

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 4 - 22 dicembre 2011

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

ISSN 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA



teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 4 - 22 dicembre 2011

Direttore responsabile: Giovanni La Barbera

Direttore scientifico: Simonetta La Barbera

Comitato Scientifico: Claire Barbillon, Franco Bernabei, Silvia Bordini, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, César García Álvarez, Simonetta La Barbera, Donata Levi, Sophie Mouquin, Giuseppe Pucci, François-René Martin, Alessandro Rovetta, Emilio J. Morais Vallejo, Massimiliano Rossi, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal, Giuliana Tomasella.

Redazione: Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Roberta Santoro.

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini: Nicoletta Di Bella e Roberta Priori.

ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA

Copyright © 2010 teCLA – Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

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

Università degli Studi di Palermo

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Studi culturali

Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



SISCA

- 
- 4 ■ **Simonetta La Barbera**
Presentazione
- 14 ■ **Stefano Colonna**
«Ne quid nimis»: un emblema umanistico da Achille Bocchi ad Alberto III Pio da Carpi
- 28 ■ **Edoardo Dotto**
*La regola e lo sguardo.
La critica di Giuseppe Damiani Almeyda al libro dei cinque ordini di architettura di Vignola*
- 54 ■ **Giuseppe Pucci**
Winckelmann e il Sublime
- 68 ■ **Gabriele Scaramuzza**
*Processo a Praga.
La città, il testimone, la legge*
- 86 ■ **Alexander Auf Der Heyde**
*«...Si dica quel che si vuole, Raffaello c'entrato di certo»:
Il cenacolo di s. Onofrio, un cantiere per la *connaissance* ottocentesca*
- 106 ■ **Stefano Valeri**
Storia e Arte, Forma e Colore nel primo insegnamento di Lionello Venturi
- 116 ■ **Michele Dantini**
*«Per una critica acritica».
Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, "Nac" 1970-1971*
- 132 ■ **Clarissa Ricci**
The posthumous attitude of the contemporary monuments

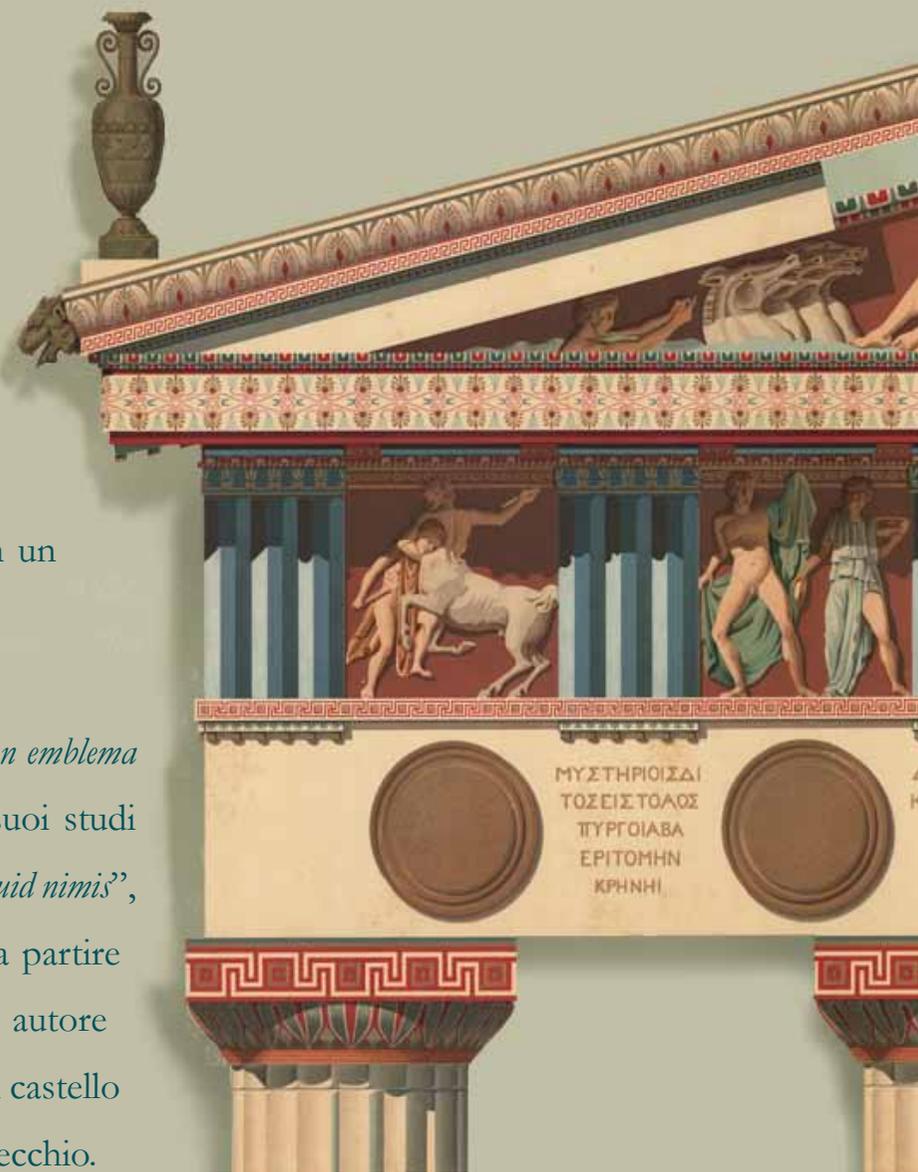
Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge 22 aprile 1941, n. 663.

Gli articoli pubblicati impegnano unicamente la responsabilità degli autori. La proprietà letteraria è riservata alla rivista. I testi pubblicati non possono essere riprodotti senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. Gli autori debbono ottenere l'autorizzazione scritta per la riproduzione di qualsiasi materiale protetto da copyright. In riferimento al materiale iconografico fornito dagli autori a corredo dei testi, la Redazione si riserva il diritto di modificare, omettere o pubblicare le illustrazioni inviate.

I lavori sono pubblicati gratuitamente. È possibile scaricare gli articoli in formato pdf dal sito web di "teCLA". È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n. 159.

