe scritto Dezallier D'Argenville: «Quelle sculpture grecque égale le Milon de Puget par les plis, les mouvemens de la peau, et la souplesse de la chair? Le sang paroît couler dans ses veines»⁹².

Dandré-Bardon, che si esprime anch'egli favorevolmente a proposito del *Milone* di Puget⁹³ e che, come Falconet, affermò più volte la superiorità dei moderni in alcune parti della scultura, proprio relativamente alla resa delle carni ritenne che gli antichi avessero spesso trascurato quella naturalistica dei dettagli: «Les vérités accidentelles de la nature ont souvent été aussi négligées par les plus fameux Statuaires de l'Antiquité [...] on [...] cherche vainement cette sensibilité physique, cette flexibilité de chairs, ces gonflemens de muscles, occasionnés par la pression violente des membres»⁹⁴.

Si tratta di una concezione estetica praticamente opposta rispetto a quella di Winckelmann, ai cui occhi l'Apollo del Belvedere incarnò l'ideale del bello: «Il vero sentimento del bello è simile ad un gesso fluido versato sopra la testa dell'Apollo, che ne tocca e ne investe tutte le parti»⁹⁵. Nei passi come quelli che descrivono le statue greche è evidente il suo punto di vista strettamente personale, soggettivo⁹⁶; le descrizioni sono pervase da una passione e un entusiasmo decisamente poco razionali, in virtù dei quali egli interpretava gli ideali classici e ne desiderava la rinascita in tempi moderni.

⁹¹ D. D'ARGENVILLE, *Vies des fameux Architectes depuis la Renaissance des Arts avec la description de leurs ouvrages*, tomo I, Paris 1787, p. 230: «Personne ne tira parti du marbre comme lui, il savoit lui donner une souplesse surprenante».

⁹² ID., *Vies des fameux Sculpteurs...*, p. X. Cfr. F. COUSINIÉ, *De la morbidezza del Bernin al «sentiment de la chair» nella scultura francese*, in *Le Bernin et l'Europe. Du Baroque triomphant à l'âge romantique*, textes réunis par C. Grell, M. Stani, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2002, pp. 283-302.

⁹³ Come Falconet, Dandré-Bardon apprezzava la resa naturalistica dei particolari: «Puget [...] a si moëusement exprimé la souplesse des muscles et de la peau». M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, p. 26.

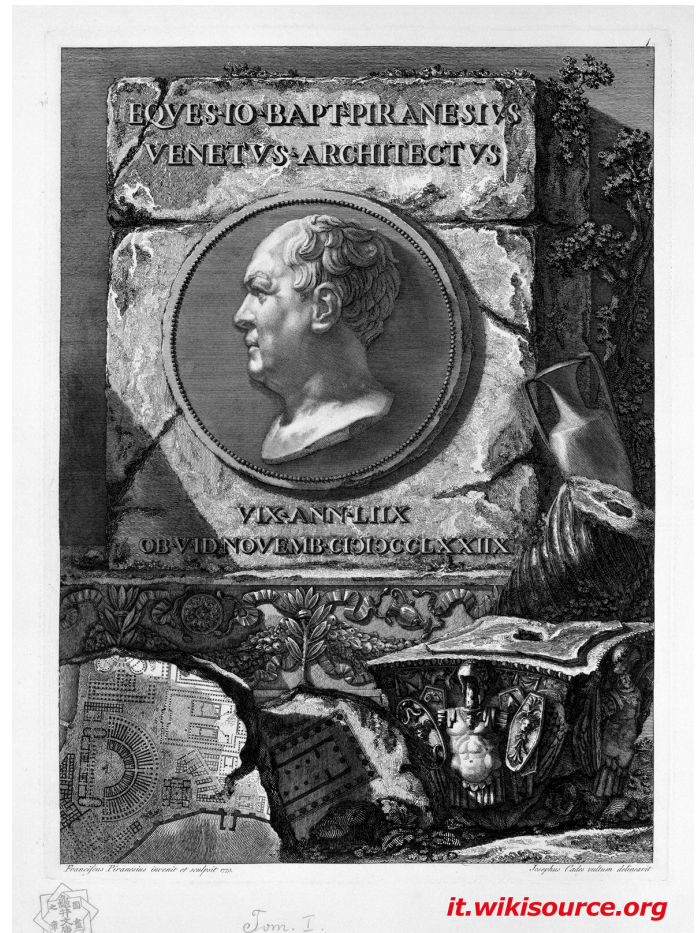
⁹⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁵ J.J. WINCKELMANN, *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello...*, in ID., *Il bello...*, p. 88.

⁹⁶ A proposito dei passi di Winckelmann sull'Apollo e, in generale, sulle sculture ellenistiche, Praz osserva che in quest'arte «Winckelmann trova [...] la conferma della sua fissazione dell'ermafrodito». Cfr. M. PRAZ, *Winckelmann*, in ID., *Gusto neoclassico...*, p. 61.

Se per lui l'antichità da far rivivere era quella della Grecia classica, per altri suoi contemporanei non necessariamente⁹⁷. Piranesi, è ben noto, non fu abbagliato dall'arte greca in modo esclusivo ma, come già Caylus⁹⁸ e Hogarth, seppe valutare con lucidità l'arte egizia, riconoscendone il giusto valore delle forme espressive e giudicando l'architettura dei Romani superiore a quella dei Greci, grazie al substrato etrusco⁹⁹.

Che i Romani avessero ereditato le loro conoscenze architettoniche dagli Etruschi anziché dai Greci è una tesi che è stata variamente discussa¹⁰⁰ e che testimonia del coesistere di una grande varietà degli stili del passato, aspetto questo che rese tanto eclettico il Neoclassicismo¹⁰¹. Lo stesso struggimento che Winckelmann provava al cospetto delle statue greche, resti di un'epoca più che tramontata e perciò maggiormente preziosi nel presente, era vissuto da Piranesi nei confronti delle rovine architettoniche romane, «testimonianze ancora vive, ancora grandiose della gloria mundi dell'antica Roma, una fonte di viva ispirazione anziché di



Francesco Piranesi, *Ritratto di Giovan Battista Piranesi*, in *Le Antichità Romane* opera del cavaliere Giambattista Piranesi architetto veneziano divisa in quattro tomi, Roma 1784, in http://it.wikisource.org/wiki/Le_antichit%C3%A0_Romane_%28Piranesi%29/1-0, 2010-04-22.

⁹⁷ Nell'ambito della polemica tra filogreci e filoromani, va ricordata la posizione moderata di Hogarth che, pur riconoscendo che i Romani non avevano ricercato il principio dell'*Analogia*, tramite la cui padronanza i Greci sarebbero giunti alla perfezione, asseriva: «nulladimeno [...] si servivano bene delle proporzioni, che i Greci avean molto tempo innanzi ridotte a certe regole fisse secondo la loro antica Analogia; ed i Romani poterono arrivare al felice uso delle proporzioni senza comprendere l'Analogia istessa». W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, p. 16.

⁹⁸ Piranesi citò infatti alcuni passi di Caylus per suffragare le sue tesi sull'origine etrusca della magnificenza dei monumenti romani. Cfr. G.B. PIRANESI, *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, Roma 1761, p. 2. Su queste problematiche cfr. S.F. MACLAREN, *La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico di Giovanni Battista Piranesi*, Mimesis, Milano 2005, pp. 31 e segg. Cfr. inoltre O. ROSSI PINELLI, *Piranesi*, suppl. di "Art e Dossier", 189, Giunti, Firenze 2003; J. WILTON-ELY, *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, Electa, Milano 2008.

⁹⁹ G.B. PIRANESI, *Lettera di giustificazione di Giovan Battista Piranesi*, Roma 1765, pp. 2, 4: «l'Architettura Greca nulla conferì al vantaggio sì pubblico, che privato di Roma, cui da gran tempo aveva provveduto l'Etruria; e [...] la Greca era stata preferita a questa, non per merito, ma per capriccio [...] gli Etruschi pensarono da savj, poco adornando la loro architettura [...] i Greci [...] dividendone i membri con gl'intagli, hanno troppo atteso ad una vana leggiadria, e poco della gravità.[...] Vedendo i Romani gli edifizj rispettabili degli Etruschi, e venendo frequentemente a Roma quei che potevano ammaestrarli in quest'arte, non poterono fare a meno di dilettersi di quel che avevano veduto, e di voler in Roma tal sorta di fabbriche, specialmente dopo di essersi ingranditi, ed avere acquistata maggiore riputazione di quella de' loro vicini». Per la bibliografia relativa agli studi di etruscologia cfr. M. ROSSI, *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Olschki, Firenze 2006.

¹⁰⁰ D. IRWIN, Introduzione, in J.J. WINCKELMANN, *Il bello...*, p. XXXVII, la definisce un'assurdità archeologica.

¹⁰¹ Come sottolinea Irwin, «Poco dopo il 1800 ai motivi greci, romani, etruschi, egizi si aggiunsero quelli indiani e moreschi». D. IRWIN, Introduzione..., p. XLI.

malinconico rimpianto»¹⁰².

Haskell e Penny notano che «la difesa dei romani da parte di Piranesi non avrebbe mai potuto farsi se egli si fosse concentrato sulla scultura anziché sull'architettura»¹⁰³. Egli, in effetti, affrontò l'argomento della scultura romana – la sua trattazione, però, si limitava a considerare le statue come un elemento accessorio dell'architettura¹⁰⁴ – e anche in questo caso cercò di dimostrarne l'ascendenza etrusca, citando tra l'altro autori antichi, tra cui Vitruvio:

Vitruvio [...] fa menzione degli ornamenti, che i Toscani solevano porre su i fastigj de' loro templi: dice, che anche i Romani appresero da loro un tal costume [...]. Eccone le parole: '[...] la plastica [...] fu esercitata in Italia, e massimamente in Toscana; e [...] da Tarquinio Prisco fu chiamato Turiano di Fregella, per dargli a fare l'immagine di Giove da dedicarsi in Campidoglio [...] questa era di terra cotta [...] sul fastigio di quel tempio v'erano le quadrighe della stessa terra [...] ciò si faceva perché le immagini degli dei così fatte, erano pregiatissime. Nè noi ci arrossiremo, che si tenessero in pregio figure di tal materia, e che non s'impiegasse né argento, né oro per gli Dei. Tali simulacri durano in molti luoghi anche a' dì nostri. Sono poi in Roma, e ne' paesi circonvicini, molti frontispizj di templi, i quali sono veramente pregievoli per la maraviglia dell'intaglio, per l'arte, e molto più per la durata da sì gran tempo, e certamente più innocenti dell'oro'. Da quel che abbiamo riferito [...] delle statue, o quadrighe, con cui in Roma e in altri luoghi a lei soggetti si adornavano i fastigj de' templi all'usanza toscana, come dice Vitruvio; si rende manifesto, che l'Architettura toscana non era altrimenti disadorna¹⁰⁵.

¹⁰² H. HONOUR, *Neoclassicismo...*, p. 34. La visione che Piranesi ebbe delle rovine non fu obiettiva; egli alterò persino le proporzioni delle architetture che raffigurava e ne modificò i punti di vista in chiave funzionale alla sua rappresentazione: «Tanta era la forza della sua immaginazione che costrinse i contemporanei e i posteri a guardare l'architettura romana coi suoi occhi» (ibid., p. 35). In una lettera inviata al Ministro Tanucci, è evidente la sua difesa delle rovine romane, messe in ombra da quelle greche. Il fatto che Roma avesse edificato opere di un certo valore artistico soltanto dopo aver conquistato la Grecia, aveva indotto molti studiosi a ritenere «che tutto lo studio e l'attenzione da' monumenti di Roma e dell'Italia debba rivolgersi alle rovine di Grecia da chi desidera di essere perfetto nell'architettura in genere [...] servendomi perciò d'un numero ben grande di monumenti che si ritrovano in Roma, per l'Italia ed in Grecia, la maggior parte incogniti o trascurati [...] i Romani saranno sempre quelli che sono stati, felici conoscitori del buono, ammirabili nel discernerlo dal cattivo, e quei che meglio di ogni altra nazione hanno riuscito nell'architettura; ed avranno tutta la ragione di sperare, che la polvere delle rovine della Grecia, che si è cercato di spargere sui medesimi Loro monumenti, non sarà altro che polvere che a un tempo s'innalza e riposa». In R. PANE, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Edizioni di Comunità, Milano 1980, p. 131. Tra le opere che, pur se in rovina, provavano la magnificenza delle costruzioni romane Piranesi citava il tempio di Giove Capitolino, la cloaca massima, gli acquedotti, il lastricato delle loro strade, le mura della città (G.B. Piranesi, *Della magnificenza ed architettura...*, p. 5-8): «queste cose [...] ci danno a divedere, che i Romani, senza l'ajuto de' Greci, ebbero arte bastante per provvedere all'utilità, e al decoro pubblico [...] Che se qualcuno giudicherà, che le opere fatte dai Romani siano state cose da manuali e da muratori, mi ammetterà più di quello, che io non chiedeva; imperciocché in primo luogo sarà costretto a confessare, che quei manuali, e quei muratori furono intendentissimi d'architettura, avendo fatte tali opere con tanta maestria, come apparisce dalle vestigie, che ci rimangono» (Ibid., pp. 8-10).

¹⁰³ Cfr. F. HASKELL, N. PENNY, *L'antico nella storia...*, p. 125.

¹⁰⁴ Tale ottica, tra l'altro, consentiva a Piranesi di scagliarsi anche contro elementi architettonici greci quali le cariatidi, definite «finzioni che sono affatto aliene dalla verità. In fatti, chi mai potrebbe figurarsi, che donne tali, quali erano le Cariatidi, fossero capaci di sopportare un peso sì grande, e quel ch'è più, con una faccia così allegra, e con un portamento di vita così svelto, che di lì se le togliessero, si terrebbero per saltatrici?». G.B. PIRANESI, *Della magnificenza ed architettura...*, p. 20.

¹⁰⁵ Ibid., p. 6.

La scultura non ebbe quindi, nella trattazione di Piranesi, un ruolo autonomo in quanto le statue erano considerate elementi decorativi¹⁰⁶, inoltre egli prese in esame soprattutto il materiale che le costituiva e non il loro stile:

Se poi questi ornamenti erano di terra cotta, o di bronzo, non però massiccio; ciò fu fatto di proposito, per non aggravare il fastigio, su cui si ponevano. Del resto, per quanto la creta sia vile in se stessa, non comprendo, come poi debbano sprezzarsi, o tenersi in poco conto anche le opere composte di tal materia, quando siano state fatte secondo le leggi dell'arte. Fu poi la plastica in uso frequentissimo presso i Toscani, ed i Romani, come si vede anche a' dì nostri dalle urne, e dalle tegole, che ne rimangono; fra le quali se spesso si ritrovano de' lavori un poco duri, ve se ne vedono anche di quelli, che meritano tutta la stima per la somma loro bellezza. Non cercherò qui, se i toscani abbiano inventata la plastica, o se l'abbiano ricevuta da' paesi stranieri. Dicono alcuni, ch'ella sia stata invenzione de' Greci. Ma che perciò? Forse non vengono in mente agli uomini tante cose, gli uni apprese dagli altri?¹⁰⁷.

Chiaramente, Piranesi non attribuiva particolare importanza all'eventuale anteriorità della scultura greca rispetto a quella toscana e romana, in quanto il suo obiettivo era dimostrare l'indipendenza dei Romani dai Greci nel campo dell'architettura. Egli poneva però l'accento sui materiali costitutivi delle opere scultoree poiché, essendo le statue 'greche' spesso marmoree, egli aveva così modo di dichiarare che l'eccellenza di un'opera non era determinata dalla materia che la costituiva. Ancora una volta ricorreva ad una citazione di Caylus, che nell'Avvertimento al tomo II del *Recueil* scriveva: «Il lusso delle arti, nemico quasi sempre del gusto, abbaglia gli animi volgari, ma fa una mediocre impressione ne' conoscitori [...] che in un'opera non si curano d'altro, che dell'opera»¹⁰⁸. Piranesi, che distingueva il lusso dalla magnificenza¹⁰⁹, sposava pienamente questa tesi «imperciocché l'arte è pregio dell'ingegno; e la materia della natura»¹¹⁰. Tali asserzioni gli davano modo di non riconoscere alcuna superiorità alle sculture greche:

non si hanno a lodare i Greci, perché avevano presso di loro il marmo Attico, il Pario, e d'altra sorte; ma perché seppero impiegarlo bene: né debbono altresì biasimarsi gl'Italiani, perché non avendo marmi da esercitarsi nelle arti, si servirono della creta, imperciocché, se con questa non potessero farsi delle opere bellissime, Plinio, a mio credere, non avrebbe detto, che gli

¹⁰⁶ È possibile osservare la stessa visione della scultura, come arte non autonoma rispetto all'architettura, in altri scritti di autori italiani successivi a Piranesi. Cicognara asseriva: «Si è osservato che gli antichi architetti nella epoca del risorgimento delle Arti in Italia univano alla facoltà di costruire gli edifizj anche quella di scolpire le figure ed i più ricchi ornamenti, dimodoché sembra inseparabile il parlare d'una soltanto di queste prerogative senza venire anche all'esame dell'altra». In L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. II, p. 5. Selvatico riprese, nel 1847, questi concetti: «Io credo che nessuna delle arti primarie pertinenti al bello visibile, dovrebbero dalla architettura separare, giacché è ufficio di queste arti, farsi a così dire la parola indicativa degli edifizii, affinché sieno più agevolmente intesi dal popolo. La scultura in particolare, allorché divisa dalla fabbrica, simiglia un linguaggio morto, un frammento da cui è impossibile indovinare lo intero, una forma scompagnata dall'idea, quindi priva di significazione o di importanza». Selvatico attribuiva addirittura la decadenza della scultura in età barocca al fatto che esse si fosse estraniata dall'architettura. Cfr. P. SELVATICO, *Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia*, P. Ripamonti Carcano, Venezia 1847, pp. 1-2.

¹⁰⁷ G.B. PIRANESI, *Della magnificenza ed architettura...*, p. 6.

¹⁰⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁹ Cfr. S.F. MACLAREN, *Lusso, spreco, magnificenza*, in "Agalma. Rivista di studi culturali e di estetica", n.s., 2, gennaio 2002, pp. 43-62.

¹¹⁰ G.B. PIRANESI, *Della magnificenza ed architettura...*, p. 10.

ornamenti de' templi, i quali anticamente erano ne' paesi circonvicini alla Città, fossero con intagli mirabili, essendo stati per la maggior parte di terra cotta, né a' tempi nostri vedressimo ne' Musei delle figurine, e dei bassirilievi di tal genere veramente bellissimi; i quali se sono stati fatti dagli artefici Romani, non potrà dirsi, che questi fossero ignoranti delle belle arti¹¹¹.

Il fatto che i Romani si fossero serviti della terracotta in mancanza di altri materiali fu evidenziato da Piranesi come un altro dei loro meriti: «Questa penuria di marmi [...] fu sopportata di buona voglia dagli Italiani, e fu quella che diede fomento all'industria de' Toscani, ed alla frugalità de' Romani»¹¹². Era, così, agevole criticare la preziosità eccessiva dei marmi greci, anche col sostegno dei classici¹¹³, e disapprovare la diffusione del lusso verificatasi a Roma dopo la sottomissione della Grecia e il gusto per le opere marmoree ad essa conseguente: «In quanto ai marmi sappiamo, che se ne invaghirono, e sappiamo altresì, che si accrebbe in loro la voglia di raccorre le statue da tutte le bande»¹¹⁴.

Elemento ricorrente, in questo periodo di nuovo classicismo, era stata la critica costante del barocco e del rococò; Bernini in particolare fu additato come caposcuola di un movimento che portò alla corruzione dell'arte da quasi tutti i teorici neoclassici, che pure ne riconoscevano l'abilità e l'ingegnosità¹¹⁵. In particolare, all'artista veniva contestato di essersi allontanato dallo studio delle opere dell'antichità e di aver guardato unicamente la natura, con tutto ciò che poteva esservi di imperfetto. Tale era stata l'opinione di Mengs, che paragonava l'artista ad un'ape che traeva il nettare in piccole dosi da tanti fiori diversi per poi produrre il miele¹¹⁶. Allo stesso modo avrebbe pensato Falconet, che indicò l'arte greca come esempio del bello ideale, ottenuto tramite la combinazione di diverse parti, ognuna delle quali eccellente¹¹⁷; Winckelmann sottolineò in termini ancora più incisivi il valore esemplare delle sculture antiche¹¹⁸.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ «Catone, parlando al popolo, ebbe ragione di dolersi, che M. Marcello, avendo preso Siracusa, ne portasse via le statue Greche: e se ne dolse in tal modo, come se egli vedesse dentro di Roma le insegne de' nemici: 'Crediatemi, disse, che il trasporto fatto delle statue di Siracusa, è una disgrazia per questa Città'. Dipoi, adirato contra coloro del popolo, i quali sembravano essere allettati dalle opere dei greci, così segue a dire: 'Quindi è avvenuto, che già se ne sentono pur troppi lodare, e ammirare gli ornamenti di Corinto, e d'Atene, e ridersi degli antefissi di terra cotta de' Dei de' Romani'». *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 12. Maurizio Calvesi ha definito quello di Piranesi lo stile del ricorso storico, in opposizione al «neo-classicismo» winckelmanniano, «idea composita del bello ideale» e restaurazione del classico. M. Calvesi, *Introduzione*, in H. FOCILLON, *Piranesi*, a cura di M. Calvesi, A. Monferini, Alfa, Bologna 1963, p. XXI.

¹¹⁵ «Uomo di grande ingegno e spirito, che mai però conobbe la grazia, neppure in sogno»: è, questa, una delle tante definizioni con cui Winckelmann descrisse Bernini, nei suoi *Brevi studi sull'arte antica...*, p. 72.

¹¹⁶ Cfr. A.R. MENGES, *Pensieri sulla pittura...*, p. 33.

¹¹⁷ Cfr. E.M. FALCONET, *Quelques idées sur le beau dans l'art*, in *Id., Oeuvres...*, vol. II, p. 142. Questo concetto di bello è di chiaro stampo neoclassico; d'altra parte Falconet conosceva Plinio, del quale tradusse i libri della *Naturalis Historia* che riguardavano le arti figurative. Lo scultore, tra l'altro, dichiarò espressamente che si trattava di opinioni generate dalla lettura di Plinio.

¹¹⁸ J.J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione...*, p. 38: «È noto che il grande Bernini fu di quelli che contestarono sia la maggiore bellezza della natura dei Greci, sia la bellezza ideale delle loro figure. Fu anche dell'opinione che la natura sapesse dare ad ogni sua parte la bellezza che le conviene; l'arte consisterebbe nel saperla trovare. Egli si vantò d'essersi liberato da un pregiudizio a cui in principio, affascinato dalla grazia della Venere medicea, era stato soggetto, pregiudizio di cui però, dopo faticoso e replicato studio della natura, aveva potuto scoprire l'inconsistenza. La Venere, dunque, gli insegnò a trovare le bellezze nella natura, che prima egli credeva di trovare soltanto in lei e che senza di lei nella natura non avrebbe ricercate. Non segue da ciò che la bellezza delle statue greche può essere scoperta prima che la bellezza della natura, e che pertanto quella commuove maggiormente e non è dispersa come questa, ma più concentrata? Quindi, a chi vorrà raggiungere la conoscenza del bello perfetto, lo studio della natura sarà per lo meno più lungo e più faticoso che non lo sia quello dell'antico; e il Bernini non avrebbe insegnato la via più breve ai giovani artisti additando quale bello supremo il bello che si trova nella natura».

Le statue, in particolare, per essere belle dovevano essere semplici come quelle dell'antica Grecia, prive di eccessi di qualunque genere. È interessante la conclusione di un'epistola che l'abate Barthélemy scrisse nel 1756 da Roma al Conte di Caylus, in cui questi principi sono perfettamente sintetizzati:

L'ame d'un ecrivain est comme une statue;
Elle n'est belle que par la simplicité
Les perles, les rubis que l'on lui substitue
Sont un ornement emprunté
Qui demasque la pauvreté
De l'artiste qui s'évertue¹¹⁹.

La semplicità, dunque, era segno di abilità da parte dell'artista, mentre al contrario l'eccesso di ornamenti e particolari erano da criticare e certamente non provavano il valore dell'autore. Il concetto, naturalmente, fu esposto anche da Winckelmann: «All'inutile farragine, in uno scritto, di citazioni prese da libri spesso mai letti, corrisponde, in un quadro, l'esecuzione di molti piccoli ed insignificanti particolari. Se consideri questo, non stupirai più delle foglie d'alloro della Dafne del Bernini»¹²⁰.

Ancora una volta, il più grande rappresentante della scultura italiana del Seicento veniva citato come esempio negativo ma, a proposito dell'*Apollo e Dafne*, è interessante citare un passo di Richardson. L'autore, alquanto più equilibrato, che trattasse di opere antiche o moderne, giungeva a ritenere la *Dafne* bella quanto la *Venere de' Medici*, cogliendo in modo folgorante il fascino della patina:

Je ne doute pas, que la couleur de la Vénus de Médicis n'atire la vue, plus qu'on ne se l'imaginer; et il est sûr, que la Daphné de Bernin, dans la Ville Borghese, fraperoit encore plus qu'elle ne fait à present, si elle avoit reçu la même couleur, par la suite du tems; car il est certain, que, par raport au nombre et à la qualité de ses Beautés, elle ne cède en rien à aucune autre Statue d'Italie, tant Ancienne que moderne¹²¹.



Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, Roma, Galleria Borghese, in http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernini_Apollo_Dafne.jpg, 2010-04-22.

¹¹⁹ In R. ASSUNTO, *Antichità...*, p. 21.

¹²⁰ J.J. WINCKELMANN, *Brevi studi...*, p. 55.

¹²¹ J. RICHARDSON, *Description de Divers fameux Tableaux...*, p. 224.



Venere de' Medici, Firenze, Uffizi.

Ancora in ambito inglese va ricordata la posizione, ugualmente equilibrata, di Hogarth:

...noi abbiamo fino ad ora ricorso principalmente all'opere degli antichi, non perché i moderni non ne abbiano prodotte dell'egualmente eccellenti, ma perché quelle de' primi si conoscon generalmente più; né vorrei che si credesse, che alcuno di essi fossero ancora arrivati alla somma bellezza della natura. Chi, se non sia un bacchettone, anche dell'antiche, dirà di non aver veduto volti, e colli, mani, e braccia nelle donne viventi, di cui anche la Greca Venere non è che una cattiva copia? E qual ragione sufficiente può darsi perché non s'abbia a poter dir l'istesso del resto del corpo?¹²².

A proposito della semplicità nelle forme, altri due artisti barocchi, Borromini e Meissonnier, furono invece chiamati in causa da Falconet come «des exemples dangereux, parce-que le meme esprit qui conduit l'architecte, conduit aussi le peintre et le sculpteur. L'artiste, dont les moyens sont simples, est à decouvert; il s'expose à etre jugé d'autant plus aisément, qu'il n'emploie aucun vain prestige pour échapper à l'examen, et souvent masquer ainsi sa non valeur»¹²³.

Falconet ribadiva questi concetti anche a proposito della scultura:

La sculpture est surtout ennemie de ces attitudes forcées, que la nature désavoue, et que quelques artistes ont employées sans nécessité, seulement pour montrer qu'ils savaient se jouer du dessein. Elle l'est également de ces draperies dont toute la richesse est dans les ornements superflus d'un bizarre arrangement de plis. Enfin, elle est ennemie des contrastes trop recherchés dans la composition, ainsi que dans la distribution affectée des ombres et des lumieres [...]. Plus les efforts que l'on fait pour nous émouvoir sont à decouvert, moins nous sommes émus. D'ou il faut conclure que moins l'artiste emploie de moyens à produire un effet, plus il a de mérite à le produire, et plus le spectateur se livre volontiers à l'impression qu'on a voulu faire sur lui. C'est par la simplicité de ces moyens que les chef-d'œuvres de la Grece ont été créés, comme pour servir éternellement de modeles aux artistes¹²⁴.

Tali principi, che così bene si adattavano ai canoni dell'arte neoclassica, non corrispondevano però ai parametri stilistici di Falconet scultore, la cui espressività risentiva ancora di forme

¹²² W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, p. 74.

¹²³ E.M. FALCONET, *Réflexions sur la sculpture...*, p. 14.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 5 e 6.

barocche. Non per nulla infatti Cicognara, esponente di un Neoclassicismo decisamente rigoroso, fu spesso piuttosto aspro nei confronti dell'artista francese e stigmatizzò la sua ampia produzione di scritti polemici in termini forse irriverenti: «se gli altri non parlarono molto di lui e delle sue opere, ne parlò tanto egli stesso con una continuazione di controversie, libelli, lettere, che attestano l'agitazione non interrotta del suo spirito»¹²⁵.

D'altra parte, Falconet era colpevole di ben altri torti agli occhi Cicognara; si era pronunciato infatti più volte a favore dei moderni artisti, sminuendo il valore degli antichi¹²⁶. Al paragrafo *Bas-relief*, che faceva parte delle sue *Réflexions sur la sculpture*, egli aveva infatti mostrato di preferire i bassorilievi dei suoi contemporanei a quelli classici¹²⁷:

Nous qui vraisemblablement avons porté notre peinture au-delà de celle des anciens pour l'intelligence du clair-obscur, de la magie de la couleur, de la grande machine, et des efforts de la composition, n'oserions-nous prendre le même effort dans la sculpture? Bernin, le Gros, Alegarde, Melchior Caffa, Angelo-Rossi, nous ont montré qu'il appartient au génie d'étendre le cercle trop étroit que les anciens ont tracé dans leurs bas-reliefs. Ces grands artistes modernes se sont affranchis avec succès d'une autorité qui n'est recevable qu'autant qu'elle est raisonnable. Je n'introduis donc aucune nouveauté, puisque je m'appuie sur des exemples qui ont un succès décidé. Après tout, si mon opinion sur le bas-relief étoit une innovation; comme elle tendroit à une plus juste imitation des objets naturels, son utilité la rendroit nécessaire. Je ne veux laisser aucune équivoque sur le jugement que je porte des bas-reliefs antiques. J'y trouve, ainsi que dans les belles statues, la grande manière dans chaque objet particulier, et la plus noble simplicité dans la composition. Mais quelque noble que soit cette composition, elle ne tend en aucune sorte à l'illusion d'un tableau; et le bas-relief y doit toujours prétendre, puisque cette illusion n'est autre chose que l'imitation des objets naturels¹²⁸.

Le regole di composizione dei bassorilievi, dunque, erano le stesse di quelle dei quadri¹²⁹. Inoltre, il bassorilievo era ritenuto la parte della scultura che provava le sue analogie con la pittura: «Enfin je le répète, cette partie de la sculpture est la preuve la moins équivoque de l'analogie qui est entre elle et la peinture. Si l'on vouloit rompre ce lien, ce seroit dégrader la sculpture, et la restreindre uniquement aux statues, tandis que la nature lui offre, comme à la peinture, des tableaux»¹³⁰.

Cicognara avrebbe trovato incomprensibile la critica mossa agli antichi, superati dai moderni anche nella pittura, oltre che nel bassorilievo¹³¹, e la contestò: «L'analisi e i confronti delle opere di

¹²⁵ L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. VI, p. 320.

¹²⁶ Occorre, comunque, puntualizzare che Cicognara non riteneva che l'antico dovesse essere imitato pedissequamente anzi voleva sottolineare la sua capacità di scegliere criticamente i propri modelli, «senza idolatrare ogni sasso perché coperto dalla patina dell'antichità». *Ibid.*, vol. III, p. 293.

¹²⁷ Cfr. E.M. FALCONET, *Réflexions sur la sculpture. Bas-relief...*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁹ A questo proposito lo scultore citava l'«ordre» pubblicato da Anguier (M. Anguier, *Conference manuscrite du 9 juillet 1673, sur l'ordre que le sculpteur doit tenir pour faire les bas-reliefs selon les antiques*). Anguier fu citato da Dandré-Bardon, che nel *Catalogue des Sculpteurs* ne elogiò alcuni bassorilievi. Cfr. M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, p. 184.

¹³⁰ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 37.

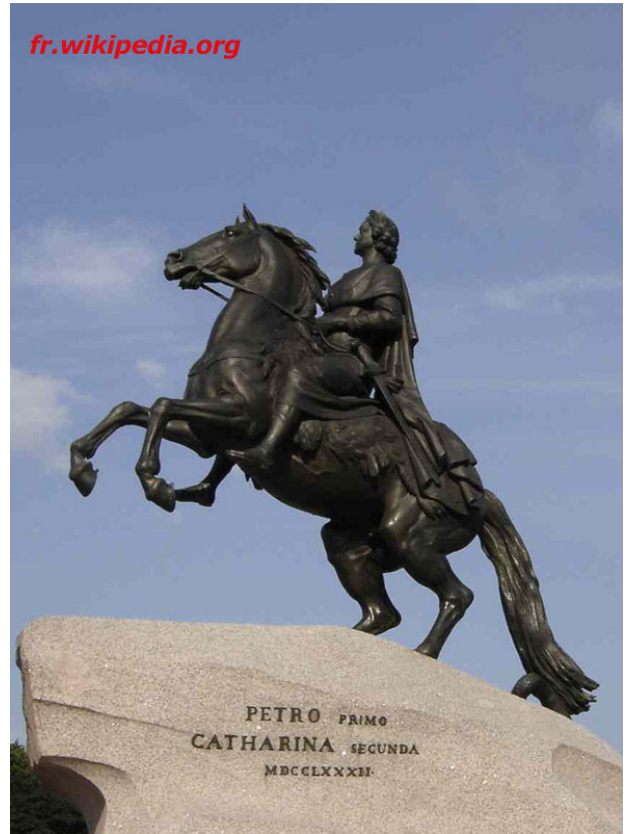
¹³¹ L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. III, p. 488: «Intende egli di provare che si possa ottenere buon successo scostandosi arditamente da ciò che gli antichi hanno fatto, specialmente in basso rilievo, per ottenere un buon effetto pittoresco; ma per citare gli esempi di questo, che non può dirsi se non libertinaggio dell'arte, i suoi esempi sono Le Gros, Algardi, Bernini [...] i quali, a dire di quest'impetuoso scrittore, hanno dilatato la periferia troppo angusta che gli antichi avevano tracciata nei loro bassi rilievi, ed hanno scosso il giogo di un'autorità che non può rispettarsi se non quando è ragionevole».

questi artisti [tra cui Bernini e Algardi] ci farà vedere la fallacia di queste dottrine, e a suo luogo ci farà vedere per quali vie e per quali cause si sia deviato dai buoni principj, e le arti abbiano sofferto più da un tale prestigio d'innovazione e di moda, che da un'irruzione di barbari»¹³².

Non che egli non riconoscesse delle doti a Falconet; riteneva, però, che avrebbe dovuto limitarsi a scrivere opere di stampo erudito e, a questo proposito, ne elogiò la traduzione di Plinio. Giudicò invece discutibile la produzione scultorea dell'artista francese - «La bizzarria soleva accompagnare le sue produzioni, sulle quali non consultava che se medesimo»¹³³ - e ne criticò l'opera forse più famosa, la statua equestre di Pietro il Grande, ritenendo impossibile trovarvi bellezza, poiché l'autore aveva disdegnato l'antico¹³⁴.

Cicognara deplorò inoltre che egli avesse sminuito il cavallo del *Marco Aurelio*¹³⁵ e le opere di altri artisti dell'antichità¹³⁶. Tra l'altro, ciò che Falconet biasimava nell'antico era proprio quello che, come si è visto, i grandi teorici del Neoclassicismo maggiormente apprezzavano, cioè l'apparente negligenza nella resa dei particolari naturalistici. Chiaramente, per quanto possa essere interessante porre a confronto alcuni brani di Falconet e Cicognara, non è possibile valutare i due autori secondo uno stesso criterio; tra essi intercorre infatti un divario che non è soltanto cronologico ma anche culturale. I loro scritti, inoltre, nacquero in contesti diversi e soprattutto per diversi fini.

Se le *Réflexions di Falconet* erano frutto delle considerazioni di un addetto ai lavori che scriveva criticamente sulla propria arte, la *Storia della scultura* di Cicognara, alla cui stesura contribuì con apporti rilevanti Pietro Giordani¹³⁷, univa alle istanze storico-artistiche una



Étienne Maurice Falconet, *Pietro il Grande*, San Pietroburgo, in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:PierreLeGrandParFalconet.JPG>, 2010-04-22.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, vol. VI, p. 320.

¹³⁴ *Ibid.*, vol. VI, p. 422. L'opera era già stata criticata dal barone Bilibstein (C.L.A. de Bilibstein, *Position de la statue de Pierre le Grand*, 1761), cui Falconet rispose. Cfr. E.M. FALCONET, *Projet d'une statue equestre*, in *Œuvres d'Étienne Falconet Statuaire*, Société Typographique, Lausanne 1781, vol. I, pp. 55-64.

¹³⁵ Cfr. ID., *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*, in ID., *Œuvres complètes*.... A proposito del cavallo di Marco Aurelio anche Dandré-Bardon aveva espresso qualche riserva: «montons au Capitole, considérons-y avec Bernin le Cheval de Marc-Aurèle! peut-être serons-nous tentés de demander à ce Coursier s'il a oublié qu'il étoit en vie». M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture*...., p. 18.

¹³⁶ Cfr. L. CICOGNARA, *Storia della scultura*...., vol. VI, p. 322.

¹³⁷ Sui rapporti tra Cicognara e Giordani e la collaborazione di quest'ultimo alla *Storia della scultura*, cfr. F. FEDI, *L'ideologia del bello*...., cap. IV.

rivendicazione nazionalistica¹³⁸. La scelta specifica di trattare della scultura era infatti motivata dal ruolo trainante da essa rivestito nel processo di rinascita delle arti¹³⁹, anche se Cicognara sottolineò di essere stato spinto da ulteriori considerazioni, innanzitutto giudicando la scultura, fra le arti, quella che aveva prodotto i monumenti più durevoli «sia delle virtù che delle debolezze degli uomini»¹⁴⁰; in secondo luogo per la migliore riproducibilità, e quindi fruibilità, dei manufatti scultorei, e infine per «l'italianità»¹⁴¹: «io mi propongo di esporre tutto ciò che riguarda il progresso dell'arte ove ha principalmente sfoggiato, e dove si osserva un corso di vicende non interrotto, [...] divagando ben poco da quanto si è operato in Italia per non allontanarmi appunto dalla sorgente più pura onde trarre le cognizioni più esatte»¹⁴². Se la pittura del suo tempo avrebbe potuto trovare rappresentanti eccellenti anche fuori d'Italia, «la Scultura è singolarmente nostra. È nostra perché primi e soli la resuscitammo [...] e all'età nostra donarono i cieli un Canova»¹⁴³, il quale avrebbe fatto rinascere l'arte dopo la corruzione dell'epoca barocca.