I contributi che appaiono in questo quarto numero di teCLa affrontano temi particolari e affascinanti della cultura artistica non solo nazionale, in un arco di tempo compreso tra il sedicesimo secolo e la contemporaneità.

Nel primo dei saggi a firma di **Stefano Colonna**, *Ne quid nimis: storia di un emblema umanistico da Achille Bocchi ad Alberto III Pio da Carpi*, l'autore prosegue i suoi studi sull'argomento, analizzando la genesi e l'utilizzo del motto umanistico “*Ne quid nimis*”, “nessun eccesso” e verificando le modalità di trasmissione dell'emblema a partire dalle miniature presenti nei libri dell'umanista bolognese Achille Bocchi, autore famoso per le *Symbolicae Quaestiones* del 1555, fino alle sculture del cortile del castello del principe-umanista Alberto III Pio da Carpi allievo di Aldo Manuzio il vecchio.



Segue il saggio di **Edoardo Dotto**, *La critica di Giuseppe Damiani Almeyda al Libro dei cinque ordini di architettura di Vignola*, che si incentra sull'opuscolo intitolato *Giacomo Barozzi da Vignola ed il suo libro dei cinque ordini d'architettura* e pubblicato nel 1878 da Giuseppe Damiani Almeyda architetto-ingegnere a lungo attivo a Palermo. L'autore del saggio, partendo dalla posizione di Almeyda favorevole all'esclusione dai programmi di insegnamento ministeriale dello studio degli ordini fissati in base alla regola di Vignola, si sofferma sul clima culturale della seconda metà del XIX secolo, caratterizzato dal confluire delle curiosità linguistiche ereditate dal Settecento nelle sperimentazioni dei neostili ma anche dallo stanco scendere delle acquisizioni rinascimentali nella manualistica ottocentesca. Dotto evidenzia l'aspetto rivoluzionario, gioioso ed innovativo della lezione di Damiani, in particolare per l'uso equilibrato e spregiudicato della policromia nella sua architettura che si fonda direttamente sullo studio approfondito delle forme della classicità.



Con *Winckelmann e il Sublime* entriamo in contatto con uno dei nodi fondamentali della critica d'arte del Neoclassicismo. Il testo di **Giuseppe Pucci**, muovendo dai *Gedanken* e dalla *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, analizza infatti la particolare accezione che Johann Joachim Winckelmann assegna al concetto di Sublime, come discriminante a intendere alcuni aspetti dell'arte antica. Categoria principe dell'Estetica settecentesca, nella declinazione dell'archeologo tedesco il Sublime si pone come 'intermediario' fra le elaborazioni formulate agli inizi del XVIII secolo, nelle quali era ancora legato a una dimensione retorica in quanto *habe Stil*, e le interpretazioni psicologizzanti che individuano in questa idea estetica la marca di un'esperienza caratterizzata da un alto valore emozionale, e da un vero e proprio rapimento dei sensi da parte del fruitore. In tal senso, il celebre *Apollo del Belvedere* rappresenta per Winckelmann l'esempio della statuaria antica che più efficacemente descrive l'effetto emotivo del Sublime.



Oggetto dell'articolo di **Alexander Auf der Heyde** «...Si dica quel che si vuole, Raffaello c'entrato di certo»: *Il cenacolo di S. Onofrio, un cantiere per la connoisseurship ottocentesca* è il dibattito, proprio dell'attribuzionismo ottocentesco, sorto intorno al *Cenacolo* peruginesco scoperto nel 1843 nell'ex refettorio del convento di S. Onofrio a Firenze. La questione dell'autografia, *in primis* l'ipotesi raffaellesca, pone il problema metodologico della preminenza dell'esame stilistico rispetto ai più consolidati metodi di verifica storica fondati in particolare sulla ricerca documentaria. L'autore del saggio mette in evidenza il contesto storico, politico ed estetico di una scoperta che sembrata a prima vista clamorosa perde ben presto di vigore, ma che rappresenta comunque un episodio significativo nella storia della storiografia artistica ottocentesca coinvolgendo personalità quali Cavalcaselle, Passavant e Morelli.



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

Dalla Firenze del secolo XIX con il saggio di **Gabriele Scaramuzza**, *Processo a Praga la città, il testimone, la legge*, si approda nella Praga dei primissimi anni del secolo XX la cui presenza, anche se mai nominata è tuttavia sempre incombente, ne *Il Processo* di Kafka. L'autore, muovendo indubbiamente dalla fascinazione della *Praga magica* del Ripellino, osserva che Praga, la città in cui Kafka visse, non è solamente un luogo storico-geografico di grandi atmosfere, come appare secondo gli schemi delle guide turistiche. Di fatto è indice di una serie di situazioni, di eventi, di scenari che si inseguono, si intersecano: luoghi facilmente riconoscibili o intuibili, anche per le lingue che vi si parlano, le forme di religiosità che vi si praticano, le atmosfere psicologiche e sociali che la caratterizzano. È anche il luogo di chi in essa progetta di difendersi scrivendo, come Josef K. col suo memoriale, o Kafka stesso nel suo darsi alla letteratura. Praga offre spazio alla grande letteratura che in essa ha radici, ma anche alle grandi potenzialità artistiche che vi si sviluppano come appare evidente nel saggio di Scaramuzza che ripercorre la storia del romanzo, soffermandosi sui luoghi, le persone, gli eventi, i nodi problematici in cui la vita della città si riflette.