Il filoellenismo winckelmanniano dell'autore giustifica le critiche implacabili a Bernini e, come si è già visto, a Falconet, non solo come scultore ma anche in quanto esponente di teorie estetiche in contrasto con le sue. Cicognara, peraltro, evitò di fare menzione degli eventuali punti di contatto con il pensiero dello scultore francese, che in realtà non mancavano: basti pensare alla funzione esemplare che Falconet aveva attribuito agli antichi¹⁴⁴.

Ancora, il discernimento nella scelta delle opere antiche da imitare era ritenuto indispensabile da Falconet, ma anche Cicognara teneva ad evidenziare una certa criticità nel proprio rapporto con l'antico. Un'altra affinità con il pensiero di Falconet è riscontrabile a proposito del ruolo storico ed educativo attribuito alla scultura, un motivo piuttosto diffuso e avvertito da diversi intellettuali¹⁴⁵.

Lo si riscontra, ad esempio, in Diderot: «Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur; sans quoi il est muet»¹⁴⁶.

¹³⁸ I precedenti testi che trattavano di opere prevalentemente italiane erano a firma di autori stranieri, secondo Giordani «con molta lode loro, e non poco di nostra vergogna». In particolare, Winckelmann aveva trattato dell'antichità e D'Agincourt del medioevo; Giordani asseriva che «rimaneva l'estremo periodo, nel quale si copiosa e si bella è la materia; e la materia per la più parte, e la gloria in tutto è nostra: perciò degnamente venne in cuore ad un Italiano che non si dovesse abbandonare ad altri». In F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte in Italia*, Utet, Torino 1982, p. 168.

¹³⁹ L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. I, p. 22: «Da essa...mossero le altre arti cui lo scarpello segnò le prime orme che si erano quasi interamente perdute».

¹⁴⁰ Frase peraltro ricalcata esattamente dalle *Refléxions* di Falconet, cfr. *infra*.

¹⁴¹ F. FEDI, *L'ideologia del bello...*, p. 147.

¹⁴² L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. I, pp. 15-17.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 6, 7.

¹⁴⁴ Falconet, tra l'altro, suggeriva lo studio non soltanto delle opere d'arte dell'antichità, ma anche delle produzioni letterarie: «Non seulement les belles statues de l'antiquité seront notre aliment, mais encore toutes les productions du génie, quelles qu'elles soient. La lecture d'Homère, ce peintre sublime, élèvera l'ame de l'artiste, lui imprimera si fortement l'image de la grandeur et de la majesté, que la plupart des objets qui l'environnent lui paroîtront considérablement diminués». E.M. FALCONET, *Refléxions...*, p. 4.

¹⁴⁵ Pietro Giordani, ad esempio, avrebbe affermato che, nell'antica Grecia, gli uomini saggi mandavano i loro figli negli studi di pittori e scultori perché imparassero la virtù tramite la visione di esempi illustri, come i Tirannicidi. Le statue in particolare sopravvivevano alla rovina delle città ed erano quindi moniti più duraturi. Cfr. P. GIORDANI, *Della più degna e durevole gloria della pittura e della scultura Discorso all'Accademia di belle Arti in Bologna 26 giugno 1806*, in *Orazioni Discorsi e Scritti di Critica di Pietro Giordani*, P.P., Napoli 1836, pp. 1-31.

¹⁴⁶ D. DIDEROT, *Pensée Détachées...*, p. 83.

E ancora, a proposito dell'effetto inverso, diseducativo che la rappresentazione di un soggetto licenzioso avrebbe potuto esercitare: «Un tableau, une statue licencieuse est peut-être plus dangereuse qu'un mauvais livre; la première de ces imitations est plus voisine de la chose»¹⁴⁷.

Anche il conte di Caylus esprimeva concetti simili a proposito degli scopi morali delle arti e, dopo aver diffusamente esposto le ragioni per cui l'arte espleta la sua funzione educativa attraverso esempi moralmente eccelsi o biasimevoli, spiegò che tali esempi andavano cercati nell'antichità, che avrebbe conferito loro un'aura di maggiore autorevolezza¹⁴⁸.

Falconet, che non mancò di rilevare questi stessi motivi¹⁴⁹, riprendendo un argomento già presente nell'ambito del Paragone cinquecentesco¹⁵⁰, definiva la scultura «après l'histoire, [...] le dépôt le plus durable des vertus des hommes», frase questa poi riscritta puntualmente da Cicognara, che non riportò la sua fonte, probabilmente l'*Encyclopédie*¹⁵¹.

È d'altra parte possibile notare, in Falconet, una certa autonomia di giudizio, se non un dissenso vero e proprio, nei confronti delle opinioni di molti suoi contemporanei e tali divergenze riguardano la visione dell'antichità. Egli contestò non soltanto i pareri di eruditi suoi coevi ma anche quelli di personalità di spicco nei secoli precedenti. È il caso dell'entusiasmo di Pietro da Cortona per il cavallo del *Marco Aurelio*, entusiasmo che, si è già detto, Falconet non condivise:

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴⁸ CAYLUS, *Réflexions...*, pp. 179 e 180 : «Un [...] objet plus digne de ces essences divines est celui de transmettre à la postérité les grands exemples de morale et d'héroïsme. Les hommes véritablement sages et véritablement héros, n'ont peut-être pas besoin d'être encouragés par les récompenses honorables que les Arts distribuent; mais ceux qui leur ont succédé ont été conduits et échauffés par ce pavement de leurs bonnes actions; ainsi l'on peut dire que les monuments de l'Antiquité ont été souvent la source des plus grandes vertus; car il est constant que les exemples vivans ou trop voisins ne font pas sur les hommes la même impression que les ouvrages de sculpture anciennement élevés à la vertu et à la gloire: ceux-ci ne présentent que l'exemple isolé et dégagé de tous les défauts qui pouvoient les obscurcir; les autres, c'est à dire, les modèles vivans ou trop voisins, perdent leur éclat, et leur valeur est diminuée par l'amour-propre des hommes, qui n'aiment point à être surpassés par leurs contemporains, et qui reçoivent les impressions personnelles, les idées nationales, enfin tous les préjugés qui font naître des préventions dont l'esprit se garantit avec peine. Conséquemment à ces idées, les Arts doivent puiser dans l'Antiquité les exemples nécessaires à la foiblesse humaine».

¹⁴⁹ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, pp. 2 e 3 : «La sculpture, après l'histoire, est le dépôt le plus durable des vertus des hommes et de leurs foibelses. Si nous avons dans la statue de Vénus l'objet d'un culte imbécille et dissolu, nous avons dans celle de Marc-Aurele un monument célèbre des hommages rendus à un bienfaiteur de l'humanité. Cet art, en nous montrant les vices déifiés, rend encore plus frappantes les horreurs que nous transmet l'histoire; tandis que d'un autre côté les traits précieux qui nous restent de ces hommes rares, qui auroient dû vivre autant que leurs statues, raniment en nous ce sentiment d'une noble émulation qui porte l'ame aux vertus qui les ont préservés de l'oubli[...] le but le plus digne de la sculpture, en l'envisageant du côté moral, est donc de perpétuer la mémoire des hommes illustres, et de donner des modèles de vertus d'autant plus efficaces, que ceux qui les pratiquoient ne peuvent plus être les objets de l'envie. Nous avons le portrait de Socrate, et nous le vénérons. Qui sait si nous aurions le courage d'aimer Socrate vivant parmi nous?». A proposito della funzione educativa delle arti, Falconet proseguiva rimarcando che, anche nei casi in cui le opere di scultura avessero avuto una funzione semplicemente decorativa, con la loro bellezza avrebbero potuto condurre l'animo dello spettatore al bene e quindi adempiere comunque ad una funzione nobile.

¹⁵⁰ Cfr. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte...*, tomo I, p. 477. Secondo Falconet, inoltre, lo scultore era obbligato a produrre opere di qualità proprio a causa della perennità delle sculture, per cui i posteri a venire avrebbero potuto avere di che lodare o biasimare. Inoltre, dato il lungo tempo necessario per portare a termine l'opera, il risultato finale doveva essere più che valido, tanto più che il materiale impiegato per le sculture era di gran lunga più pregiato della tela del pittore. Cfr. E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 3.

¹⁵¹ L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. I, p. 22. Anche questo era per Cicognara motivo per trattare di scultura: pochi, infatti, ne avevano scritto e ciò avrebbe potuto comportare il rischio che se ne perdesse la storia. Quanto alla frase sopra riportata, la cui evidente corrispondenza alle parole di Falconet è troppo aderente per essere casuale, Cicognara non menziona l'eventuale citazione. Nella prefazione della sua opera, comunque, egli aveva premesso che avrebbe citato pensieri altrui spesso senza riportarne l'autore.

Qu'importe le petit mot de Pierre de Cortone, tant répété et jamais apprécié? Il dit un jour à ce cheval antique: Avant donc; ne sais-tu pas que tu es vivant? Pierre de Cortone a-t-il dit ce mot? Et quand il l'eût dit, un instant d'enthousiasme du plus habile homme que ce soit est-il une autorité suffisante pour nous fermer les yeux, sur-tout quand l'ouvrage existe, et qu'il contredit l'éloge?¹⁵².

Passi come questo evidenziano, più che contestazione delle opinioni correnti, volontà di affermare e, quasi, rivendicare autonomia nei giudizi, perché questi potessero essere obiettivi e non condizionati dal preconconcetto dell'indiscutibile superiorità degli antichi.

Il dibattito avrebbe trovato in Francia un terreno particolarmente fertile, essendo ancora attuali, nella prima metà del Settecento, i temi relativi alla *Querelle des Anciens et des Modernes*¹⁵³.



Marco Aurelio, Roma, Musei Capitolini, foto di Federico Giammusso in <http://feblues.blogspot.com/2007/05/in-viaggio-per-litalia-roma-part-2.html>, 2010-04-26.

Rivendicazione di autonomia da parte dei moderni.

Una posizione ferma nel riconoscere il valore dei moderni, ma espressa in termini forse meno polemici rispetto a quelli di Falconet, sarebbe stata assunta dal pittore e accademico francese Dandrè-Bardon il quale, peraltro consapevole del fatto che la sua opinione non era generalmente condivisa¹⁵⁴, affermava che gli antichi avevano portato la scultura al massimo livello in alcuni settori, ma che in altri campi i moderni, grazie anche all'acquisizione di nuove cognizioni, erano stati superiori:

Quand on recherche avec soin les différens progrès de la Sculpture dans les deux principales Epoques, dont l'une embrasse les Anciens depuis Alexandre le Grand jusqu'au Bas-Empire, et l'autre les Modernes qui l'ont rétablie vers la fin du XVI^e siècle jusqu'à nos jours, on apperçoit sensiblement, que les premiers ont porté diverses parties de cet Art au plus haut degré d'excellence, quoiqu'ils en ayent négligé quelques autres, et que les seconds y ont ayouté plusieurs découvertes qui avoient, pour ainsi dire, été inconnues avant eux¹⁵⁵.

¹⁵² E.M. FALCONET, *Observations sur la statue...*, p. 54.

¹⁵³ C. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Paris 1688-1697.

¹⁵⁴ M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, p. 2: «Ces observations peuvent, à quelques égards, être utiles aux personnes qui n'ont pas assez de lumières ni d'impartialité pour évaluer les beautés et la négligence qui se trouvent quelquefois en contraste dans les ouvrages des grands Maîtres».

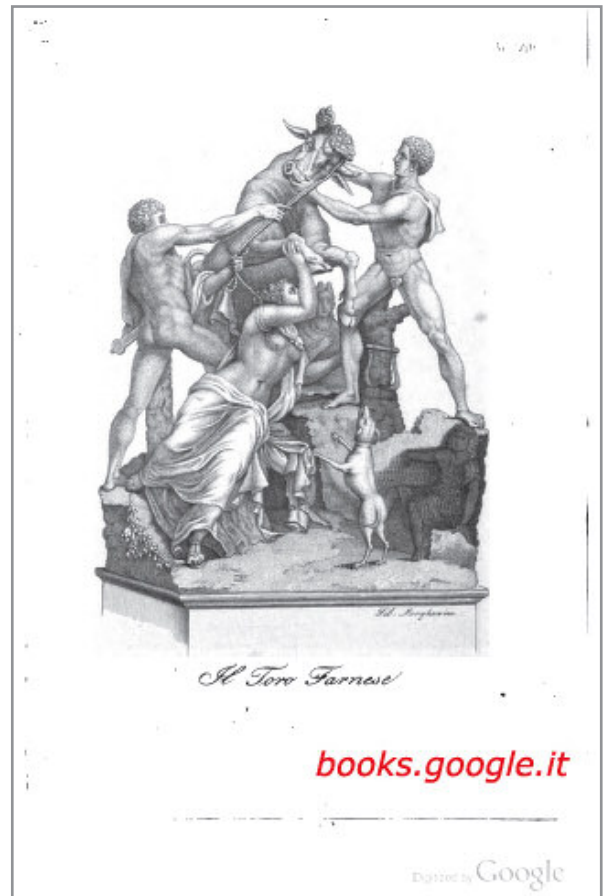
¹⁵⁵ *Ibid.*

Altre pecche che Dandrè-Bardon riscontrava nelle opere antiche, oltre la già ricordata negligenza per i particolari anatomici, era l'uso a suo dire poco sapiente di luci e ombre nei gruppi scultorei, come ad esempio il *Toro Farnese*¹⁵⁶. Circa la rappresentazione degli animali, si è già ricordato il suo scarso entusiasmo per il cavallo del *Marco Aurelio*.

Egli riconosceva agli antichi il merito di essere stati insuperabili nell'imitazione della natura: «Osons le dire: ils ont retracé les figures humaines avec cette noblesse respectable que l'Homme reçut des mains du Createur»¹⁵⁷. Riteneva, però, che i moderni avessero prodotto gruppi scultorei migliori e trovava qualcosa da eccepire persino sul *Laocoonte*; rispolverando l'ormai trito principio del *decor*, trovava infatti poco appropriato che un sacerdote fosse ritratto senza vestiti, ma trovava una spiegazione nella volontà degli artisti di ritrarre, più che il personaggio, la sofferenza dell'uomo¹⁵⁸.

Per Richardson, il fatto che *Laocoonte* fosse stato ritratto privo di abiti, pur essendo in certo qual modo in contraddizione rispetto al ruolo sociale rivestito dal personaggio, era una licenza funzionale alla bellezza della statua, che altrimenti non sarebbe risultata un simile capolavoro:

Je finirais mes Observations sur le Laocoon, par remarquer la nécessité qu'il y a quelquefois de hasarder des impropriétés visibles. Si le gens de ce tems-là avoient pensé comme ceux d'aujourd'hui, les mauvais Critiques n'auroient pas manqué de triompher de ces Artistes, sur ce qu'ils ont représenté un Prêtre tout nud, justement dans le tems qu'il va sacrifier. Cependant, il est facile de voir, que si l'on s'étoit arrêté à un inconvénient que l'on n'a pas manqué de prévoir, au-lieu de la Pièce la plus belle qu'il y ait Monde, en fait de Sculpture, nous n'en aurions en aucune¹⁵⁹.



Toro Farnese, in *Rimembranze storiche e artistiche della città di Napoli* pubblicate per cura di Domenico Del Re, Napoli 1846, in <http://books.google.it/books?id=EvwqAAAAYAAJ&pg=PA67&dq=%22toro+farnese%22&lr=&cd=4#v=onepage&q=%22oro%20farnese%22&f=false>, 2010-04-28.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁸ Cfr. *ibid.*, p. 7.

¹⁵⁹ J. RICHARDSON, *Description de Divers Fameux Tableaux...*, p. 517.

Lessing, che analogamente a Diderot, e negli stessi anni¹⁶⁰, giudicava la rappresentazione delle carni più bella di quella di qualunque tipo di stoffa, a tal proposito si esprime quasi polemicamente verso i critici d'arte:

La scultura, essi dicono, non può imitare le stoffe; le grosse pieghe fanno un brutto effetto; dunque tra due mali si è scelto il minore, e si è preferito peccare contro la verità stessa, piuttosto che doversi esporre a critiche per le vesti. Se gli antichi artisti avrebbero riso dell'obiezione, non so neppure cosa avrebbero potuto dire della replica. Non si può avvilire l'arte più di così. Perché, ammesso che la scultura avesse potuto imitare le diverse stoffe altrettanto bene della pittura, il Laocoonte dovrebbe per questo essere necessariamente vestito? Con questo vestito non perderemmo nulla? Un drappo, opera di mani schiave, è altrettanto bello di un corpo organizzato, opera della Saggezza eterna?¹⁶¹.

L'argomento del nudo nelle statue antiche e, più generalmente, in scultura, fu molto dibattuto e strettamente correlato a quello dei drappaggi. Si può dire che quello del panneggio fu un tema che, ripreso anche questo dal Paragone cinquecentesco, quasi nessun autore omise di trattare. Si è già detto della disapprovazione di Winckelmann nei confronti di Bernini, cui anche contestava di abbigliare i soggetti scolpiti con stoffe pesanti, che non lasciavano intravedere il corpo, e giudicava questa scelta motivata dall'imperizia dello scultore, che non sarebbe stato capace di raffigurare un bel corpo¹⁶²; le opere antiche, invece, mostravano vesti che rispondevano ai canoni della grazia¹⁶³:

La grazia nell'accidentale delle figure antiche, nell'acconciamento cioè e nelle vesti, sta, come nella figura stessa, in ciò che più s'avvicina alla natura. Nelle opere più antiche l'andamento delle pieghe al di sotto della cintura è quasi perpendicolare, come esse cadono naturalmente in un tessuto leggerissimo. Col perfezionarsi dell'arte si cercò una maggiore varietà, ma le vesti riproducevano sempre tessuti leggeri, e le pieghe non erano accumulate o sparse qua e là, ma erano riunite in masse chiuse. Erano queste le due principali regole osservate dagli antichi [...] Le vesti delle Baccanti e di figure danzanti erano più disperse e più svolazzanti, anche quando si trattava di statue [...] ma il decoro era sempre mantenuto, e le possibilità della materia non furono mai esagerate¹⁶⁴.

¹⁶⁰ D. DIDEROT, *Saggi sulla pittura*, (1765), ed. cons. a cura di M. Modica, Palermo 1991, p. 93: «Le figure nude non ci disturbano affatto, anche se appartengono a un secolo, a un popolo o a una scena in cui c'è l'uso di vestirsi. La carne è più bella della stoffa più bella. Il corpo dell'uomo, le braccia, le spalle, il suo petto sono più belli di tutte le stoffe che possano ricoprirli, così come lo sono i piedi, le mani, il seno di una donna, e la loro esecuzione è cosa ancor più sapiente e difficile [...] 'Graeca res est nihil velare': questa era l'usanza dei greci, nostri maestri in tutte le belle arti».

¹⁶¹ G.E. LESSING, *Laocoonte...*, p. 46.

¹⁶² J.J. WINCKELMANN, *Brevi studi sull'arte...*, p. 71: «nelle opere d'arte moderne sembra che dopo i tempi di Raffaello e dei suoi migliori discepoli non si sia pensato che la grazia possa estendersi anche alle vesti, perché invece delle leggere si sono scelte quelle pesanti che possono considerarsi un drappo che copra l'incapacità di fare il bello. Perché le pieghe pesanti dispensano l'artista dall'indicare le forme del corpo sotto le vesti, come cercavano di fare gli antichi, e spesso la figura sembrava fatta soltanto per reggere il drappo. Il Bernini e Pietro da Cortona sono stati d'esempio ai loro successori negli abbigliamenti ampi e pesanti. Noi ci vestiamo di stoffe leggere, ma le figure della nostra arte non godono dello stesso vantaggio».

¹⁶³ Sulla grazia nell'abbigliamento, Winckelmann scriveva: «La grazia si estende all'abbigliamento, perché fin dall'origine essa e le sue sorelle erano vestite; e la grazia del vestirsi si forma quasi da sé nella nostra mente, quando c'immaginiamo come vorremmo che le Grazie andassero vestite. Non desidereremmo vederle in abiti di gala, ma come una donna bella da noi amata, in veste leggera, poco dopo alzatasi dal letto». *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

Anche Mengs asseriva che gli antichi avevano posto attenzione alla raffigurazione del corpo¹⁶⁵ e, a proposito della rappresentazione delle vesti, rimarcava come esse fossero volte a non nascondere il nudo: «gli antichi avevano riguardato i panneggiamenti non come una cosa principale, ma come accidentale [...] avevano rivestito, ma non nascosto il nudo delle figure»¹⁶⁶.

Che i panneggi lasciassero intravedere il corpo era, secondo Cicognara, l'obiettivo della scultura. Egli dedicava all'argomento il quinto capitolo del suo primo volume della *Storia della scultura*, intitolato «Oggetti rappresentati dallo scultore. Umane forme ignude e forme vestite», e scriveva:

In ogni tempo la scultura si è proposta per modello o la natura nello stato della sua nuda semplicità, o la natura ornata da quegli accessorj caratteristici che esprimono le costumanze o i riti civili o religiosi [...] in una parola la natura vestita. Nel primo caso l'artista dovette consultare la più difficil parte, sublimare i suoi concetti fra le bellezze della natura sparse sui molteplici oggetti, e creare un nuovo bello scevro delle imperfezioni che nascono dalle cause seconde, detto Bello Ideale; e nell'altro esser dovette osservator diligente delle costumanze diverse per confermare l'applicazione di esse all'arte sua¹⁶⁷.

I Greci, insomma, avevano compreso che il nudo attraeva maggiormente l'occhio e, se non potevano fare a meno delle vesti, le disponevano in modo da fare intuire le forme del corpo¹⁶⁸.

Si è già visto che il nudo era ritenuto l'obiettivo principale dello studio di uno scultore; Himmelmann evidenzia l'importanza centrale¹⁶⁹ che esso rivestì in alcune opere di Winckelmann, il quale avrebbe esercitato la sua influenza anche su Goethe, che in una lettera del 1787 scrisse: «Ed ora m'ha afferrato infine l'alfa e l'omega d'ogni cosa a noi conosciuta, la figura umana, ed io a lei dico: 'Signore, io non ti lascio a meno che Tu non mi benedica'»¹⁷⁰. A proposito del nudo in scultura, Himmelmann riporta anche le significative parole di Canova a Napoleone, che aveva ritratto nudo: «Il linguaggio dello scultore [...] deve essere il sublime e il nudo, e quella maniera di panneggiamento conveniente e propria a quest'arte»¹⁷¹.

Il nudo, dunque, come linguaggio specifico della scultura; Richardson lo aveva asserito, per inciso, a proposito di un bassorilievo attribuito a Michelangelo: «Dans le bas-relief toutes les Figures sont nues, comme plus convenables à la Sculpture»¹⁷².

¹⁶⁵ A.R. MENGES, *Pensieri sulla pittura...*, p. 41: «Conoscevano essi che le arti sono fatte per gli uomini: che l'uomo niente ama quanto se stesso; e che perciò anche l'uomo deve essere il più degno oggetto dell'arte; onde impiegavano la più grande diligenza in questa parte della natura. Essendo l'uomo stesso più degno di quel che lo sono i suoi abiti, lo dipingevano e formavano per lo più nudo, eccettuato soltanto il sesso femminile, non permettendolo la decenza e la verecondia».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁷ L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. I, p. 175.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 177.

¹⁶⁹ N. HIMMELMANN, *Nudità ideale*, in *Memorie dell'Antico...*, vol. II, p. 202. Sul nudo, Himmelmann prosegue citando altri passi di Goethe, che nella raffigurazione degli uomini nudi vede una purezza che li rende simili agli dei.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 203.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁷² J. RICHARDSON, *Discorso sulla Scienza...*, p. 57.

Herder, poi, era convinto che una statua nuda non evocasse pensieri lussuriosi, contrariamente a quanto poteva accadere nel caso della raffigurazione di un nudo in pittura, ritenuto più conturbante poiché maggiormente evocativo anche grazie all'ausilio del colore¹⁷³; asseriva inoltre che la scultura avrebbe dovuto astenersi dal rappresentare le vesti, poiché riproduceva corpi solidi:

Nella scultura i corpi non possono portare vestiti, poiché la veste nasconde, e ciò che essa copre non è più un corpo umano, ma un blocco in abito lungo. Una veste non è un solido, qualcosa di pieno, rotondo, che si può scolpire. L'abito e' l'involucro del nostro corpo solo per necessità, è quasi una nuvola che ci avvolge, un'ombra, un velo. [...] Ora, nell'arte un abito di pietra, metallo, legno è opprimente al massimo grado! Non è più ombra, velo, abito, è una roccia piena di rilievi e cavità, un ammasso penzolante. Chiudi gli occhi e tocca, sentirai la mostruosità [...]. I greci [...] si liberarono da guaine metalliche e mantelli di pietra, e scolpirono ciò che poteva esserlo, i bei corpi¹⁷⁴.

Gli antichi greci, continuava Herder, raffiguravano figure vestite soltanto nei casi in cui lo imponevano motivi di decoro¹⁷⁵, ma anche in quel caso trovavano la soluzione volta a soddisfare la particolare modalità di fruizione dell'opera scultorea ricorrendo all'espedito del panneggio bagnato:

Possiamo in genere assumere a principio che dove l'artista greco tende alla configurazione e presentazione di un bel corpo, dove nulla di religioso o di caratteristico lo intralcia [...], allora egli non usava mai vestiti, ma piuttosto scopriva i corpi quanto poteva, a dispetto della consuetudine [...]. Nulla può trasparire in un solido, nella scultura: essa agisce per la mano e non per gli occhi. E guarda, l'ingegno greco trovò una soluzione fatta proprio per la mano. Se il dito che tocca è ingannato, poiché tocca l'abito e il corpo al tempo stesso, il giudice estraneo, l'occhio, dovrà ubbidire. In breve, gli abiti delle sculture greche sono umidi [...]. Vi era un solo modo per ingannare il dito che tocca, e l'occhio che ora tocca come un dito: dando al corpo una veste che è tale solo per modo di dire, nuvola, velo, nebbia; ma no, neppure nuvola e nebbia, poiché qui non vi e' nulla che l'occhio possa annebbiare, ma un abito umido, attraverso il quale il dito possa sentire il corpo!¹⁷⁶.

¹⁷³ J.G. HERDER, *Plastica...*, p. 56: «Il nudo nelle due arti non ha nemmeno lo stesso potere di allettamento e seduzione. Una statua e' tutta qui, sotto il cielo libero, quasi in paradiso; riproduzione di una bella creatura di Dio, e attorno ad essa non vi e' che innocenza. Winckelmann ha ragione [...] le pure e belle forme di quest'arte possono certo suscitare amicizia, amore, linguaggio corrente, ma solo in una bestia provocano lussuria. Non e' cosi' per l'incanto della pittura. Poiché essa non è rappresentazione corporea, ma solo raffigurazione, fantasia, rappresentazione, essa apre alla fantasia un campo assai vasto, e l'attira nel suo colorito e profumato giardino di delizie». Diderot, al contrario di Herder, si pronunciò favorevolmente a proposito della rappresentazione del nudo in pittura: «Del resto, 'maior e longinquo reverentia': rappresentando il nudo, la scena diventa più remota e richiama alla mente un'età più semplice e innocente, usanze più selvagge, più adatte alle arti d'imitazione. Si è scontenti del tempo presente, e quel ritorno ai tempi antichi non ci dispiace [...]. In una composizione, le figure seminude sono come le foreste e le campagne messe intorno alle nostre case». D. DIDEROT, *Saggi sulla pittura...*, p. 93. Il passo latino citato dall'autore è di Tacito, *Annales*, I, 47.

¹⁷⁴ J.G. HERDER, *Plastica...*, pp. 51-52.

¹⁷⁵ L'autore cita l'esempio della *Niobe*, che l'artista ha rappresentato vestita perché voleva rappresentare il dolore di una madre, non per fare mostra di un bel corpo. *Ibid.*, p. 53. Come si è osservato, un concetto simile aveva esposto Dandré-Bardon a proposito del *Laocoonte*.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 53-54.

Già Caylus, ritenendo appunto attraente il nudo in scultura, aveva scritto in proposito che gli antichi avevano adottato questo stratagemma per consentire la visione delle forme corporee anche in figure vestite:

Les Anciens sont nos maîtres encore dans cette partie. Ce n'est point par ignorance, ni par paresse qu'ils ont fait choix de ce qu'on appelle improprement draperies mouillées, mais les habillemens qu'ils ont représentés étant composés de gazes, de toiles de coton, ou pour mieux dire, de mousselines, conservoient le nud, et faisoient sentir tous les mouvemens du corps d'une façon si agréable que l'œil en étoit toujours satisfait, et que la Nature y gagnoit à de certains égards du côté de la volupté¹⁷⁷.

Egli era inoltre contrario alla rappresentazione di panneggi eccessivamente voluminosi, che riteneva un *escamotage* per gli scultori non sufficientemente abili nel realizzare un bel corpo nudo¹⁷⁸; come lui la pensava Diderot¹⁷⁹.

Circa quaranta anni prima, l'opinione di Richardson era stata che i panneggi ampi e con grandi e mosse pieghe fossero senz'altro adatti alle pitture, ma che in scultura fosse meglio attenersi a quello che avevano fatto gli antichi; ammetteva però che spesso essi non venivano giudicati in modo del tutto imparziale¹⁸⁰ e concludeva:

On doit observer cette regle générale, qu'il ne faut pas que le Nud se perde sous la Draperie, ni qu'il y soit trop marqué; comme cela se voit dans plusieurs Statues et Bas-reliefs Antiques; à quoi, pour le dire en passant, ces Maîtres étoient obligés, parce qu'une autre manière n'auroit pas fait un bon effet sur la pierre. Le nud, dans une Figure vêtue, est comme l'Anatomie, dans une figure nue; il faut le faire voir, mais sans affectation¹⁸¹.

¹⁷⁷ CAYLUS, *Réflexions...*, pp. 188-189.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 187-188: «Les deux arts [pittura e scultura] doivent apporter une grande attention à la manière de traiter les draperies. On pourroit faire une longue dissertation sur les abus de ce genre; mais la Sculpture exige à cet égard encore plus de soins que la Peinture. Le Bernin, dont les talens sont recommandables, leur a donné beaucoup d'ampleur et de mouvement: cette nouveauté a eu des suites très-dangereuses. Pour éviter les difficultés du nud, on s'est livré en abusant du Bernin, à l'excès des étoffes; on a oublié qu'elles doivent toujours rappeler l'idée et la forme des principales parties qu'elles recouvrent; on n'a plus pensé qu'à elles; on les a regardées comme l'objet principal: enfin d'abus en abus, on est parvenu en Italie comme en France à les traiter avec une multiplicité de gros plis et de mouvemens que la Nature n'a jamais montrés; aussi le plus souvent on les compose séparément avec curiosité, et souvent contre l'effet naturel du poids et du mouvement de la figure qu'elles habillent, ce qui n'est point étonnant, puisqu'on le pose sur le mannequin, et qu'on les ajuste à sa volonté».

¹⁷⁹ D. DIDEROT, *Salon de 1765...*, in *Id.*, *Oeuvres...*, vol. X, p. 421: «La principale difficulté de son imitation [Diderot allude alla scultura] consiste dans le secret d'amollir cette matière dure et froide, d'en faire de la chair douce et molle; d'exprimer les contours des membres du corps humain; de rendre chaudement et avec vérité ses veines, ses muscles, ses articulations, ses reliefs, ses méplats, ses inflexions, ses sinuosités, et qu'un bout de draperie lui épargne des mois entiers de travail et d'étude».

¹⁸⁰ J. RICHARDSON, *Traité de la Peinture...*, pp. 157-158: «Il semble, que les anciens Grecs et Romains aient eu en cela le meilleur goût; du moins sommes-nous si prévenus en faveur de ce qui nous vient de ces grands Hommes, par la haute idée que nous en avons, que tout nous en paroît accompagné de Noblesse et de Grace. Il faut donc, par raport à cette excellence, réelle ou imaginaire, que le Peintre choisisse cette façon de vêtir ses Figures, autant que son sujet le peut permettre. On peut enchérir là-dessus, et on doit même le faire, pourvu qu'on ne perde point de vue ce Goût d'Antique, et qu'on en conserve l'avantage de la prévention».

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 157-158.

Un tentativo di imparzialità di giudizio si ha anche in Dandré-Bardon, il quale sostiene che, ai drappeggi scolpiti dagli antichi, poteva rimproverarsi soltanto la scarsa varietà¹⁸²; mostrò peraltro di apprezzare il panneggio bagnato, appunto perché consentiva di immaginare le forme del corpo:

Envain seroit-on prévenu contre le goût de drapper des Anciens: malgré le reproche, [...] que le linge humide trop uniformément employé par-tout, pour marquer le nud avec sévérité, jette quelque maigreur dans cette partie de leur sculpture; on doit sentir combien leurs principes étoient grands et bien raisonnés. [...] J'en appelle au vêtement de la Flore Farnese, une des Statues que la sculpture ait plus parfaitement drappée et que l'Antique nous a transmise. [...] L'étoffe mouillée touche la chair dans les parties faillantes, elle s'en détache dans les tournans d'une manière aisée, pour donner du moëlleux aux plis; on les voit badiner du sens des parties qu'ils environnent, les suivre, ou s'en écarter et les contraster à propos. Les masses plates y sont en opposition avec celles qui sont riches en travaux; les parties nues avec celles qui sont habillées, et successivement celles qui sont drappées jouent avec celles qui ne le sont point. Des plis tirés du sein des masses indiquent le dénouement des parties essentielles, et par une élévation sçavamment affectée désignent les flexions des membres, leurs longueurs et leurs attachemens principaux. Lorsque les Sculpteurs anciens ont donné du mouvement à une étoffe voltigeante, ils l'ont asservie à dessiner le nud¹⁸³.



books.google.it

Flora Farnese, in Real Museo Borbonico, Napoli 1824-1830, vol. II, 1825, in <http://books.google.it/books?id=fUGAAAAQAAJ&pg=PA45&dq=flora+farnese+museo+borbonico&cd=1#v=onepage&q&f=false>

Va rilevato che, secondo Dandré-Bardon, gli scultori moderni non avrebbero avuto minore merito, poiché la differente resa dei panneggi avrebbe apportato alla scultura ulteriori varianti; il fatto che non avessero riprodotto quello degli antichi sarebbe dipeso dai diversi gusti e non da imperizia tecnica¹⁸⁴.

¹⁸² M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, pp. 14-15: «Bien de personnes prétendent que les Anciens n'ont point varié le caractère des étoffes, qu'ils ont ignoré l'art d'en ménager les oppositions et d'en rendre les divers tissus. Il est vrai que les mœurs du tems, les principes de l'Ecole semblent n'avoir rien suggéré à cet égard aux plus habiles Sculpteurs. Mais ne connoissions-nous que le Zenon du Capitole, dont le manteau largement ajusté, moëlleux et à grands plis, constate le talent de cet Maître à drapper avec des étoffes de laine aussi-bien qu'avec des linges mouillés, ç'en est assez pour conclure qu'ils n'ont peut-être affecté de ne point employer le contraste du drap et des étoffes légères, que parce qu'ils craignoient que l'effet qui en résulteroit, ne partageât l'admiration, selon eux uniquement bien accordée à la science du nud».

¹⁸³ *Ibid.*

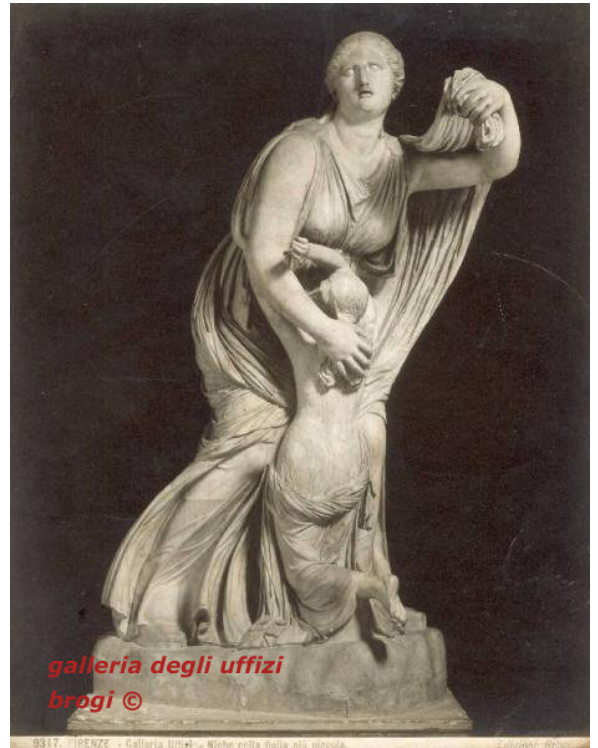
¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 27: «L'art des Draperies n'est pas moins parfait chez eux. Le Moïse de Michel-Ange, l'Alexandre Sauli de Puget, le S. Dominique de le Gros, la Sainte Bibiane du Bernin, la Sainte Susanne du Flamand [...] dévoilent dans leurs ajustements cette marche, ce jeu, cet enchaînement de plis; ces contrastes qui paroissent plutôt l'ouvrage du hasard que l'effet d'un arrangement raisonné; cette tournure qui assortit l'étoffe au mouvement des parties du corps sans qu'elle y soit trop adhérente; cet agencement réfléchi, cette bisarrerie judicieuse qui détourne adroitement les travaux capables de contredire le nud, d'interrompre les masses et d'empêcher l'œil de parcourir tranquillement la chaîne des plis. A ces recherches les Sculpteurs des derniers siècles ont joint celles qui concernent le caractère des étoffes. Ils ont pris soin de rendre sous un ciseau varié la grossièreté ou la finesse du tissu, le matte, le lisse, ou le satiné qu'elles produisent, et de contraster à propos la laine, le lin, les brocards, le coton; les grands plis du drap, ses méplats unis et moëlleux, avec les plis fins et les reluisantes cassures de la soie».