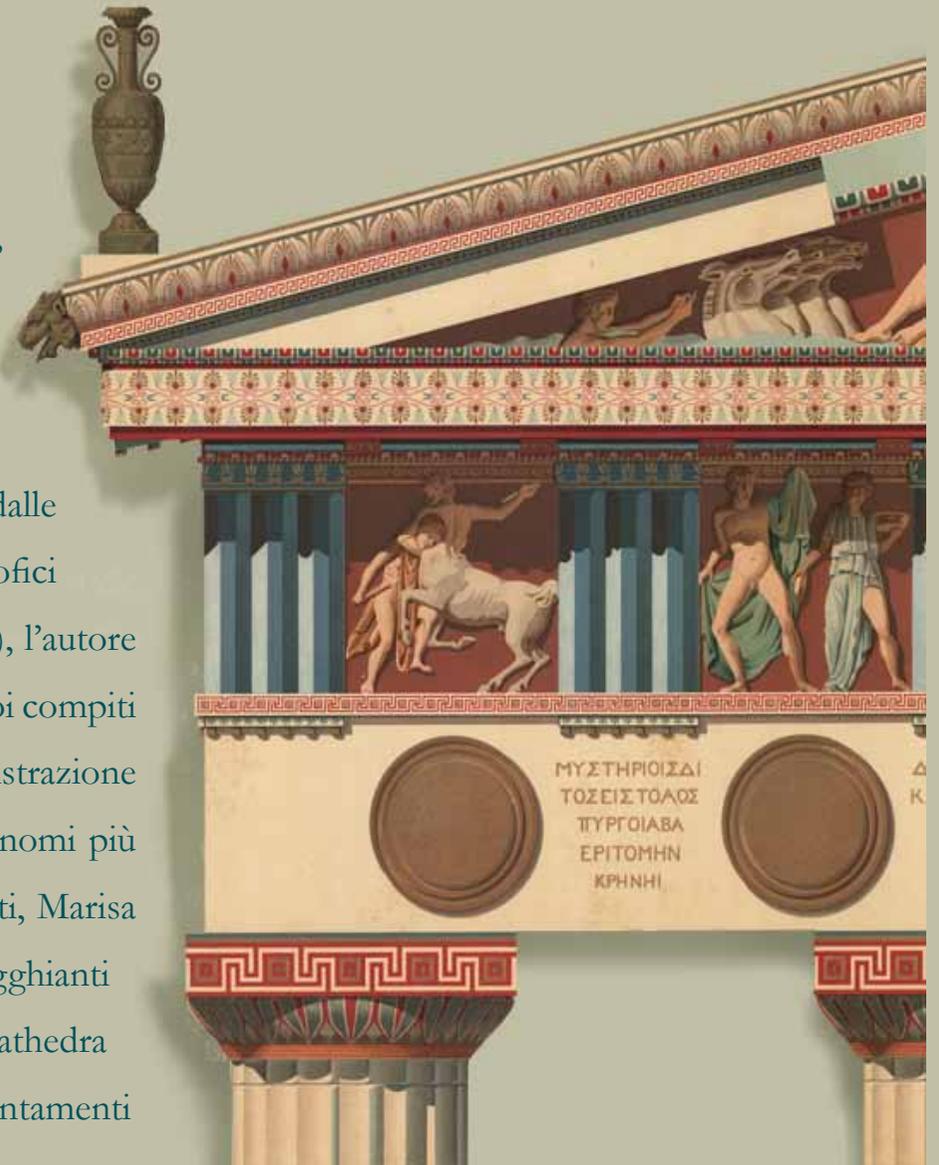
teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

Dalla Praga di inizio secolo passiamo alla Torino della metà degli anni dieci con il saggio *Storia e Arte, Forma e Colore nel primo insegnamento di Lionello Venturi* di **Stefano Valeri**. L'autore analizza i primi sviluppi dell'insegnamento venturiano nell'università di Torino, soprattutto alla luce del rapporto, anche polemico, che vide il maestro porsi tra l'estetica crociana e l'equilibrata adesione al metodo neoidealista di valutazione delle opere d'arte. Furono queste nel primo ventennio del Novecento le basi della moderna concezione della storia critica dell'arte in Italia. Venturi, partendo dall'osservazione che nel pensiero di Croce erano trascurate l'analisi della forma e del colore nell'arte, con acute puntualizzazioni dimostra come esse fossero invece storicamente fondamentali nel linguaggio espressivo artistico di tutti i tempi ed indispensabile viatico per la formulazione di un giudizio critico.



In *“Per una critica acritica”*. *Inchiesta sulla critica d’arte in Italia, “Nac” 1970-1971*, **Michele Dantini** rende conto di un momento particolarmente fervido della critica d’arte italiana degli anni Settanta, raccogliendo e valutando, per la prima volta con un taglio storiografico, un insieme di testi apparsi tra il 1970 e il 1971 sulla rivista “Nac” (“Notiziario di arte contemporanea”). Partendo dalle interpretazioni di Germano Celant, che a sua volta assumeva i risultati filosofici di *Against Interpretation* di Susan Sontag (soprattutto nella loro *pars destruens*), l’autore passa in rassegna gli esiti di una parte della critica italiana che indicava nei suoi compiti non tanto l’ermeneutica dell’arte contemporanea, quanto la semplice registrazione oggettiva di fatti. Il dibattito si farà notevolmente acceso, coinvolgendo i nomi più importanti della critica italiana di quegli anni – tra i numerosi Paolo Fossati, Marisa Volpi Orlandini, Vittorio Fagone, Luciano Caramel, Carlo Ludovico Ragghianti – investendo il modello istituzionale di critica d’arte pedagogica ed ex cathedra interpretato da Giulio Carlo Argan. La posizione di Celant, entro orientamenti



tra loro irriducibili, vuole la posizione del critico in stretta relazione con il “fare” degli artisti, in un’accezione «magico-ritualistica» che è notevolmente influenzata dalle coeve esperienze artistiche di Beuys o da quelle ormai “classiche” – seppur allora non ancora “storicizzate” – di Piero Manzoni, del New Dada e del Pop. All’opposto, Paolo Fossati ricusa l’esoterismo di una parte della critica ritenendo che la sua funzione debba tornare all’originaria funzione interpretativa giacché nessuna “rivoluzione” è possibile escludendo la base sociale della fruizione.

Conclude questo quarto numero di teCLa lo studio di **Clarissa Ricci**, *The posthumous attitude of the contemporary monuments*, che ripensa il problema del concetto di “monumentale” nell’arte contemporanea. Le espressioni “Anti-monument”, “Counter-monument”, Unmonumental sembrano infatti connotare altrettante categorie nelle quali si riconoscono le installazioni di alcuni artisti del nostro tempo



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

Mark Wallinger, Rachel Whiteread, Thomas Hirschhorn, Illya e Emilia Kabakov, tutte caratterizzate da un analogo trattamento del concetto di “tempo”. Se nella concezione tradizionale il monumento è ciò che è deputato a *monere*, a costituire il ricordo duraturo di un evento situato in un’epoca più o meno lontana, negli artisti presi in esame dall’autrice questa dimensione temporale scompare nella irripetibilità dell’evento. «I miei monumenti sono effimeri – scrive Thomas Hirschhorn citato dalla Ricci –, non sono fatti per essere guardati. Li puoi comprendere solo se li usi. Per me la scultura è un evento, un’esperienza, non uno spettacolo». Così il “monumentale” diviene il “postumo del futuro anteriore”, «la relazione – scrive ancora l’autrice assumendo la definizione di Giulio Ferroni – che ciascuna opera che aspira a divenire monumento contrae con la morte, con ‘il dopo’». Il monumento allora, paradossalmente, è ciò che “sarà stato”, piuttosto che “ciò che fu”, e dirige il suo significato verso il futuro invece che verso il passato.



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

Ancora una volta concludo questo editoriale con un ringraziamento a tutti i colleghi che hanno contribuito con attente osservazioni e generosi suggerimenti ad offrire ai lettori un materiale che spero risulti sempre di interessante ed utile lettura.

Simonetta La Barbera





«NE QUID NIMIS»: UN EMBLEMA UMANISTICO DA ACHILLE BOCCHI AD ALBERTO III PIO DA CARPI

di Stefano Colonna

L'affascinante figura del principe, filosofo e mecenate Alberto III Pio da Carpi venne portata all'attenzione degli studiosi da un'illuminante monografia di Hans Semper sulla città di Carpi del 1882¹. Hans, figlio di Gottfried, il più importante architetto e teorico tedesco della sua epoca, seppe ricostruire con efficacia non solo la genesi dell'intervento urbanistico e architettonico di Alberto, ma anche e soprattutto il momento storico e culturale a lui contemporaneo. I convegni e gli studi successivamente dedicati al principe e alla sua città hanno focalizzato svariati episodi della biografia di Alberto Pio², ma restano ancora

molti punti oscuri da chiarire. Infatti questo principe umanista rimase spesso in ombra negli studi critici del Novecento e venne inteso, più o meno esplicitamente, come una figura tutto sommato reazionaria quale paladino dell'ortodossia cattolica, avendo avuto l'ardire di prendere le distanze da Erasmo da Rotterdam nel decennio rovente che seguì la pubblicazione delle Tesi luterane del 1517³. Leggendo senza preconcetti ideologici le fonti storiografiche e documentarie sappiamo invece che Alberto Pio ricoprì un ruolo politico di primo piano come ambasciatore dell'imperatore, del papa e del re di Francia in un delicato quanto pericoloso triplo gioco condotto con astuzia ed abilità nel difficile tentativo di mantenere il controllo del suo principato di Carpi, minacciato da nemici interni ed esterni conquistando così quella posizione di rilievo nel mondo



politico e culturale del Rinascimento italiano ed europeo, che oggi ancora non è stata pienamente riconosciuta.

Questo contributo vuole fornire una chiave di lettura degli interessi emblematici di Alberto III Pio volta a chiarire alcune delle dinamiche culturali da lui attivate all'interno di un dotto percorso di interazione tra testi ed immagini di cui fu parte attiva Aldo Manuzio il vecchio, in quanto suo maestro nelle discipline umanistiche e poi, nel corso degli anni, promotore di attività culturali che presupponevano la messa in opera di una fitta rete di umanisti ed artisti illustratori dei libri prodotti dall'officina editoriale aldina. La complessa vicenda della redazione e stampa dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, da alcuni attribuita a Francesco Colonna frate veneto, da altri invece all'omonimo Francesco Colonna romano signore di Palestrina, rientra a pieno titolo in questo problema. Le numerose prove e i relativi documenti d'archivio prodotti da Maurizio Calvesi a sostegno della sua ipotesi interpretativa e soprattutto la congruità della sua ricostruzione storica, storico-artistica, filosofica e ideologica del problema Polifilo, mi inducono a considerare significativamente plausibile l'attribuzione dell'opera a Francesco Colonna romano e soprattutto a collocare la cultura antiquaria dell'autore all'interno della cerchia dell'Accademia Romana di Pomponio Leto. Sotto questa luce i numerosi rapporti di Alberto

III Pio da Carpi con Roma e la sua stessa parentela con Cecilia Orsini, che apparteneva alla stessa famiglia di Orsina Orsini, moglie di Francesco Colonna romano, pongono dunque l'opera culturale carpigiana di Alberto in un'ottica di speciale interesse per l'Urbe e i suoi abitanti che va oltre la teorica ripresa dei modelli dell'antico per arrivare alla diretta frequentazione dei cultori della storia antica di Roma.

Il mio contributo sul motto «Ne quid nimis» vuole mettere in luce un elemento chiave del rapporto culturale tra Carpi e Roma aprendo la strada a nuovi, necessari studi sull'argomento.

Alberto Pio da Carpi

La madre di Alberto III Pio da Carpi Caterina Pico era sorella del noto filosofo e principe umanista Giovanni Pico della Mirandola esecutore testamentario di Leonello, padre di Alberto. Il Semper ritiene che molto probabilmente fu proprio Giovanni Pico a chiamare a Carpi Aldo Manuzio Sr. quale precettore di Alberto⁴. Marco Pio, zio di Alberto, appoggiò questa decisione nella speranza di sottrarre ad Alberto la coreggenza di Carpi distraendolo con gli studi umanistici e diede ad Aldo Manuzio il diritto di cittadinanza a Carpi, oltre ad altri privilegi fiscali. Intorno al 1485-90 Alberto cominciò a creare una sua biblioteca di copie di classici antichi.



Ancora nel 1485 Giovanni Pico, Alberto Pio ed Aldo Manuzio progettarono un'impresa editoriale decidendo di affidare ad Aldo la direzione di una stamperia a Novi, ma l'effettiva realizzazione dell'impresa venne ostacolata dai problemi politici che affliggevano

Carpi ed Alberto Pio stesso. Cacciato da Carpi da Giberto Pio, Alberto si trasferì a Ferrara dove strinse amicizia con Pietro Bembo che a quel tempo soggiornava presso il padre Bernardo Bembo. Inoltre Alberto conobbe i poeti Strozzi e soprattutto Ludovico Ariosto insieme al quale ascoltò le lezioni di Gregorio da Spoleto sui poeti greci e romani.