Più caustico D'Argenville: «Je demande s'il est naturel qu'un morceau d'étoffe qui doit pendre, reste collé contre un bras ou une jambe»¹⁸⁵.

La posizione di Falconet, anche in questo caso, era stata simile nei contenuti, ma espressa con toni forse più incisivi. In appendice alle sue *Réflexions sur la sculpture* egli scriveva il paragrafo *Draperies*, «partie aussi intéressante qu'elle est difficile», e, pur approvando l'operato degli antichi¹⁸⁶, riteneva limitante per lo scultore attenersi esclusivamente al loro modo di rappresentare i panneggi¹⁸⁷, tenendo anche conto del fatto che essi avevano riprodotto, anche nelle pitture¹⁸⁸, vesti consone alle loro usanze e al loro clima.

Les sculpteurs grecs, affectés de la beauté du nud, drapoient avec des étoffes si fines, qu'elles paroissent mouillées, et quelquefois collées sur la peau. Leurs mœurs, leur climat, leur façon de vêtir, les étoffes dont ils s'habilloient, accoutumoient leurs yeux à ces objets, et formoient leur goût. [...] Mais comme la sculpture a toute la nature pour objet d'imitation, et que la nature a des beautés de plus d'une espece, pourquoi un sculpteur s'asserviroit-il à une seule maniere de draper, employée selon les temps, les climats et les circonstances? Les grands sculpteurs modernes, tels que [...] Puget [...] le Gros [...] et Bernin quelquefois, font voir quelles beautés les étoffes larges et jettées de grande maniere produisent dans la sculpture¹⁸⁹.

Le esigenze degli scultori moderni erano, indubbiamente, altre: «Aucun sculpteur ne doit ignorer aujourd'hui que le ciseau reussit très bien dans la variété du travail que demandent les différents étoffes»¹⁹⁰. Insomma Falconet, anche in questo campo, come già a proposito dei bassorilievi,



Niobe, Firenze, Uffizi, in <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-LOM70-0000067/>, 2010-4-28. Così Falconet sui panneggi: «dans les draperies de la famille de Niobé [...] les plis, sans intelligence dans la distribution, sans vérité dans l'exécution, sont assez semblables à des cordes, des copeaux, ou des écorces insipidement arrangées».

¹⁸⁵ D. D'ARGENVILLE, *Discours...*, p. XXXI.

¹⁸⁶ E.M. FALCONET, *Réflexions sur la sculpture...*, p. 40: «Les draperies qu'on appelle mouillées sont d'un très bon usage dans la sculpture, ou étant employées sans affectation, sans maigreur, selon le sujet et l'à-propos, elles laissent voir les mouvements du nud, en rendent les formes plus sensibles, moins embarrassées, et conséquemment plus intéressantes». L'approvazione di Falconet non è incondizionata, giudica infatti monotona la piega degli abiti del gruppo di Niobe. *Ibid.*, p. 42.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 39: «Je suppose qu'un statuaire épris de la simplicité des belles draperies antiques, et révolté contre quelques bizarrerie ingénieuses du Bernin, adopte uniquement le style des plis antiques, et qu'un autre statuaire voyant tous les genres dans la nature se croie permis, comme son imitateur, de les représenter tous. Il semble que ces deux systèmes, qui paroissent s'exclure, peuvent être également avantageux à la sculpture, et que ce seroit lui préjudicier si l'un prévaloit sur l'autre».

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 44: «J'ai dit aussi que les mœurs, le climat, les vêtements des Grecs, étoient la cause de leur goût de draperies serrées: il ne faut donc pas s'étonner si les draperies larges n'auroient pas toujours réussi à leurs yeux. C'est par la même raison que on en voit peu dans leur peinture: la Noce Aldobrandine, peinture ancienne, est composée et drapée précisément comme les statues et les bas-reliefs du même temps».

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 41-42. Falconet proseguiva: «Les anciens sculpteurs le font voir aussi, mais rarement: en sorte pourtant qu'on pourroit faire la critique du goût exclusif des petites draperies antiques, par des draperies larges du même temps, comme celle du Zénon au Capitole, celle de la petite Flore du même palais, dont les plis sont ordonnés avec la chaleur des plus brillantes étoffes».

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

non accettava l'idea della superiorità indiscussa degli antichi sui moderni e ribadiva la necessità che lo scultore fosse scevro da pregiudizi nel perseguire «la recherche du vrai», che «dans les arts ne connoît point d'autorité particulière [...]». Qu'il ait le courage de travailler pour tous les tems et pour tous les pays»¹⁹¹. Gli esempi di opere moderne, come la *Santa Teresa* di Bernini, consentivano allo scultore di affermare: «Si ces sculpteurs avoient servilement imité les anciens, et qu'ils n'eussent osé essayer quelque chose d'eux-mêmes, de combien de beautés ne serions-nous pas privés? 'Ce qui est aujourd'hui fort ancien, fut autrefois nouveau', pouvoient-ils dire avec Tacite, 'et ce que nous faisons sena exemple, servira d'exemple'»¹⁹².

Stessa frase¹⁹³ e stesso concetto in Dandré-Bardon¹⁹⁴, che tra l'altro, per evidenziare la pari abilità degli artisti moderni rispetto a quella degli antichi, portò come esempio la ricostruzione del braccio del *Laocoonte*¹⁹⁵.

Riconoscendo ai moderni altrettanti meriti che agli antichi, la polemica per stabilire l'eccellenza degli uni o degli altri era risolta. Risolutivi risultavano anche motivi come quelli esposti da Falconet, secondo i quali ogni artista avrebbe dovuto creare le proprie opere in base al suo tempo ed alle usanze del suo paese.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 44. Il passo citato da Falconet è di Tacito, *Annales*, I. II, c. 24.

¹⁹³ «Peut-être les Anciens ont eu de leur tems le sort des Modernes. Qui est-ce qui doute qu'à cet égard les Modernes ne deviennent Anciens à leur tour?». M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, p. 59. Questa frase di Dandré-Bardon fu aspramente criticata da L. CICOGNARA, *Storia della Scultura...*, vol. III, p. 489.

¹⁹⁴ Come Falconet, egli riteneva che i moderni, pur avendo ereditato dagli antichi principi indubbiamente validi, avessero arricchito la scultura con nuove cognizioni: «Il est vrai que la plûpart des connoissances de la Sculpture, qui font tant d'honneur aux Artistes de nos jours, ne leur appartiennent que par droit d'hérédité. Mais on peut dire à la gloire de ces dignes Légataires, que loin d'avoir appauvri la succession de leurs premiers Ancêtres, ils l'ont enrichie de plusieurs trésors». M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, p. 33.

¹⁹⁵ «Les Sculpteurs qui se sont signalés depuis la renaissance des Arts n'ont pas borné leurs talens à imiter les séduisantes vérités de l'Antique. C'est l'Antique elle-même qui en rend témoignage. C'est le Laocoon, dont le bras droit fait par Baccio Bandinelli, répond si exactement à la perfection des autres parties de la figure, qu'on le conserve en cuite jusqu'à ce qu'on trouve le bras original». *Ibid.*, p. 32. L'autore prosegue lodando altri restauri moderni di opere antiche, come il *Fauno Barberini* le cui gambe furono rifatte dal Bernini e così via. Sulla metodologia dei restauri nel Settecento cfr. O. ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1986, vol. III, pp. 183-250; P. PANZA, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Presentazione di M. Dezzi Bardeschi, Franco Angeli, Milano 1990. Cfr. inoltre *La collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, a cura di A. Giuliano, Marsilio, Venezia 1992.



Gian Lorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, Roma, Santa Maria della Vittoria, in http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_teresa_di_bernini_03.JPG, 2010-04-27.

Un ulteriore passo avrebbe compiuto Schelling, dichiarando che ogni arte: «dipende in gran parte dalla sensibilità del suo tempo [...]. A epoche diverse corrisponde un diverso entusiasmo [...]. È uno sforzo inutile, voler trarre qualche scintilla dalle ceneri di ciò che è sommerso, per tentare di accendere un fuoco universale [...] non ritornerà mai più un'arte che, sotto tutti gli aspetti, sia la stessa di quella dei secoli precedenti; giacché la natura non si ripete mai»¹⁹⁶.

Echi del Paragone cinquecentesco

Le *Réflexions sur la Sculpture* di Falconet, come si è detto, rappresentano uno dei testi più significativi sull'estetica della scultura nel Settecento, nonché un primo tentativo di riflessione critica su di essa. Va notato che furono redatte da uno degli scultori più affermati del tempo¹⁹⁷, nonché scrittore piuttosto prolifico¹⁹⁸, il quale, pur sottolineando, quasi in una *captatio benevolentiae* nei confronti dei suoi lettori, la propria condizione di scultore e non di letterato, rivendicò in più di un'occasione il diritto di un artista di potersi pronunciare in merito alla propria arte¹⁹⁹.

In quanto 'specialista' della sua materia, Falconet rappresentava dunque un candidato ideale per redigere la voce *Sculpture* dell'*Encyclopédie*²⁰⁰; è noto, oltretutto, il suo rapporto con Diderot, *spiritus rector* dell'opera, per il quale l'esperienza del Dizionario Ragionato costituì un'importante occasione per venire a contatto con la teoria e la pratica artistica²⁰¹.

L'articolo di Falconet, pur dando un certo rilievo agli aspetti etici della scultura e a temi in linea con la cultura del suo tempo (le già citate critiche al Barocco, l'esemplarità degli antichi, motivi peraltro posti in apertura all'articolo), non ne trascurava il lato più tecnico che indagava le difficoltà materiali incontrate dagli scultori nel produrre le proprie opere e, soprattutto, tendeva a rimarcare la pari dignità tra l'arte scultorea e quella pittorica, riprendendo motivi ormai noti e di cui, sia pure in nuce, cominciavano ad esistere superamenti. Gli argomenti che riguardavano il lato tecnico erano in sostanza gli stessi addotti, nel Cinquecento, dai sostenitori della scultura nell'ambito del Paragone.

Molti di questi motivi non si trovarono espressi soltanto nelle *Réflexions* di Falconet ma anche in quelle di Caylus, nonché in alcuni scritti di Diderot; già Winckelmann, dichiarando che la scultura era nata prima della pittura, aveva in sostanza ripreso un argomento che Borghini aveva portato avanti nella disputa cinquecentesca.

¹⁹⁶ F. SCHELLING, *Le arti figurative e la natura...*, p. 69.

¹⁹⁷ Ricordo che egli era tra gli artisti favoriti di Madame de Pompadour, che aveva ritratto e che gli aveva procurato la nomina a direttore della manifattura di Sèvres nel periodo compreso tra il 1757 ed il 1766.

¹⁹⁸ Tradusse, tra l'altro, alcuni libri della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio ed in particolare il XXXIV, il XXXV ed il XXXVI, quelli cioè che riguardano le arti figurative. Altri scritti erano spesso risposte polemiche dell'autore a diversi intellettuali, suoi interlocutori nell'ambito di vari dibattiti culturali del tempo; ne ricordo Mengs e Caylus, solo per citarne alcuni dei più significativi.

¹⁹⁹ Cfr. E.M. FALCONET, *Réflexions sur la sculpture...*, p. 1. In questo contesto l'autore sostiene di non avere alcuna pretesa stilistica: «Quant à la partie littéraire, le style d'un artiste n'étant d'aucun poids dans les lettres, mes fautes en ce genre ne seront point contagieuses». Cfr. inoltre ID., *Observations sur la statue...*, in cui prima della prefazione, l'autore riporta un passo di un'epistola di Plinio il Giovane: «ut enim de pictore, sculptore, fictore nisi artifex iudicare, ita nisi sapiens non potest perspicere sapientem» (Plin. Ep. 10. L. 1).

²⁰⁰ Cfr. K.H. MANEGOLD, *L'Encyclopédie di Diderot e d'Alembert*, Legnano 1989, p. 256.

²⁰¹ Cfr. M. MODICA, *Prefazione*, in D. DIDEROT, *Saggi sulla pittura...*, p. 9; A.B. WEINSHENKER, *Falconet: his writings and his friend Diderot*, Genève 1966.

Ritornava, dunque, il confronto tra scultura e pittura. Falconet affrontava l'argomento relativo alle difficoltà particolari a ciascuna arte e alla minore varietà di soggetti che la scultura poteva rappresentare²⁰²: «La sculpture embrasse moins d'objets que la peinture: mais ceux qu'elle se propose, et qui sont communs aux deux arts, sont les plus difficiles à représenter; savoir, l'expression, la science des contours, l'art difficile de draper et de distinguer les différents especes d'étoffes»²⁰³. Il fatto che la scultura potesse trattare una più limitata gamma di soggetti, rispetto alla pittura, fu rimarcato nel 1765 anche da Diderot, che non mancava di rilevare il carattere di maggiore solennità della 'severa, grave e casta scultura':

On peint tout ce qu'on veut. La sévère, grave et chaste sculpture choisit [...]. Elle est sérieuse, même quand elle badine [...]. La sculpture ne souffre ni le bouffon, ni le burlesque, ni le plaisant, rarement même le comique. Le marbre ne rit pas [...]. Elle est voluptueuse, mais jamais ordurière. Elle garde encore dans la volupté je ne sais quoi de recherché, de rare, d'exquis, qui m'annonce que son travail est long, pénible, difficile; et que, s'il est permis de prendre le pinceau pour attacher à la toile une idée frivole qu'on peut créer en un instant et effacer d'un souffle, il n'en est pas ainsi du ciseau, qui, déposant la pensée de l'artiste sur une matière dure, rebelle, et d'une éternelle durée, doit avoir fait un choix réfléchi, original et peu commun. Le crayon est plus libertin que le pinceau, et le pinceau plus libertine que le ciseau [...]. C'est une muse violente, mais silencieuse et cachée²⁰⁴.

Ancora dal cinquecentesco Paragone derivavano altri temi, come quello delle particolari difficoltà di esecuzione delle sculture. Falconet riprese, ad esempio, l'argomento degli infiniti punti di vista di una statua, problema riconosciuto, per la verità, da più voci, non necessariamente di parte; il pittore Dandrè-Bardon²⁰⁵, il conte di Caylus, sostennero infatti analoghi principi. Caylus, in particolare, scrisse che lo scultore, oltre a dovere risolvere i problemi della staticità e dei sostegni da inserire nella sua opera, doveva far sì che l'equilibrio tanto cercato rispondesse ad esigenze non soltanto statiche ma anche estetiche. per giunta, da diversi punti di vista: «La Sculpture est obligée de trouver une position heureuse de tous les sens, et quiconque n'a pas réfléchi sur cette difficulté, ne conçoit pas la quantité de soins, et de recherches nécessaires pour trouver le balancement juste et agréable pour toutes les parties, pour tous les points de vuë. On ne doit point oublier que la Peinture ne travaille que pour un seul aspect»²⁰⁶.

Falconet fu, come sempre, piuttosto incisivo: «La sculpture a des difficultés qui lui sont particulieres. 1°. Un sculpteur n'est dispensé d'aucune partie de son étude à la faveur des ombres, des fuyans, des tournants et des raccourcis. 2°. S'il a bien composé et bien rendu une

²⁰² Nel Cinquecento Leonardo aveva elencato come, soggetti che la scultura non poteva rappresentare, le nebbie, le piogge, la polvere. Cfr. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte...*, tomo I, p. 484. Questo argomento era stato esposto anche da Vasari. *Ibid.*, p. 496.

²⁰³ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 6.

²⁰⁴ D. DIDEROT, *Salon de 1765*, in *Id., Oeuvres...*, vol. X, p. 420.

²⁰⁵ Dandrè-Bardon raccomandava che lo scultore esaminasse attentamente l'opera, nel corso del suo farsi, da diversi punti di vista: «Il consultera son ouvrage, tantôt de profil, tantôt de trois quarts, tantôt de face, pour voir s'il produit de toutes les vues des effets conformes à ceux du Naturel». M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, p. 80.

²⁰⁶ CAYLUS, *Réflexions...*, p. 182.

vue de son ouvrage, il n'a satisfait qu'à une partie de son opération, puisque cet ouvrage a autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace qui l'environne»²⁰⁷.

Gli infiniti punti di vista delle statue, dovuti alla loro tridimensionalità, condizionavano anche le luci e le ombre²⁰⁸ che avrebbero influito sulla resa dell'opera e, dunque, costituivano un ulteriore motivo di accurata valutazione da parte dello scultore, compito dal quale il pittore era dispensato. Riprendendo un tema già presente in Leonardo²⁰⁹, Falconet - d'accordo con Caylus, delle cui *Réflexions* riportava un brano - citò questo argomento tra le difficoltà particolari alla scultura²¹⁰.

Ancora come Leonardo, come è noto uno dei più accesi sostenitori della pittura *ante Paragonem*, Falconet sottolineò come allo scultore fosse necessaria una notevole tenacia, poiché la fatica fisica del suo operare avrebbe potuto farlo disamorare della propria arte²¹¹:

Un sculpteur doit avoir l'imagination aussi forte qu'un peintre, je ne dis pas aussi abondante. Il lui faut de plus une ténacité dans le génie, qui le mette au-dessus du dégoût que lui occasionne le mécanisme, la fatigue et la lenteur de ses opérations. Le génie ne s'acquiert point, il se développe, s'étend et se fortifie par l'exercice. Un sculpteur exerce le sien moins souvent qu'un peintre: difficulté de plus, puisque dans un ouvrage de sculpture il doit y avoir du génie, comme dans un ouvrage de peinture²¹².

Lo scultore, rispetto al pittore, era dunque svantaggiato a causa della difficoltà materiale del suo lavoro; gli occorreva maggiore tenacia e costanza per svolgere fino in fondo il suo compito e non perdere, negli anni, in semplicità e freschezza. Diderot, nel commento al Salon del 1765, scrisse di un colloquio tra lui e Falconet su questo argomento:

²⁰⁷ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 6. Così, nell'ambito del Paragone cinquecentesco, era stato per Cellini, uno dei pochissimi difensori della scultura: «la scultura infra tutte l'arte che s'interviene disegno è maggiore sette volte, perché una statua di scultura de' avere otto vedute, e conviene che le sieno tutte di egual bontà». In P. BAROCCHI, *Scritti d'arte...*, tomo I, p. 519.

²⁰⁸ Lo studio attento di luci ed ombre era raccomandato da M. DANDRÉ-BARDON, *Essay sur la Sculpture...*, p. 80.