Sempre a Ferrara Alberto conobbe anche Iacopo Sadoletto e soprattutto Celio Calcagnini, con il quale assistette nel 1498 alle lezioni di Pietro Pomponazzi.



Facciata del Duomo di Carpi

La Pastorello ricorda come nel «[1497 *gennaio*] Alberto Pio propone all'antico precettore la istituzione, entro i propri domini, di una *Accademia*, in qua, relicta barbarie, bonis litteris bonisque artibus studeatur. (Inv. 20)»⁵. Vale a dire di un'Accademia nella

quale, abbandonata ogni "barbarie", ci si dedichi allo studio delle buone lettere e delle belle (buone) arti. Quest'importante informazione attesta che le relazioni culturali di Alberto Pio avevano acquistato una sistematicità programmatica degna di rilievo nella cultura umanistica del suo tempo. Nel 1504 Alberto Pio concesse ad Aldo Manuzio il permesso di

fregiarsi dell'appellativo di «Pio» e di usarne lo stemma, aquila rossa su campo d'argento. Da quel momento Aldo adotterà il nome di «Aldus Pius Manutius Romanus»⁶.



Facciata e navata laterale esterna del Duomo di Carpi

significativi dell'accademia aldina fin dalle sue origini⁷. Questi sono solo alcuni esempi dell'intensa attività culturale condotta da Alberto III Pio da Carpi negli anni della sua formazione.

Il risultato concreto di tale profonda preparazione umanistica durante il periodo della reggenza di Carpi fu una sistematica attività urbanistica tutta incentrata sul tentativo di emulare la grandezza della Roma antica e moderna con la committenza di edifici tra loro coordinati all'insegna della romanità e del classicismo. Uno dei principali artefici di questo rinnovamento della città di Carpi fu Baldassarre Peruzzi al quale vengono attribuiti gli interventi al Duomo, "firmati" da alcune serliane, con il tentativo di emulare la Basilica di San Pietro di Roma; la facciata della Chiesa della Sagra che intorno al 1515 presenta un'interessante rielaborazione di elementi

La Di Pietro Lombardi giustamente sottolinea quanto fu incisiva la presenza a Carpi dell'erudito greco Marco Musuro tra il 1499 e il 1503, che costituisce uno dei tanti indizi del filo-ellenismo coltivato dai membri più

bramanteschi, ed altri interventi architettonici minori⁸. Il palazzo dei Pio, all'interno del castello, contiene numerosi affreschi e lo splendido quanto raro studiolo rinascimentale in legno policromo di Alberto Pio, pubblicato dalla Sarchi, che merita di essere oggetto di ulteriori studi⁹.

Il motto «Ne quid nimis» nel cortile d'onore del castello di Carpi

Lo splendido cortile d'onore del castello di Carpi presenta un'interessante serie di peducci scolpiti con iscrizioni riferite ad Alberto Pio. In uno di questi emblemi ricorre un motto latino che si ispira alla giusta misura: «Ne quid nimis», traduzione del greco μηδὲν Ἄγαν, cioè: «nessun eccesso» scolpito, secondo la tradizione, nel tempio di Apollo a Delfi e poi mutuato nei *Sermones* di Orazio: «ogni cosa ha la sua misura» e nell'*Andria* di Terenzio¹⁰. La versione greca del motto ricorre anche in una copia dell'*Apologia in Plantum*, splendido



Serliana della facciata del Duomo di Carpi



esemplare di cinquecentina miniata dell'umanista bolognese Achille Bocchi che fu segretario di Alberto Pio¹¹. Il motto appare infine nella versione aldina degli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam. Questa circolazione del motto all'interno di una cerchia umanistica affine mi ha indotto ad approfondire la cronologia dell'apparizione del motto stesso per verificarne le modalità di mutazione.

Su una facciata del cortile del castello dei Pio a Carpi, secondo il Tiraboschi, una volta si trovava la data 1504¹². Il Morselli nel 1931 ha pubblicato un documento che attesta che nel 1506 si attendeva alla decorazione degli interni e alla sistemazione delle finestre del palazzo di Alberto III Pio¹³. Secondo Elena Svalduz, stante l'esiguità dei riscontri documentari, purtroppo non è possibile stabilire con certezza la cronologia del cortile, che comunque dovette essere realizzato tra le date 1509 e 1523 che furono incise in due capitelli del quadriportico, come ci riferisce il Semper¹⁴. La stessa Svalduz comunque ritiene che «una campagna consistente di lavori (forse



Baldassarre Peruzzi, Facciata della Chiesa della Sagra in Carpi, 1515.

una ripresa importante del cantiere già avviato) cada tra 1515 e 1518»¹⁵ ed è favorevole a riconoscere una paternità del progetto a Baldassarre Peruzzi, in particolare «nell'articolazione del loggiato superiore»¹⁶.



Castello di Carpi

Achille Bocchi e il motto «μηδέν ἄγαν»

La cinquecentina miniata dell'*Apologia in Plautum* di Achille Bocchi, stampata a Bologna nel 1508, fu presumibilmente miniata nello stesso anno come copia di dedica ed è oggi

conservata nella Biblioteca Casanatense di Roma. Il motto greco vi appare miniato in oro su campo azzurro all'interno di un cartiglio posto in basso nella prima pagina del libro.

Achille Bocchi aveva ottenuto proprio nel 1508 la cattedra bolognese di lettere greche che fu il suo primo insegnamento universitario¹⁷. Nel 1513 l'umanista seguì Alberto III Pio da Carpi a Roma in qualità di segretario e nella Biblioteca Apostolica Vaticana sono conservate alcune sue lettere manoscritte di quel



Cortile d'onore del castello di Carpi (particolare)

periodo che ne testimoniano i vivi interessi umanistici¹⁸. In età matura il Bocchi pubblicherà a Bologna nel 1555 i *Symbolicarum Quaestionum ... libri quinque*, che è forse la più complessa raccolta di emblemi del Rinascimento, ricordando le esperienze romane di quel periodo. Infatti in questa *editio princeps* del 1555 ricorre anche la citazione dei cosiddetti “geroglifici romani” dell’*Hypnerotomachia Poliphili*, la celeberrima edizione aldina stampata a Venezia nel 1499, quasi a voler suggellare una condivisione di interessi culturali con la cerchia degli umanisti facenti capo all’Accademia Romana

di Pomponio Leto prima e poi ad Angelo Colocci. Achille Bocchi dedicò non a caso la citata *Apologia in Plantum* proprio al card. Raffaele Riario, che era un amico di Francesco Colonna romano autore dell’*Hypnerotomachia*¹⁹. Achille Bocchi doveva essere legato ad Alberto Pio da Carpi e Francesco Colonna romano dal comune filo-ellenismo ampiamente dimostrato nelle rispettive produzioni letterarie e nei fatti concreti legati sia al mondo umanistico bolognese, sia alla produzione tipografica aldina promossa fin dai primordi dal principe carpigiano, sia al contesto antiquariale romano di Alberto Pio²⁰.

Achille Bocchi, Alberto Pio ed Erasmo da Rotterdam

A ben vedere infatti la cosiddetta “magnificenza” di Alberto III Pio da Carpi va spiegata, oltre che dal letterario e teorico riferimento ad Aristotele, come suggerito da Luisa Giordano²¹, anche e soprattutto come un’adesione ai valori della romanità sperimentati personalmente durante il soggiorno nell’Urbe, con la visione diretta della Roma antica e moderna coltivata dalla cerchia degli umanisti dediti allo studio filologico ed antiquariale della proto-archeologia. L’adozione di un motto come il «Ne quid nimis» può essere considerata un riferimento autobiografico all’attività diplomatica di Alberto Pio, che richiede, come noto, un continuo auto-controllo dei sentimenti



e delle emozioni. Ma la scelta di questo motto da parte di Achille Bocchi riporta l'attenzione sul fatto che gli umanisti coltivavano il sogno di un Rinascimento dell'antichità classica intesa soprattutto come fonte inesauribile di antica saggezza da mettere al servizio del retto agire e del buon governo.

Il motto «*Ne quid nimis*» compare nell'edizione aldina del 1508 degli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam, mentre è assente in quella parigina del 1505 e quindi risulta coevo all'*Apologia in Plautum* di Achille Bocchi²².

L'adesione a quest'ideale della “misura” si realizzò sia sul piano filosofico e letterario, che in quello delle arti e in architettura, tramite l'intelligente operato di Baldassarre Peruzzi.

L'architetto toscano aveva saputo portare gli ideali della Roma di Raffaello nella Carpi di Alberto Pio, creando un decoro urbano ispirato al misurato equilibrio dell'architettura antica, filtrata dalla sensibilità e dai valori dell'Umanesimo.



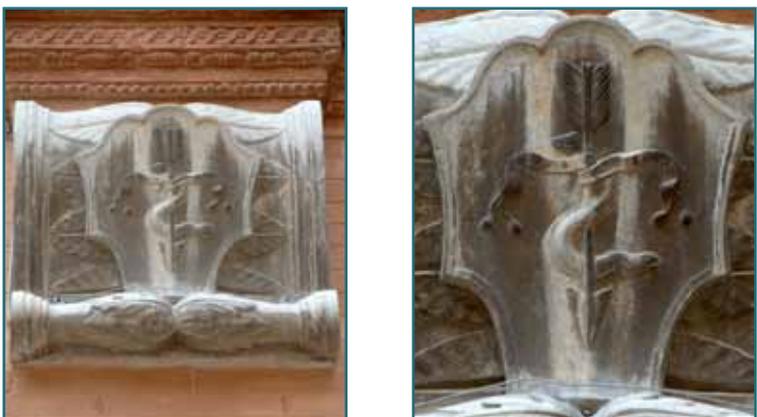
Cortile d'onore del castello di Carpi (particolare)

In piena armonia con quest'orientamento culturale Aldo Manuzio aveva concentrato il suo interesse sul motto di grande successo «*Festina Lente*», vale a dire: «affrettati lentamente» – analogo a «*Ne quid nimis*» per il suo significato profondo – motto attribuito all'imperatore Augusto, che, unito all'immagine dell'ancora col delfino ispirata ad una moneta antica, divenne la marca tipografica della stamperia di Manuzio²³. Nel giugno del 1502 apparve infatti la prima ancora su edizione aldina (*Poëtae Christ. Vet. II*)²⁴ che era stata però anticipata da una xilografia connessa con il motto «*Semper festina tarde*» nella già citata *Hypnerotomachia Poliphili*, stampata nel 1499²⁵.

A partire dalla *princeps* parigina furono pubblicate diverse edizioni degli *Adagia* di Erasmo²⁶, che differivano per il numero dei proverbi contenuti: la *Collectanea*, cioè la *princeps* del 1500, ne pubblicava 818 mentre le *Adagiorum Chiliades*, vale a dire



Arco e peducci del cortile d'onore del castello di Carpi

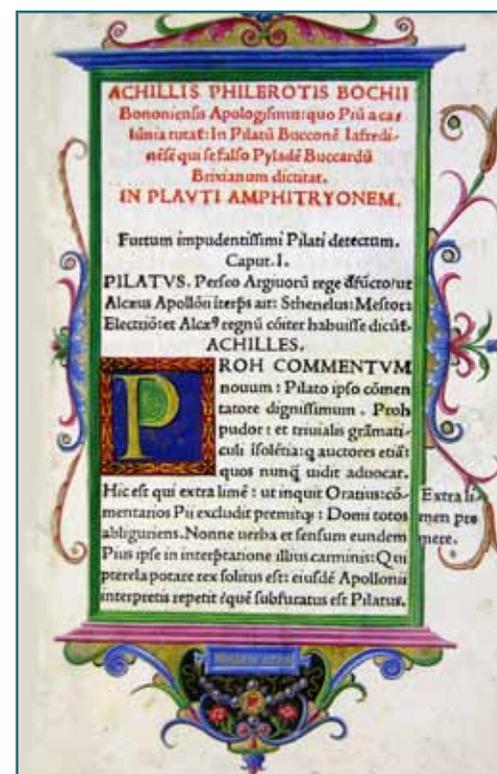


Peduccio del cortile d'onore del castello di Carpi con il motto «Ne quid nimis»

l'edizione veneziana di Aldo Manuzio del 1508, ne conteneva ben 3.260²⁷. Il commento di Erasmo al celeberrimo motto «Festina Lente» apparve nell'edizione del 1508²⁸.