²⁰⁹ A proposito del ruolo della luce in pittura ed in scultura, Leonardo evidenziava come un merito della pittura il fatto che essa portasse con sé luce ed ombra, mentre la scultura, svantaggiata, era condizionata dalla luce esterna ad essa. Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Il paragone delle arti...*

²¹⁰ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 19: «si le peintre a tracé des lignes justes, établi des ombres et des lumieres à propos, un aspect ou un jour différent ne lui ravira pas entièrement le fruit de son intelligence et de ses soins. Mais dans un ouvrage de sculpture, composé pour produire des lumieres et des ombres harmonieuses, faites venir de la droite le jour qui venait de la gauche, ou d'en bas celui qui venait d'en haut; vous ne trouverez plus d'effets, ou il n'y en aura que de désagréables, si l'artiste n'a pas su en ménager pour les différents jours. Souvent aussi, en voulant accorder toutes les vues de son ouvrage, le sculpteur risque de vraies beautés pour ne trouver qu'un accord médiocre. Heureux si ses soins pénibles ne le refroidissent point, et ne l'empêchent pas de parvenir à la perfection dans cette partie! Pour donner plus de jour à cette réflexion, j'en rapporterai une de M. le comte de Caylus. [Il brano che segue è tratto da Caylus, *Réflexions...*, p. 184]. 'La peinture, dit-il, choisit celui des trois jours qui peuvent éclairer une surface. La sculpture est à l'abri du choix, elle les a tous: et cette abondance n'est pour elle qu'une multiplicité d'études et d'embarras; car elle est obligée de considérer et de penser toutes les parties de sa figure, et de les travailler en conséquence; c'est elle-même, en quelque façon, qui s'éclaire; c'est sa composition qui lui donne ses jours, et qui distribue ses lumieres. A cet égard, le sculpteur est plus créateur que le peintre; mais cette vanité n'est satisfaite qu'aux dépens de beaucoup de réflexions et de fatigues'».

²¹¹ Leonardo, però, sosteneva che la pittura era soggetta ad una maggiore fatica mentale. A tal proposito Bronzino aggiungeva che, se la scultura era maggiormente faticosa, ciò era anzi un suo demerito. Di parere opposto Francesco Sangallo, che riteneva la fatica motivo di nobiltà e a tal proposito citava alcuni versi di Dante. Cfr. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte...*, tomo I, p. 509.

²¹² E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 8.

Un jour que Falconet me montrait les morceaux des jeunes élèves en sculpture...et qu'il me voyait étonné de la vigueur d'expression et de caractère, de la grandeur et de la noblesse de ces ouvrages sortis de dessous les mains d'enfants de dix-neuf à vingt ans: 'Attendez-les dans dix ans d'ici, me dit-il, et je vous promets qu'ils ne sauront plus rien de cela'. C'est que les sculpteurs ont besoin plus longtemps encore du modèle que les peintres; et que, soit paresse, soit avarice ou pauvreté, les uns et les autres ne l'appellent plus passé quarante-cinq ans. C'est que la sculpture exige une simplicité, une naïveté, une rusticité de verve, qu'on ne conserve guère au delà d'un certain âge: et voilà la raison pour laquelle les sculpteurs dégénèrent plus vite que les peintres, à moins que cette rusticité ne leur soit naturelle et de caractère. Pigalle est bourru; Falconet l'est encore davantage. Ils feront bien jusqu'à la fin de leur vie. Le Moyne est poli, doux, maniéré, honnête; il est et il restera médiocre²¹³.

Ancora in ambito francese fu presa in esame un'altra difficoltà peculiare all'arte scultorea, quale la composizione dei gruppi, di cui scrissero sia Caylus²¹⁴ che Falconet, entrambi rilevando come la pittura poteva affascinare lo spettatore con la composizione delle figure, la varietà dei colori, i fondali, l'effetto generale. La scultura, al contrario, doveva essere maggiormente incisiva avendo - per utilizzare i termini di Falconet - una sola parola da dire:

L'ouvrage du sculpteur n'étant le plus souvent composé que d'une seule figure, dans laquelle il ne lui est possible de réunir les différents causes qui produisent l'intérêt dans un tableau, on doit exiger de lui, non seulement l'intérêt qui résulte du tout ensemble, mais encore celui de chacune des parties de cet ensemble. La peinture, indépendamment de la variété des couleurs, intéresse par les différents groupes, les attributs, les ornements, les expressions de plusieurs personnages qui concourent au sujet; elle intéresse par les fonds, par le lieu de la scene, par l'effet général: en un mot, elle en impose par la totalité. Mais le sculpteur n'a le plus souvent qu'un mot à dire; il faut que ce mot soit énergique²¹⁵.

Un altro *topos* della letteratura artistica cinquecentesca, quello dell'impossibilità del 'pentimento' in scultura²¹⁶, fu un motivo ricorrente nel XVIII secolo; Dandré-Bardon trattò l'argomento nel suo *Essai*: «Les opérations du ciseau sont pour l'ordinaire dépendantes de mille points de justesse auxquels, quand on les a outre-passés, on ne sçauroit revenir sans des compensations embarrassantes et quelquefois impossibles»²¹⁷.

²¹³ D. DIDEROT, *Salon de 1765...*, p. 423.

²¹⁴ CAYLUS, *Réflexions...*, pp. 180-181: «Elle [la scultura] ne peut exprimer que des figures tenant si bien à la terre, qu'elle est obligée de recourir presque toujours à des appuis capables de soutenir les jambes, et de les mettre en état de résister à la pesanteur du corps; ce que je dis à cette occasion ne regarde que les figures seules, et que la Sculpture traite le plus ordinairement. Il est vrai qu'elle présente aussi des groupes; mais en général le nombre des figures dont ils sont composés, est très-borné; car il est rare de trouver, comme Plin en décrit quelques-uns, plus étendus encore que celui de Dircé, que nous appellons le Taureau Farnèse, ou semblables aux bains d'Apollon que l'on voit à Versailles».

²¹⁵ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 9.

²¹⁶ Leonardo a tal proposito affermava che l'impossibilità di correggere i propri errori era un argomento che andava non a favore della scultura ma semmai contro l'imperizia dell'artefice. Bronzino, pur avendo preannunciato il proposito di mantenersi imparziale, asseriva che questa era una effettiva difficoltà per lo scultore solo se questi non era sufficientemente valido. Cfr. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte...*, tomo I, p. 499.

²¹⁷ M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, p. 73.

Caylus non mancava di notare che questo aspetto costituiva un ulteriore vantaggio per il pittore, libero di riprendere e modificare la propria opera a suo piacimento. Scriveva infatti: «si le Peintre s'aperçoit de quelqu'erreur, ou de quelque degré de perfection qu'il peut ajouter, il est le maître d'effacer, de refaire, et de retoucher: le sculpteur au contraire est privé de cet avantage, il ne peut revenir sur lui-même, des l'instant que son marbre est degrossi»²¹⁸. Sostanzialmente analoga la posizione di D'Argenville²¹⁹.

Non poteva mancare la voce di Falconet²²⁰, che da addetto ai lavori aveva illustrato l'utilità di un modello dell'opera da porsi sul sito in cui la scultura avrebbe dovuto essere collocata²²¹, in modo che l'artista potesse rendersi conto degli effetti della luce e della resa finale della propria scultura. Ciò non sarebbe comunque stato sufficiente per evitare allo scultore gli effetti irreversibili di alcuni momenti di deconcentrazione nel corso del proprio operare:

Le modele bien arrêté, je suppose au sculpteur un instant d'assoupissement ou de délire. S'il travaille alors, je lui vois estropier quelque partie importante de sa figure, en croyant suivre et même perfectionner son modele. Le lendemain, la tête en meilleur état, il reconnoît le désordre de la veille sans y pouvoir remédier. Heureux avantage de la peinture! Elle n'est point assujettie à cette loi rigoureuse. Le peintre change, corrige, refait à son gré sur la toile; au pis aller, il la réimprime, ou il en prend une autre. Le sculpteur peut-il ainsi disposer du marbre? S'il falloit qu'il recommençât son ouvrage, la perte du temps, les fatigues et les dépenses pourroient-elles se comparer avec celles du peintre?²²².

Uno dei punti veramente nodali nell'ambito della letteratura artistica cinquecentesca era stato comunque il problema del colore: Leonardo, Borghini ed altri avevano asserito che la pittura era superiore alla scultura anche in base a questo elemento²²³, che fu indicato come una delle sue maggiori attrattive.

Caylus, come si è già ricordato, individuava nell'assenza del colore una delle cause per le quali la scultura era più difficilmente apprezzabile rispetto alla pittura²²⁴ e ne incolpava il pubblico, la cui 'pigrizia' era in certo qual modo assecondata dai numerosi mezzi con cui la pittura poteva facilmente allettarlo: «le Sculpteur ayant moins de secours, paroît avoir plus de mérite,

²¹⁸ CAYLUS, *Réflexions...*, p. 183.

²¹⁹ D. D'ARGENVILLE, *Discours...*, p. XXI: «La peinture [...] jouit de l'avantage d'effacer et de corriger ses défauts. Les fautes de sa rivale, au contraire, sont irréparables».

²²⁰ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 17: «Parmi les difficultés de la sculpture, il en est une sort connue, et qui mérite les plus grandes attentions de l'artiste; c'est l'impossibilité de revenir sur lui-même lorsque son marbre est degrossi, et d'y faire quelque changement essentiel dans la composition ou dans quelqu'une de ses parties: raison bien forte pour l'obliger à réfondre son modele, et à l'arrêter de manière qu'il puisse conduire sûrement les opérations du marbre».

²²¹ L'importanza del modello dell'opera e della sua collocazione sul sito definitivo fu rilevata anche da M. DANDRÉ-BARON, *Essai sur la sculpture...*, p. 64.

²²² E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 18.

²²³ Cfr. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte...*, tomo I.

²²⁴ «La Peinture possède de grands moyens pour se faire lire; le secours des deux perspectives, locale et aérienne, la multiplicité des plans, la convenance dans le site, la facilité des accessoires, l'instant de tous les mouvements, toutes les positions réelles et imaginaires; enfin la couleur des objets». CAYLUS, *Réflexions...*, p. 180.

quand il arrête et qu'il étonne le spectateur, pour lui faire sentir toute la grandeur d'une action; mais aussi [...] le spectateur a besoin d'un plus grand nombre de lumières pour le juger, et que par conséquent la Peinture, plus à la portée de tous les hommes et flattant davantage leur paresse, doit avoir plus d'amis et plus de partisans»²²⁵.

Falconet, rilevando anch'egli che la scultura era priva dello «charme séduisant de la couleur»²²⁶, avrebbe introdotto un argomento che mostrava i segni di un superamento dell'ottica, ormai secolare, del Paragone: si trattava dell'aiuto che la scultura avrebbe potuto trarre dall'eventuale impiego del colore.

Richardson aveva scritto che in alcuni periodi dell'antichità era stato uso comune quello di dorare le statue e a proposito della *Venere de' Medici* osservava: «Ses cheveux sont devenus bruns, parce qu'ils ont été dorés autrefois, comme cela étoit sort commun chez les Anciens. Ils avoient même introduit la mode de dorer les plus belles Statues, par-tout; et cette mode a duré quelque tems»²²⁷.

Contro le sculture policrome si levò, nel Settecento, un coro pressoché unanime. Dandré-Bardon, che nel suo *Essai sur la sculpture* intendeva fornire dei precetti agli scultori e sconsigliava la realizzazione di sculture colorate, definite una «bizarrerie monstrueuse», così scriveva: «A ne réfléchir que sur le physique et sur le pittoresque de la plûpart des associations de cette espèce, pratiquées par les Anciens dans leurs sculptures, on doit convenir qu'ils avoient perdu, dans ces tems, le stile simple, noble et majestueux qui caractérise leurs beaux ouvrages, pour se livrer à des détails et à des enrichissemens puériles et minucieux»²²⁸.

Anche secondo Herder le statue non andavano dipinte, «Poiché il colore non è forma, e quindi non è riconoscibile ad occhi chiusi e al senso del tatto, o, se lo è, crea ostacolo alla forma bella. Esso è granello di sabbia, vernice, ricrescita estranea che ci resiste e distrae dal puro sentire di ciò che la natura dovrebbe essere»²²⁹.

Falconet aveva ritenuto le sculture colorate un 'assemblaggio' rovinoso, sia che si trattasse di statue dipinte, sia che esse fossero invece costituite da materiali policromi:

Ce n'est pas que de très habiles sculpteurs n'aient emprunté le secours dont la peinture tire avantage par le coloris; Rome et Paris en fournissent des exemples. Sans doute que des matériaux de diverses couleurs, employés avec intelligence, produiroient quelques effets pittoresques: mais distribués sans harmonie, cet assemblage rend la sculpture désagréable et même choquante. Le brillant de la dorature, le rencontre brusque des couleurs discordantes de différents marbres, éblouira l'œil d'une populace toujours subjuguée par le clinquant, et l'homme de goût sera révolté. Le plus certain seroit de n'employer l'or, le bronze, et les différents marbres, qu'à titre de décoration, et de ne pas ôter à la sculpture proprement dite son vrai caractère, pour ne lui en donner qu'un faux, ou pour le moins toujours équivoque²³⁰.

²²⁵ *Ibid.*, p. 193.

²²⁶ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 9.

²²⁷ J. RICHARDSON, *Description...*, p. 97.

²²⁸ M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, p. 92.

²²⁹ J.G. HERDER, *Plastica...*, p. 57.

²³⁰ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 10.

Le statue dipinte o realizzate in diversi materiali policromi non sarebbero quindi risultate gradevoli ed il loro carattere vistoso sarebbe stato apprezzabile soltanto dalla plebaglia, ma l'uomo di gusto ne sarebbe stato disgustato. È interessante esaminare il prosieguo del discorso: Falconet infatti tratta dei limiti ai quali ogni forma artistica deve attenersi e specifica che ogni arte ha i propri mezzi per l'imitazione della natura: «Ainsi, en demeurant dans les bornes qui lui sont prescrites, la sculpture ne perdra aucun de ses avantages; ce qui lui arriveroit certainement, si elle vouloit employer tous ceux de la peinture. Chacun de ces arts a ses moyens d'imitation; la couleur n'en est point un pour la sculpture»²³¹.

Che il colore dovesse rimanere estraneo alle opere di scultura era anche opinione di Caylus:

On croit assez généralement que les couleurs vraies placées sur un ouvrage de sculpture doivent produire la plus parfaite imitation: cet usage pratiqué dans les tems barbares de l'Antiquité, s'est conservé dans toute l'Europe jusqu'au renouvellement des Arts; on voit même encore dans nos Villages plusieurs Statuës de SS. exactement barbouillées de différentes couleurs: les sens grossiers de nos Paysans sont frappés de cet alliage, et c'est le seul parti qu'on puisse en retirer, car je puis assurer que quand Apelles et Lysippe auroient réuni leurs talens sur la même Statuë, ils n'auroient rien produit d'agréable, ni de satisfaisant [...]. La couleur placée sur une Statuë ne produit, ni ne présente aucun passage: les détails de la figure deviennent fixes, et immobiles²³².

Sfavorevole alla fusione di tecniche appartenenti a forme artistiche differenti era anche Diderot, che nei *Pensées Détachées sur la Peinture, la Sculpture et l'Architecture* scrisse alcune brevi osservazioni a tal proposito: «Ces yeux d'émail²³³, ces cheveux dorés et tous ces riches ornements des statues anciennes me paraissent une invention de prêtres sans goût; invention qui est sortie des temples pour infecter la société»²³⁴, e, ancora: «Néron fit dorer et gâter la statue d'Alexandre. Cela ne me déplait pas; j'aime qu'un monstre soit sans goût. La richesse est

²³¹ *Ibid.*

²³² CAYLUS, *Réflexions...*, pp. 190-193, così proseguiva: «L'examen d'une draperie me servira de comparaison, et peut donner une idée de la manière dont cette opération de la couleur détruit l'expression fine et délicate des passions. Je suppose cette draperie volante, le Peintre fera sentir dans son tableau, ou sa légèreté, ou la force du vent, ou celle de l'action. La Draperie du même genre sera représentée par la Sculpture beaucoup moins étendue, mais il suffit qu'elle puisse paroître en l'air, dès l'instant qu'elle aura été couverte de couleur, elle deviendra lourde, ses plis très-beaux pour la Sculpture deviendront chargés, le contour privé d'une opposition, telle que le Peintre la donne à son gré dans un tableau, deviendra de la plus grande pesanteur, ainsi que tous les détails de sa masse; d'ailleurs la faillie des parties traitées en Sculpture, ne peut produire que des effets durs et cruds [...]. Ainsi chacun de ces Arts demeurant dans les bornes prescrites par la Nature, doit s'attacher à ses avantages, et surmonter ses foiblesses par les secours qu'elles se prêtent l'une à l'autre. La Peinture malgré l'abondance, et la grandeur de ses moyens, cherche toujours à produire le relief, et par conséquent à imiter la Sculpture; celle-ci soumise à des matières solides, ne peut être susceptible d'accord et d'oppositions que par la variété du travail de son ciseau, et par le plus ou le moins de prononcé dans les ombres; elle ne peut tirer cet accord que d'elle-même, ou ce qui est absolument semblable, que de la couleur unique de sa matière: pour plaire et se rendre recommandable, elle cherche la fonte et l'accord de la peinture; elles se prêtent donc mutuellement des secours, et en ce cas elles sont sœurs; mais différentes dans leurs moyens pour arriver au même but, elles ne peuvent se réunir».

²³³ A proposito della rappresentazione degli occhi Herder sarebbe stato concorde: «Alcune statue hanno i bulbi oculari. Dove sono tollerabili, devono essere solo accennati; buona parte di esse, e le migliori, non li hanno affatto. Essi erano un frutto del cattivo gusto degli ultimi secoli, quando la ricchezza era preferita alla bellezza e si impiegavano il vetro e l'argento [...] nelle epoche più belle i greci non usarono né abiti né colori, né bulbi oculari né argento, l'arte si ergeva nuda come Venere e questo era il suo ornamento e la sua ricchezza». J.G. HERDER, *Plastica...*, p. 59.

²³⁴ D. DIDEROT, *Pensées Détachées...*, p. 112.

toujours gothique»²³⁵. L'autore affrontava l'argomento in maniera più diffusa nel *Salon de 1765*:

Quel serait l'effet du coloris le plus beau et le plus vrai de la peinture sur une statue? Mauvais, je pense. 1° Il n'y aurait autour de la statue qu'un seul point où ce coloris serait vrai; 2° il n'y a rien de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux; et jamais la vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose. La chose, c'est la statue, seule, isolée, solide, prête à se mouvoir [...]. Creusez l'orbite des yeux à une statue, et remplissez-la d'un œil d'émail ou d'une pierre colorée, et vous verrez si vous en supporterez l'effet. On voit même, par la plupart de leurs²³⁶ bustes, qu'ils ont mieux aimé laisser le globe de l'œil uni et solide que d'y tracer l'iris, et que d'y marquer la prunelle; laisser imaginer un aveugle, que de montrer un œil crevé: et, n'en déplaise à nos modernes, les Anciens me paraissent en ce point d'un goût plus sévère qu'ils ne l'ont²³⁷.

È possibile notare dai brani sopra riportati un certa identità di vedute: le statue policrome, giustificate negli antichi come appartenenti al periodo della barbarie²³⁸, erano ritenute un assemblaggio sgradevole per l'uomo di gusto e che poteva abbagliare soltanto la plebaglia. 'Dimorando' nei propri limiti, la scultura non avrebbe perso alcuno dei suoi vantaggi, cosa che sarebbe certamente accaduta se avesse impiegato tutti quelli della pittura.

La pittura, tra l'altro, pur avendo tanti mezzi in più rispetto alla scultura, non per questo era ritenuta facilitata; si riteneva infatti che anch'essa avesse delle difficoltà particolari, in base alle quali D'Argenville l'avrebbe ritenuta più impegnativa: «Le reffort de la Peinture est immense, puisqu'il embrasse tout ce qui est visible, et qu'au contraire celui de la Sculpture est borné»²³⁹.