In questo caso risulta evidente come Erasmo si sia ispirato ad Aldo Manuzio stesso nel citare il motto «Festina Lente» all'interno dell'edizione aldina degli *Adagia* del 1508. Non è escluso che Achille Bocchi ed Alberto III Pio da Carpi possano aver suggerito ad Erasmo anche il motto «Ne quid nimis», pur se, com'è ovvio, entrambi i motti potevano essere una semplice e diretta citazione di fonti antiche. La circolazione del motto in questa cerchia di intellettuali sta a significare l'ormai maturo interesse degli umanisti per il concetto di *mediocritas*, che Orazio definiva *aurea*²⁹, inteso come

teoria del giusto mezzo e della misura, che è il portato filosofico degli studi estetico-matematici sulla prospettiva e sulla sezione aurea che da Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti in poi aveva caratterizzato la ricerca architettonica e pittorica di matrice umanistica, in sintonia con lo spirito dell'arte e della cultura classica mediate attraverso le ricche personalità di questi illustri interpreti.



Achille Bocchi, *Apologia in Plautum*, Bologna, 1508.
Esemplare a stampa miniato della Biblioteca Casanatense di Roma



Marca tipografica di Aldo Manuzio che compare nei *Poetae christiani veteres*, Venezia, 1502.



Francesco Colonna romano, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499. Xilografia con l'illustrazione del motto «Semper Festina Tarde».

Appendice

[Da: Erasmus Roterodamus, *Adagiorum chilias*, Amsterdam, 1998, vol. II.2.596:]

Alterum diversis verbis eandem ferme sententiam complectitur Μηδέν Ἄγαν, id est *Ne quid nimis*, quam quidem tanquam vulgo celebratam Terentius in *Andria* etiam Sosiae libertini personae tribuit. Diogenes Laertius Pythagorae adscribit. Aristoteles tertio *Rhetoricorum* libro ad Biantem autorem refert tractans de iuvenum immoderatis affectibus, quos ait ubique nimia vehementia peccare; nam et amare nimium pariter et odisse nimium. Senes non item, sed ut ipsius Aristotelis utar verbis: Κατὰ τὴν Βιαντος Ὑποθήκην καὶ φιλοῦσιν ὡς μισήσοντες καὶ μισοῦσιν ὡς φιλήσοντες, id est *Iuxta Biantis admonitionem et amant tanquam osuri et oderunt tanquam amaturi*. Sunt qui Thaleti tribuant, sunt qui Soloni teste Laertio. Plato quodam loco ex Euripide citat. Neque desunt, qui ad Homerum veluti fontem referant, cuius hi versus sunt in *Odysseae*:

Νεμεσσῶμαι δὲ καὶ ἄλλω

Ἄνδρὶ ξεινοδόκῳ, ὃς κ' ἔξοχα μὲν φιλήσιν

Ἔξοχα δ' ἐχθαίρῃσιν ἀμείνω δ' αἴσιμα πάντα, id est

Mihi nequaquam is placet hospes,

Qui valde praeterque modum simul odit amatque,

Sed puto rectius esse, ut sint mediocria cuncta.

Idem in Iliados K:

Τυδείδη, μήτ' ἄρ με μάλ' αἶνεε μήτε τι νείκει, id est

Ne nimis aut laudes, Tytida, aut vituperes me.

Equidem ad Hesiodum referre malim. Cuius illud est in opere, cui titulus Ἔργα

καὶ ἡμέραι:

Μέτρα φυλάσσεσθαι καιρὸς δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος, id est

Mensuram serva, modus in re est optimus omni.

Euripides cum aliis aliquot locis tum in Hippolyto coronato:

Οὕτω τὸ λῖαν γ' ἤσσον ἐπαινῶ

Τοῦ μηδὲν ἄγαν, id est

Sic equidem minus approbo quicquid

Est vehemens quam quod vulgus ait:

Ne quid nimium.

Pindarus apud Plutarchum: Σοφοὶ δὲ καὶ τὸ μηδὲν ἄγαν ἔπος αἶνησαν περισσῶς,

Id est *Sapientes hoc verbum, ne quid nimis, praeter modum laudarunt.*

Sophocles in Electra:

Μήθ' οἷς ἐχθαιρίζεις ὑπεράχθεο μήτ' ἐπιλάθου, id est

Ne nimium praeterque modum te torqueat ille,

Quem odisti, sed nec neglexeris immemor hostem.

Plautus in Poenulo: *Modus omnibus in rebus, soror, est optimus.* Eodem pertinet Homericum illud Iliados N:

Παντων μὲν κόρος ἐστὶ, καὶ ὕπνου καὶ φιλότητος

Μολπῆς τε γλυκερῆς, καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο, id est

Cunctarum rerum saties contingit, amorisque

Et somni et blandae citharae choreaeque decentis.

Id imitatus videtur Pindarus in Nemesis:

Κόρον δ' ἔχει

Καὶ μέλι καὶ τὰ τέρπν' ἄνθ' Ἀφροδισία, id est

Satietatem habet et mel et iucundi flores Venerei. Plinius libro xi.:

Perniciosissimum autem et in omni quidem vita, quod nimium. Horatius:

Est modus in rebus, sunt certi denique fines,

Quos ultra citraque nequit consistere rectum.

Rursus idem:

Virtus est medium vitiorum utrinque redactum.

Phocylides: Πάντων μέτρον ἄριστον, id est *Omnium modus optimus.* Et Alpheus in epigrammate:

Τὸ μηδὲν γὰρ ἄγαν ἄγαν με τέρπει, id est

Hoc ne quid nimium, nimis placet mi.