Lo stesso Falconet aveva asserito: «Autant d'objets que le peintre a de plus a représenter que le sculpteur, autant d'études particulieres»²⁴⁰.

Significativa risulta la sua affermazione secondo la quale sarebbe stato un errore preferire una forma artistica all'altra a causa delle difficoltà particolari a ciascuna di esse; è importante la citazione dei versi di Ovidio in cui pittura e scultura vengono definite due sorelle, non uguali ma somiglianti tra loro: «Si ces arts ne son pas semblables en tout, il y a toujours la ressemblance de famille. 'Facies non omnibus una, nec diversa tamen, qualem decet esse sororum'»²⁴¹.

²³⁵ *Ibid.*, p. 113.

²³⁶ Diderot allude alle opere degli antichi.

²³⁷ D. DIDEROT, *Salon de 1765...*, p. 422.

²³⁸ Non era ancora universalmente accettato, infatti, il fatto che i Greci dipingevano le loro statue. Assérat, curatore dell'edizione del 1876 delle opere complete di Diderot, inserì una nota a questo proposito e scrisse: «On sait aujourd'hui que les Anciens n'ont pas le moins du monde respecté ce principe, et qu'ils employaient la couleur, dans la décoration extérieure de leurs temples et dans leurs statues, avec aussi peu de scrupule que les sauvages de la Polynésie». In D. DIDEROT, *Oeuvres...*, vol. X, p. 423.

²³⁹ D. D'ARGENVILLE, *Discours...*, p. XXIII.

²⁴⁰ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 10: «Mais si ce moyen, qui appartient proprement à la peinture, est pour elle un avantage, combien de difficultés n'a-t-elle pas qui sont entièrement étrangères à la sculpture? Cette facilité de produire l'illusion par le coloris est elle-même une très grande difficulté; la rareté de ce talent ne le prouve que trop. Autant d'objets que le peintre a de plus a représenter que le sculpteur, autant d'études particulieres. L'imitation vraie des ciels, des eaux, des paysages, des différents instants du jour, des effets variés de la lumière, et la loi de n'éclairer un tableau que par un seul soleil, exigent des connoissances et des travaux nécessaires aux peintres, dont le sculpteur est entièrement dispensé. Quoiqu'il y ait des études et des travaux qui appartiennent exclusivement à chacun des deux arts, ce seroit ne les pas connoître que de nier leurs rapports. Ce seroit un erreur si on donnoit quelque préférence à l'un aux dépens de l'autre, à cause de leurs difficultés particulieres».

²⁴¹ *Ibid.*, vol. III, pag. 12. I versi citati sono di Ovidio, *Metamorfosi*, libro II.

Considerare pittura e scultura come sorelle non era una novità e del resto Caylus aveva già esposto questo concetto all'inizio del suo articolo, indicando nel genio il loro padre comune e l'imitazione della natura come comune madre:

L'eur pere commune est le génie²⁴², cette portion de la Divinité impossible à méconnoître, plus impossible à définir, qui perce, qui produit, qui éclaire, qui crée, et ne peut être confondue avec aucune partie de l'esprit. Cet agent universel plane également sur le deux ateliers [...]. L'imitation de la nature est constamment l'essence, la base, la propriété, enfin la mere commune de ces deux Arts; mais l'imitation seule ne produit que des glaces; elle n'est qu'une esclave si le génie cesse de l'accompagner [...]. La peinture et la sculpture ont un besoin égal de recevoir les secours d'un Pere et d'une Mere auxquels elles doivent l'existence²⁴³.

Che pittura e scultura mirassero allo stesso fine sarebbe stato enunciato anche da Dandrè-Bardon: «Ces deux Arts toujours Amis, quoique toujours Rivaux, tendant au même objet par des manœuvres différents, se tiennent par la main et se conduisent dans leur route à la lueur du même flambeau»²⁴⁴.

Infine, Falconet si appellò a Vasari:

j'ai vu que, sur le parallele des deux arts, mon opinion est entièrement la sienne: 'Sebbene per la diversità della essenza loro (della scultura e della pittura), hanno molte agevolezze; non sono elleno però né tanto, né di maniera, ch'elle non vengano giustamente contrappesate insieme: e non si conosca la passione, o la caparbieta, più tosto che il giudicio, di chi vuole che l'una avanzi l'altra. La onde a ragione si può dire, che un'anima medesima regia due corpi: ed io per questo conchiudo, che male fanno coloro, che s'ingegnano di disunirle o di separarle l'una dall'altra'²⁴⁵.

Era così sintetizzata una sorta di conclusione del secolare dibattito; nel XVIII secolo la scultura era ormai un'arte con una propria dignità ed il Paragone cinquecentesco, in quanto tale, aveva perso molto del suo significato, pur permanendo in esso la risposta a più moderne esigenze volte a «distinguere ed approfondire le proprietà tecniche delle arti figurative, favorendo la consapevolezza critica dei modi ed aspetti di un gusto pittorico diverso da un gusto scultoreo»²⁴⁶.

²⁴² L'importanza del genio nel farsi dell'opera d'arte fu rimarcata da Diderot, insieme a quella del sentimento. Cfr. D. DIDEROT, *Saggi sulla pittura...*, p. 58. L'importanza del genio nella scultura era rimarcata anche da Falconet, secondo il quale lo studio delle opere della natura da parte dello scultore doveva essere appunto condotto da genio, gusto e ragione. Sul ruolo fondamentale del sentimento nell'opera scultorea in particolare, avrebbe poi insistito Falconet in conclusione alle *Réflexions...*, definendolo il sublime della scultura. Cfr. E.M. Falconet, *Réflexions...*, pp. 4, 25.

²⁴³ CAYLUS, *Réflexions...*, pp. 177-178.

²⁴⁴ M. DANDRÉ-BARDON, *Essai sur la sculpture...*, p. 1.

²⁴⁵ E.M. FALCONET, *Réflexions...*, p. 12.

²⁴⁶ S. LA BARBERA, *Il Paragone delle Arti...*, p. 131.

La tridimensionalità alla luce delle nuove teorie sulla conoscenza

Uno dei motivi ricorrenti negli scritti sulla scultura nel XVIII secolo è quello della sua tridimensionalità, il fatto, cioè, che le statue possono essere toccate e, tramite il tatto, conosciute. Queste idee si legano certamente ad una serie di esperienze scientifiche che videro la luce appunto all'inizio del Settecento ma già all'interno del Paragone cinquecentesco, *in nuce*, erano presenti alcuni argomenti legati alla tridimensionalità della scultura.

Nel XVIII secolo l'acquisizione di nuove cognizioni mediche dette impulso ad un dibattito piuttosto vivo che riguardò le modalità della conoscenza, in soggetti ciechi, tramite il tatto. Il tatto, come senso legato alla tridimensionalità dei corpi, fu argomento di discussione e di riflessione anche per gli autori che trattarono di scultura.

È noto che nel 1729 il chirurgo londinese William Cheselden eseguì la prima asportazione della cataratta; l'uomo che aveva riacquistato, così, la vista, nel periodo immediatamente successivo all'intervento non riconobbe immediatamente i corpi che prima aveva conosciuto mediante il tatto. L'episodio, dal campo delle discussioni mediche, divenne argomento seriamente e variamente dibattuto anche per quelle di carattere più squisitamente estetico. Herder, nel 1779, riferiva l'episodio²⁴⁷ in questi termini: «Egli non vedeva lo spazio, non distingueva neanche gli oggetti più diversi l'uno dall'altro: davanti a lui si ergeva, o per meglio dire su di lui posava, una grande tavola pittorica. Gli venne insegnato a distinguere, a riconoscere visivamente ciò che conosceva dal tatto, a trasformare le figure in corpi, i corpi in figure; egli apprendeva e dimenticava»²⁴⁸.

Ancora più significativo è il passo sulle immagini pittoriche:

Noi credevamo che egli capisse subito ciò che rappresentavano i quadri che gli mostravamo, ma trovammo che ci eravamo sbagliati, poiché due mesi dopo che gli era stata tolta la cataratta egli fece improvvisamente la scoperta che essi rappresentavano corpi, elevazioni e cavità²⁴⁹. Sino ad allora non li aveva considerati altro che superfici chiazzate di colore, ma anche così non era poco sorpreso che i dipinti non si presentassero al tatto come apparivano, che le parti che per luce ed ombra apparivano scabre e accidentate fossero al tatto levigate come le altre. Egli si chiedeva quale dei due sensi inganna: la vista o il tatto?²⁵⁰.



William Ridley, William Cheselden, da Jonathan Richardson, in "The European Magazine and London Review", 46, 1804, in <http://books.google.it/books?id=I8cPAAAAQAAJ&pg=PA81&dq=european+maga-zine+cheselden+william&ei=za3ZS-rjPIPlQTwlJ2fCA&cd=3#v=onepage&q=europea n%20magazine%20cheselden%20william&f=false>, 2010-29-04.

²⁴⁷ Già nel 1749 Diderot ne aveva scritto nella *Lettera sui ciechi*: la psicologia dei soggetti non vedenti era un argomento di moda nell'ambito della disputa tra empirismo e razionalismo.

²⁴⁸ J.G. HERDER, *Plastica...*, p. 40.

²⁴⁹ Per di più, quando «il cieco di Cheselden» riconosceva le figure che si distaccavano dai quadri, istintivamente «protendeva la mano verso di esse, come se fossero un corpo». *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁰ *Ibid.*

Herder tentò di rispondere ricorrendo all'esempio dell'asta che, immersa in acqua, appare spezzata; ad un esempio simile era ricorso Hogarth per affermare l'inattendibilità della vista: «in quanto alle distanze, una mosca dentro una palla di cristallo, spesse volte la crediamo una cornacchia, o un uccello di gran lunga più grande, finché qualche circostanza non abbia messo in chiaro lo sbaglio, e convinto ci abbia della sua real mole, e luogo»²⁵¹.

Naturalmente, trasponendo la questione alle arti figurative, secondo quest'ottica la pittura era fruibile esclusivamente tramite la vista, mentre la scultura risultava in tal senso privilegiata, potendo essere guardata anche attraverso il tatto. Memorabile la frase di Diderot: «La sculpture est faite, et pour les aveugles, et pour ces qui voient. La peinture ne s'adresse qu'aux yeux»²⁵². Tale principio trovava corrispondenza nelle parole di Herder: «alla vista sono proprie soltanto superfici, immagini, figure di un piano, mentre i corpi e le forme dei corpi dipendono dal tatto»²⁵³. Più tardi, Cicognara avrebbe asserito: «Nell'arte della scultura non vuolsi che realtà; e soltanto al pittore è concesso di fondare il suo artificio sull'illusione. La prima di queste arti presenta le opere sue in tal modo, che può giudicarne anche il senso del tatto»²⁵⁴.

La discussione sulle modalità della conoscenza, che vide nel tatto un canale preferenziale rispetto alla vista, si pose all'interno di un più complesso dibattito filosofico che esaminava l'importanza dei sensi e dell'esperienza in confronto a quella della razionalità.

Una certa importanza rivestì, in quest'ambito, il *Traité des sensations*²⁵⁵ di Condillac – che trovava un contraltare inglese nell'*Automathes* di Kirkby²⁵⁶ – in cui si asseriva che le conoscenze umane provengono dalle sensazioni, attraverso il tramite dei sensi. Per dimostrare la sua teoria, l'autore immaginò una statua alla quale venivano via via inseriti tutti i sensi; essa veniva dunque animata partendo da quello più elementare, l'odorato. Era, però, il tatto che avrebbe per così dire addestrato gli altri sensi, perché il solo in grado di conoscere gli oggetti.



E.B. de Condillac, *Traité des Sensations*, Paris 1754, in <http://serendip.brynmawr.edu/Mind/EpistemologyM.html>, 2010-04-20.

²⁵¹ W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, p. 104.

²⁵² D. DIDEROT, *Salon de 1765...*, p. 420.

²⁵³ J.G. HERDER, *Plastica...*, p. 44.

²⁵⁴ L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. VII, p. 120.

²⁵⁵ E.B. DE CONDILLAC, *Traité des sensations*, Paris 1754.

²⁵⁶ J. KIRKBY, *The Capacity and Extent of the Human Understanding Exemplified in the Extraordinary Case of Automathes A Young Nobleman, Who Was Accidentally left in his Infancy, upon a Desolate Island, and Continued Nineteen Years in that Solitary State, separate from all Human Society. A Narrative Abounding with Many Surprising Occurences both Useful and Entertaining to the Reader*, London 1745.

Era tale l'importanza attribuita al tatto nei processi cognitivi, che Condillac giungeva ad affermare che gli animali non hanno le stesse facoltà dell'uomo perché in essi questo senso è meno perfetto²⁵⁷. Condizione imprescindibile perché il tatto potesse conoscere era comunque il movimento; ricordo che l'idea del movimento sarebbe stata momento fondamentale, per Herder²⁵⁸, per la fruizione dell'opera d'arte scultorea²⁵⁹ e ripreso anche nel secolo successivo da Hildebrand²⁶⁰.

D'altra parte, quello della statua senziente fu, nel Settecento, un argomento dibattuto a diversi livelli, con implicazioni e rimandi anche filosofici, come nel caso del convitato di pietra nel celeberrimo *Don Giovanni*²⁶¹, né va dimenticato che, proprio in quel periodo, come conseguenza dello sviluppo dell'orologeria, furono inventati i primi automi di cui si hanno notizie certe e se ne diffuse a dismisura il mito anche in altri campi²⁶².

Tutto il XVIII secolo, poi, fu percorso dal mito di Pigmalione, motivo che fu presente in vari racconti filosofici ed in opere musicali, da Rameau (1748) a Rousseau (1762).

Fu, inoltre, argomento trattato in scultura.

Nel 1763 Falconet espose al Salon un gruppo che raffigurava questo soggetto. Il successo riscosso fu notevole; Diderot si esprime in proposito con toni decisamente ammirati:



Étienne Maurice Falconet, *Pigmalione*, San Pietroburgo, Ermitage, in <http://www.wga.hu/htmlf/falconet/pygmalio.html>, 2010-03-30.

O la chose précieuse que ce petit groupe de Falconet! [...] Non, ne c'est pas du marbre; appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impression [...]. O Falconet! Comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble? Èmule des dieux, s'ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire²⁶³.

²⁵⁷ Cfr. E.B. DE CONDILLAC, *Avvertenza importante al lettore*, in *Traité....* Anche Herder sosteneva lo stesso concetto sugli animali che non hanno, come l'uomo, la mano «che afferra e tocca». J.G. HERDER, *Plastica...*, p. 42.

²⁵⁸ Cfr. *ibid.*

²⁵⁹ A. VON HILDEBRAND, *Il problema della forma*, ed. a cura di S. Samek Ludovici, Tea, Milano 1996; si veda anche l'edizione a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, *Aesthetica*, Palermo 2001.

²⁶⁰ Riconoscere la necessità del movimento testimonia l'importanza data alla prassi, l'agire.

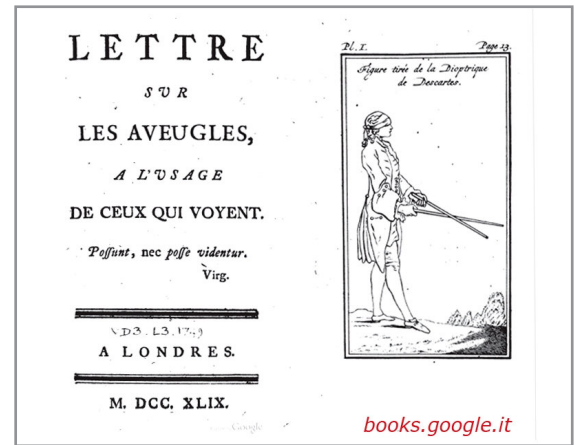
²⁶¹ Cfr. L. BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano 2005, pp 137 e segg.

²⁶² Nell'Ottocento il tema dell'automa sarebbe stato rivestito da connotazioni più sinistre; si veda, ad esempio, *L'uomo della sabbia* (1815) di Hoffmann, da cui fu tratta la fortunata opera lirica di Offenbach, *I racconti di Hoffmann*, notissima per il personaggio dell'automa. Anche Heinrich von Kleist, in *Caterina di Heilbronn* (1810), raffigurava un automa, apparentemente una donna bellissima che poi si rivela un essere orrendo. Questo filone di opere, nel corso del secolo, evidenziò gli aspetti della moderna tecnologia, vissuta in modo snaturalizzante, contrario all'entusiasmo che, nel secolo precedente, aveva salutato ogni nuova scoperta scientifica e tecnologica.

²⁶³ D. DIDEROT, *Salon de 1763*, in Id., *Oeuvres complètes...*, vol. X, p. 221.

Proprio a Diderot si deve un'opera ascrivibile all'insieme degli scritti sulle modalità della conoscenza in soggetti ciechi. In questo contesto, egli prese in esame il concetto di bello ed il modo in cui esso poteva essere fatto proprio da chi non poteva vedere²⁶⁴.

La *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voyent*²⁶⁵ di Diderot, prende spunto dalla conversazione tra un pastore e un cieco morente²⁶⁶ per verificare la teoria sensistica che subordina le idee alle sensazioni. Come può, un cieco, giungere al concetto del bello? «A forza di studiare, col tatto, la coesione che esigiamo tra le parti di un tutto per definirlo 'bello', un cieco riesce ad applicare giustamente questo concetto. Ma quando dice: questo è bello, non giudica; riferisce soltanto il giudizio di chi vede: e cosa fanno d'altro i tre quarti delle persone che, ascoltata una commedia o letto un libro, ne danno giudizi? Per un cieco, la bellezza, separata dall'utilità è soltanto una parola e, con un organo in meno, quante cose la cui utilità gli sfugge!»²⁶⁷.



D. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voyent*, Londra 1749, in http://books.google.it/books?id=W3oHAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=intitle:aveugles+inauthor:diderot&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_hrr=0&cd=4#v=one-page&q&f=false, 2010-04-20.

Lungo l'opera di Diderot si snodava una sorta di teoria della conoscenza attraverso il tatto, che veniva riconosciuto un senso autonomo²⁶⁸. Suo intento era dimostrare che i sensi potevano, talvolta, permettere la conoscenza anche senza essere messi in relazione tra loro²⁶⁹.

Lo stesso concetto era esposto da Herder, che sosteneva che la conoscenza è generata dal tatto²⁷⁰: «La vista è sogno, il tatto verità»²⁷¹.

²⁶⁴ Hogarth, più tardi, si sarebbe espresso in merito alla questione in questi termini: «forse un cieco nato col suo tatto miglior di quello che comunemente hanno gl'illuminati [...] può a forza di quello rilevare la natura delle forme in maniera da dare un giudizio mediocre di quel ch'è bello alla vista». W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza...*, p. 94.

²⁶⁵ D. DIDEROT, *Lettera sui ciechi per l'uso di coloro che vedono*, (1749), in Id., *Opere filosofiche*, a cura di P. Rossi, Milano 1967.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 89. Il cieco in questione era Nicolas Saunderson, un professore di matematica cieco dall'età di un anno. Il dialogo col confessore è immaginario: fu la causa dello scandalo suscitato dall'opera, in quanto Saunderson, morente, diceva al religioso che cercava di convertirlo che avrebbe creduto nell'esistenza di Dio solo se avesse potuto toccarlo.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 67: «Qualcuno di noi pensò di chiedere al nostro cieco se sarebbe stato contento di avere gli occhi. 'Se non fosse per la curiosità', rispose, 'mi piacerebbe altrettanto avere lunghe braccia: penso che, per sapere ciò che accade sulla luna, le mani mi sarebbero più utili dei vostri occhi o dei vostri telescopi; e inoltre è più facile che gli occhi cessino di vedere che le mani di toccare. Quindi, il perfezionamento dell'organo che ho varrebbe quanto il dono di quello che mi manca'».

²⁶⁹ «Noi ci serviamo grandemente della cooperazione tra organi e sensi. Ma sarebbe tutt'altra cosa ancora esercitarli separatamente, e non impiegarne mai due nei casi in cui ci basterebbe l'aiuto di uno solo». *Ibid.*, p. 69.

²⁷⁰ Herder sosteneva che la conoscenza, nei bambini, è originata dal tatto: «Si vada nella stanza dei giochi del bambino, e si guardi come [...] prende, coglie, afferra, pesa, palpa, misura con mani e piedi, per procurarsi così in modo certo e sicuro i primi difficili e necessari concetti di corpi, figure, grandezza, spazio, distanza, etc. Parole e dottrina non potrebbero darglieli; soltanto l'esperienza, il tentativo, la prova». J.G. HERDER, *Plastica...*, p. 42.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

Lo stesso concetto era stato espresso dieci anni prima da Frans Hemsterhuis, che aveva riflettuto sulle possibilità conoscitive tramite l'esperienza tattile²⁷², ma già prima Hogarth aveva scritto: «l'occhio generalmente dà il suo assenso a quel tale spazio e distanze che sono state prima misurate dal tatto, o altrimenti calcolate nella mente; le quali misure e calcoli egualmente sono, se non più, in poter di un cieco, come lo provò ampiamente quell'incomparabile Matematico, e meraviglia del suo secolo, l'ultimo professore Sanderson»²⁷³.

Per Hemsterhuis il tatto, come senso attraverso cui si può fruire dell'opera scultorea, risultava superiore alla vista e fonte di più certa conoscenza²⁷⁴. Si è già ricordato come, a suo avviso, la scultura era l'espressione artistica che, proprio in virtù della tridimensionalità, meglio di ogni altra riusciva ad imitare la natura²⁷⁵. Infatti, «per l'imitazione perfetta [...] occorre l'imitazione di tutti i contorni: ciò non è di pertinenza che della scultura»²⁷⁶. La scultura a tutto tondo «rappresenta perfettamente ciò che vuole rappresentare, rappresentando l'intero contorno e tutta la solidità del soggetto. Soddisfa contemporaneamente due sensi: il tatto e la vista»²⁷⁷.

Il tatto e la vista, dunque, erano chiamati in causa con pari importanza nel momento della fruizione dell'opera scultorea ma già Dandrè-Bardon aveva evidenziato il valore dell'esperienza tattile per la scultura addirittura nel suo farsi: «Cent fois la main, réunissant la double sensation de la vûe et du tact, juge si les épaisseur de terre qu'elle place sur le modèle répondent aux formes et aux souplesses que présente la Nature»²⁷⁸.

Sarebbe stato Herder, però, ad attribuire al tatto una funzione preminente nell'ambito della fruizione della scultura. Egli circoscrisse rigorosamente il campo della sua indagine «a due sensi soltanto, e all'unico concetto della medesima bellezza. [...] La bellezza prende il suo nome da guardare²⁷⁹, da parvenza, ed essa viene riconosciuta ed apprezzata nel modo più facile per mezzo dello sguardo, della bella parvenza»²⁸⁰. Il senso della vista era definito quello più artificiale e filosofico ma, proseguiva Herder, «esso non ci darebbe tutto, e meno di ogni altra cosa ciò che è più elementare, semplice, primo [...] agisce in modo piatto [...] gioca e scivola sulla superficie con immagine e colore [...] prende a prestito e costruisce a partire dagli altri sensi; i loro concetti ausiliari saranno per lui fondamenti, che non fa altro che avvolgere di luce»²⁸¹.

²⁷² F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura...*, p. 29: «grazie all'uso prolungato e all'aiuto contemporaneo di tutti i nostri sensi siamo arrivati, in qualche maniera, utilizzando uno solo dei nostri sensi, a distinguere essenzialmente gli oggetti gli uni dagli altri».

²⁷³ W. Hogarth, *L'analisi della bellezza...*, p. 105.

²⁷⁴ F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura...*, p. 38: «Ora, pare che il tatto sia stato perfezionato prima, e di conseguenza ci si è dovuti servire molto prima, per le imitazioni, delle idee che ci provengono dal tatto che di quelle che ci provengono dalla vista».

²⁷⁵ Hemsterhuis attribuiva alla tridimensionalità della rappresentazione scultorea l'antioriorità della nascita della scultura rispetto a quella della pittura.

²⁷⁶ Cfr. F. Hemsterhuis, *Lettera...*, p. 31.

²⁷⁷ F. Hemsterhuis, *Lettera...*, p. 44.

²⁷⁸ Dandrè-Bardon, *Essai sur la sculpture...*, p. 78.

²⁷⁹ Tale asserzione era dovuta al fatto che l'autore sovrainterpretava l'etimologia tedesca. Cfr. la nota di G. Maragliano in *Ibid.*, p.110.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 45.

²⁸¹ *Ibid.*

Quest'insieme di considerazioni portava Herder alla conclusione che la vista non fosse il senso al quale affidare la fruizione delle opere scultoree:

Nessuno ha mai messo in dubbio che le statue siano visibili; ma è possibile determinare in modo originario a partire dalla vista cos'è la forma bella? [...] Io non posso apprendere lo spazio, l'angolo, la forma, la rotondità come tali nella loro verità corporea per mezzo della vista; per non parlare dell'essenza di quest'arte, la bella forma, bella configurazione, che non è colore, gioco di proporzioni, di simmetria, della luce e dell'ombra, bensì verità tangibile, resa presente. La bella linea²⁸² che qui muta incessantemente il suo corso, non è mai interrotta con violenza, mai contorta, essa si avvolge con fasto e bellezza attorno al corpo, e mai posando, sempre librandosi forma il getto, la pienezza, la delicatamente sfumata, incantevole corporeità, che non sa nulla di superficie, di angoli e di spigoli; tale linea non può diventare superficie visiva, tavola e incisione, anzi lì essa trova la sua fine. La vista distrugge la statua bella piuttosto che crearla, la trasforma in angoli e superfici [...] è impossibile quindi che essa sia madre della nostra arte²⁸³.

La scultura, allora, avrebbe dovuto necessariamente essere fruita attraverso un altro senso, il tatto, o meglio essere guardata attraverso esso. A questo punto Herder è fortemente evocativo:

Guardate quell'amatore che sprofondato in sé cammina vacillando attorno ad una statua. Cosa non fa per rendere la sua vista come il tatto, per guardare come se andasse a tentoni nel buio? Egli scivola da un luogo all'altro, cerca quiete e non la trova, non ha alcun punto di vista, come per un quadro, poiché mille non gli bastano, poiché appena vi è punto di vista radicato il vivente diviene tavola, e la bella rotonda figura viene smembrata in misero poligono. Per questo egli scivola da un luogo all'altro, il suo occhio diviene mano, il raggio di luce dito, o piuttosto è la sua anima ad avere un dito molto più efficace della mano e del raggio di luce per comprendere in sé la forma che proviene dal braccio e dall'anima dell'artefice. La possiede! L'illusione è riuscita, vive, e l'anima sente che vive; ed ora parla, ma non come se vedesse, come se toccasse, sentisse²⁸⁴.

L'esperienza tattile quindi portava ad una particolare modalità di conoscenza dell'opera scultorea: ciò non avveniva, naturalmente, per la pittura. Poiché si trattava di due tipi di imitazione estremamente diversi, Herder riteneva che anche gli oggetti rappresentati non dovessero essere gli stessi e soprattutto che la scultura dovesse astenersi dalla raffigurazione del brutto²⁸⁵:

²⁸² In questo passo è riscontrabile l'eco del pensiero hogarthiano.

²⁸³ *Ibid.*, p. 46.

²⁸⁴ *Ibid.* Si è già notato che erano stati accennati nel Cinquecento alcuni motivi sulla scultura come arte fruibile nella sua tridimensionalità e Bronzino appunto, riportando i pareri dei sostenitori di questa arte, scriveva: «dicono che molto è più bello e dilettevole trovare in una sola figura tutte le parti che sono in uno uomo o donna o altro animale, come il viso, il petto e l'altre parte dinanzi, e volgendosi trovare il fianco e le braccia e quello che l'accompagna, e così di dietro le schiene, e vedere corrispondere le parti dinanzi a quelle dallato e di dietro, e vedere come i muscoli cominciano e come finiscano, e godersi molte belle concordanze, et insomma girandosi intorno ad una figura avere intero contento di vederla per tutto; e per questo essere di più diletto che la pittura». In P. Barocchi, *Scritti d'arte...*, tomo I, p. 501. Cfr. E. AGAZZI, *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Jaca Book, Milano 1999.

²⁸⁵ Anche Cicognara, in seguito, avrebbe esposto questo concetto; a proposito di un bassorilievo del Sansovino scrisse infatti: «Rappresenta esso la giovinetta affogata in una fossa paludosa del contado di Padova, e dal Santo ritornata in vita [...]. Egli è vero che nell'imitazione di simili oggetti l'artista presenta un quadro tolto alla natura, e che s'incontrano in questa tutte le forme, le età, le brutture, ma è altresì indubitato e riconosciuto che tocca all'artista il far tali scelte nell'imitazione che per queste si elimini dal soggetto ogni sconcio o disgradevole rappresentanza, temperandola, ove richieggasi, con tutti quei sussidj che il bello ideale può suggerir senza tradir la natura. In questo soggetto [...] campeggia nel mezzo una vecchia rugosa e servilmente imitata da una mal scelta natura [...] cose tutte che portano nelle opere di scultura un manierato, un caricato che non riscontrasi in quelle degli antichi [...] e da cui, se non rifugge talvolta il pennello, si ricusano però sempre i marmi destinati a più nobili rappresentazioni, e a portare più durevolmente alla posterità la storia degli avvenimenti disgiunta da tutto ciò che, non servendo a renderne più chiara l'intelligenza, potesse essere in qualche modo spiacevole o ingrato». L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. V, p. 272.

«Sino a che punto la scultura può dar forma a ciò che è brutto e la pittura raffigurarlo? Risposta. Sin dove i sensi lo permettono, la vista per la pittura e il tatto per la scultura. Le due arti tuttavia non riposano sul medesimo fondamento»²⁸⁶.

L'autore citava l'esempio della raffigurazione di un cadavere:

Quel pittore che dipinse un cadavere in decomposizione da costringere lo spettatore a turarsi il naso [...] è certo un artista disgustoso. Ma lo scultore che offri al nostro sentimento del tatto il ripugnante cibo per vermi di un cadavere, in modo da farlo penetrare in noi e dilaniarci, ungendoci di pus e di ribrezzo, non ho nome per questo carnefice del nostro piacere. Là posso volgere lo sguardo altrove e ricrearmi in altri oggetti, qui devo farmi strada con la lentezza di un cieco, così che tutta la mia carne e le mie ossa ne son rose, e la morte passa con un brivido nei miei nervi! [...] Gli antichi evitavano il brutto lì dove lo si deve evitare, nei corpi degli uomini e degli dei. Lessing e Winckelmann hanno dato sufficienti prove di come gli antichi evitassero per quanto possibile la deformità anche negli affetti, nella sofferenza, nelle dissonanze²⁸⁷.

Gli autori citati da Herder avevano effettivamente dichiarato che le arti figurative dovevano astenersi dal raffigurare oggetti raccapriccianti. Oltre al già ricordato passo di Winckelmann, va ricordato un brano di Lessing: «si immagini di spalancare al Laocoonte la bocca, e si giudichi. Lo si faccia gridare, e si osservi. Era una figura che suscitava compassione, perché esprimeva insieme bellezza e dolore; adesso è divenuta solo una brutta, ripugnante figura dalla quale volentieri si volge lo sguardo, perché la vista del dolore suscita dispiacere senza che nel contempo la bellezza dell'oggetto sofferente riesca a tramutare questo dispiacere nel dolce sentimento della compassione. La sola ampia apertura della bocca [...] nella pittura è una macchia e nella scultura un incavo che fa l'effetto più sgradevole del mondo»²⁸⁸.

Schelling attribuiva alla «naturale diversità delle due forme d'arte figurativa»²⁸⁹ il fatto che la scultura dovesse astenersi dal rappresentare la sofferenza. La rappresentazione scultorea della sofferenza e del brutto andava insomma evitata; Herder ribadiva il concetto anche alla luce dell'eternità della scultura, che avrebbe tramandato ai posteri «la bruttezza delle forme [...] recando danno alle generazioni future»²⁹⁰.

Dall'idea della perennità delle statue derivava anche il concetto che esse non dovessero rappresentare gli abiti di tempi e paesi diversi, il che era invece concesso alla pittura. Herder scriveva:

²⁸⁶ J.G. HERDER, *Plastica...*, p. 60.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 62.

²⁸⁸ G.E. LESSING, *Laocoonte...*, p. 30.

²⁸⁹ F. SCHELLING, *Le arti figurative...*, p. 64. Così l'autore proseguiva spiegando i motivi delle differenze tra le due forme artistiche: «Infatti per la plastica, che rappresenta le sue idee per mezzo di oggetti materiali, il fine supremo sembra dover consistere proprio nel perfetto equilibrio tra anima e materia; se si dà una certa prevalenza a quest'ultima, essa scende al di sotto dell'idea che le è propria; ma sembra del tutto impossibile che essa innalzi l'anima a detrimento della materia, poiché per far ciò dovrebbe superare se stessa».

²⁹⁰ J. G. HERDER, *Plastica...*, p. 62.

Le forme della scultura sono tanto costanti ed eterne quanto lo è la semplice pura natura dell'uomo, le figure della pittura, che sono una tavola del tempo, si succedono seguendo la storia, la specie umana e l'epoca. Se un intero paese trova belli i corsetti affusolati e i piedini cinesi [...], mettete pure i piedi sul piedistallo come una statua, e, se volete, le scarpe strette con i tacchi a trampoliere, ed ogni commento sarà superfluo. Lo stesso vale per il corsetto affusolato e i seni premuti verso l'alto e l'acconciatura a torre e la gonna ampia come una tenda. Nella vita comune simili artifici possono contribuire a migliorare l'aspetto in qualcosa [...] Un viso piccolo può diventare piacevole sotto l'alta acconciatura a torre, e lo stesso vale per il seno al di sopra di un torso a imbuto, o per il piede piccolo sotto l'ampia gonna a campana; tali cose [...] possono risvegliare l'immaginazione in modo da farla guizzare verso l'alto o verso il basso, ed è questo spesso l'unico fine ed intenzione del tutto. Osservate adesso la figura intera come fosse una statua, con la sua torre, tenda e cono rovesciato, e ora certo l'immaginazione non scivola più. È una cosa brutta, contro natura, fatta di lascivia e gotica costrizione, che sfigura il corpo e annienta qualsiasi buona forma²⁹¹.

Che la scultura non dovesse riprodurre abiti moderni fu enunciato anche da Cicognara, che criticò la raffigurazione delle vesti nelle sculture moderne, individuando questa pratica come una delle cause della decadenza barocca²⁹². Egli infatti asseriva che tutte le arti imitative

hanno pur sempre i loro canoni separati e le loro forme convenienti, per quanto il fondo primitivo possa esser lo stesso. Nell'opposto difetto al contrario cadrebbe l'arte della pittura ove si prefiggesse i modi della statuaria. Ma peggiore fu l'effetto che doveva produrre per questa violazione di confine l'arte dello scarpello, poiché più reale e sensibile diviene quel difetto che si vede e si tocca per ogni parte, che l'altro il quale presentasi dal lato meno sfavorevole su d'una superficie soltanto; cosicché gli svolazzi dei capelli e dei panni, e le smorfie affettate d'una statua la fanno parere non solo cattiva dal lato migliore, ma la rendono insopportabile dagli altri lati ne' quali lo spettator la riguarda, assomigliando a una pesante scogliera tutto ciò che s'intende dover graziosamente e leggermente vestirla²⁹³.

Fu, insomma, la tridimensionalità della scultura a differenziarla significativamente dalla pittura²⁹⁴, portando a una piena rivalutazione della statua, alla quale veniva infine riconosciuta «la possibilità di creare con la sua presenza materica, la sua luce, il suo spazio»²⁹⁵.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

²⁹² Egli addebitò la decadenza della scultura nel periodo barocco all'aver raffigurato abiti ed acconciature di pessimo gusto: «Divennero quindi le forme de' vestimenti ancora più disgraziate, e infelici quei monumenti che ne conservarono in rilievo le miserabili caricature incompatibili coll'arte dello scarpello [...] nulla ridusse a peggior condizione l'arte della scultura, quanto il voler trattare nei marmi i soggetti convenienti al pennello, e comporre, e panneggiare le figure nello stesso modo che appartiene di farlo al pittore; la qual cosa alterò tutti i principi dell'arte dello scarpello. S'abbandonò l'imitazione dell'antico, non si osservò più la natura, e si composero i modelli affettati e panneggiati grottescamente nella stessa forma tanto per i pittori che per gli scultori. Nessuno più riconobbe la circoscrizione delle proprie discipline». L. CICOGNARA, *Storia della scultura...*, vol. VI, pp. 30-33. Concetti come questo sarebbero stati presenti fino al 1847 in P. SELVATICO, *Sulla Architettura e sulla Scultura...*, p. 438: «Lo scarpello, divenuto imitatore della pittura barocca, ebbe per conseguenza di quella soltanto i difetti, senza nessuno dei pregi; e le statue disposte, come diceasi allora, alla pittoresca, se guardate da un punto pareano ancora sopportabili, viste da un altro opposto somigliavano a scogli od a bernocchi informi per quei tanti loro svolazzi, e quelle pieghe strampalattissime».

²⁹³ L. CICOGNARA, *Storia della scultura...* cit., vol. VI, cap. I, pag. 33.

²⁹⁴ Ben lo si evince dalle parole di Herder: «La statua non è esposta alla luce, ma crea la sua luce; non è nello spazio, ma crea il proprio spazio. Di conseguenza non la si dovrebbe nemmeno paragonare alla pittura, che dipinge sulla superficie, su di una tavola luminosa data, che l'occhio abbraccia per intero, e a partire da un solo punto di vista». J.G. HERDER, *Plastica...*, p. 96. Analoghi concetti avrebbe esposto Schelling: «l'arte plastica, nel senso più preciso del termine, si rifiuta di dare al proprio oggetto lo spazio dell'esterno: esso lo porta in sé. Ma proprio questo le impedisce una maggiore estensione [...] Al contrario, la pittura può misurarsi col mondo in dimensione più ampia». F. SCHELLING, *Le arti figurative...*, p. 57.

²⁹⁵ S. LA BARBERA, *Il Paragone delle Arti...*, p. 130.

Aprile 2010
Università degli Studi di Palermo
<http://www.unipa.it/tecla>