Quintilianus scripsit modum in pronunciatione regnare, quemadmodum in caeteris omnibus. Denique Plutarchus in Camillo docet pietatem esse mediam inter contemptum numinum



et superstitionem: Ἡ δὲ εὐλάβεια καὶ τὸ μηδὲν ἄγαν ἄριστον, id est *Pietas autem, quod aiunt, ne quid nimis optimum est. Nihil autem est rerum omnium, in quo non peccari queat nimietate praeter amorem Dei, quod aliis verbis fatetur et Aristoteles pro deo supponens sapientiam. Huc pertinet quod ex poeta quopiam refert Athenaeus libro i. de laudibus vini:*

Πάσας δ' ἐκ καρδιας ἀνίας ἀνδρῶν ἀλαπάξει

Πινόμενος κατὰ μέτρον ὑπὲρ μέτρον δὲ χειρίων, id est

Atqui omnes hominum pellit de pectore curas,

Si modice biberis, sin absque modo nociturum est.

1 Sono arrivato a studiare Alberto III Pio da Carpi a partire da ricerche relative al suo segretario Achille Bocchi. In una conferenza tenuta su *Achille Bocchi Phileros* ho parlato anche di Alberto nel Seminario su *L'Età di Bocchi. La filosofia simbolica nel XVI secolo* (Bologna, Accademia delle Scienze, 7-9 maggio 1998), organizzato dal Dipartimento di Filosofia, Dipartimento di Italianistica e Dipartimento di Arti Visive dell'Università degli Studi di Bologna. Il testo presentato in questo convegno, di cui non vennero stampati gli atti, opportunamente rivisto ed aggiornato, è pubblicato in S. COLONNA, *Phileros: il soprannome accademico e umanistico di Achille Bocchi* in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Campisano, Roma 2011, pp. 47-52. Avevo a suo tempo ripreso l'argomento bocchiano all'interno di un contributo sull'*Hypnerotomachia*, su invito di Alessandro Scarsella dietro presentazione di Silvia Urbini, che ringrazio, anche nella Giornata di Studi *Verso il Polifilo 1499-1999* organizzata dalla Biblioteca Civica, Assessorato alla Cultura della Città di

San Donà di Piave (Centro Culturale Lenardo da Vinci, 31 ottobre 1998) e ancora, su invito di Manuela Rossi, che ringrazio, nella Giornata di Studi organizzata dal Museo Civico del Comune di Carpi (Sala dei Mori il 16 dicembre 1999), con il mio intervento *Semper Festina Tarde e Ne quid nimis: storia di due emblemi umanistici*. Il presente testo inedito costituisce una rielaborazione di quello presentato nei due predetti convegni.

2 Si veda in particolare *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati* (Atti del seminario internazionale di studi, Carpi, 22 e 23 novembre 2002), a cura di M. Rossi, (Tavagnacco, Arti Grafiche Friulane), Comune di Carpi, Museo civico; Soprintendenza beni storici e artistici di Modena e Reggio Emilia, 2004, con bibliografia precedente. Restano comunque fondamentali: *Alberto Pio III, Signore di Carpi (1475-1975)*, Modena, Aedes Muratoriana, Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi, Biblioteca, Nuova serie, 36, Modena 1977; C. VASOLI, *Alberto III Pio da Carpi*, Carpi, Comune di Carpi, Assessorato ai servizi culturali, 1978; *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio* (Atti del convegno internazionale, 19-21 maggio Carpi 1978), Padova, Antenore, 1981 ed E. SVALDUZ, *Da castello a "città": Carpi e Alberto Pio (1472-1530)*, Roma, Officina, 2001.

3 ALBERTO III PIO DA CARPI, *Ad Erasmi Roterodami expostulationem responsio accurata et paraenetica*, a cura di F. Forner, Firenze, L.S. Olschki, 2002, 2 voll.

4 H. SEMPER, F.O. SCHULZE, W. BARTH, *Alberto Pio, amico dei dotti e del sapere*, in ID., *Carpi. Una sede principesca del Rinascimento*, (Dresda, 1882), traduzione di A. D'Amelio, A.E. Werdehausen, a cura di L. Giordano, ETS, PISA 1999, cap. V, p. 96.

5 E. PASTORELLO, *Di Aldo Pio Manuzio: Testimonianze e Documenti*, in "La Bibliofilia", 1965, a. 67, disp. 2, pp. 163-220, p. 168.

6 H. SEMPER, F.O. SCHULZE, W. BARTH, *Alberto Pio, amico dei dotti...*, p. 111.

7 *Alberto III e Rodolfo Pio...*, p. 215. Sul filo-ellenismo di Aldo si veda il vecchio ma ancora valido contributo di A. FIRMIN-DIDOT, *Alde Manuce e l'Hellénisme a Venise*, Typographie D'Ambroise Firmin-Didot, Paris 1875 ed ora G. BENZONI, *L'eredità greca e l'ellenismo veneziano*, L.S. Olschki, Firenze 2002 e *Bizantio, Benetia kai ho hellenophrankikos kosmos: (13os - 15os aionas)*; *Praktika tu Diethnus Synedru pu organothēke me tēn eukairia tēs hekatontēridas apo tē gennēsē tu Raymond-Joseph Loenertz o.p., Benetia, 1-2 dekembriu 2000 = Bisanzio, Venezia e il mondo*



franco-greco (XIII - XV secolo), a cura di Ch. A. Maltezou, P. Schreiner, Venezia, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Venezia 2002.

8 Sugli interventi carpigiani di Baldassarre Peruzzi si veda la bibliografia di Carpi già citata e inoltre: E. SVALDUZ, «Bellissime investigazioni»: su alcuni progetti di Baldassarre Peruzzi per Alberto Pio da Carpi, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di Ch. L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore, P.N. Pagliara, Marsilio, Venezia 2005, pp. 181-197 e 533-538. Per quanto riguarda l'urbanistica carpigiana si veda A. CORBOZ, *Le piazze imperiali dell'Italia del Nord (Vigevano e Carpi): un'ipotesi di lavoro*, in *La famiglia e la vita quotidiana in Europa dal '400 al '600 Fonti e problemi*, Atti del convegno internazionale (Milano, 1-4 dicembre 1983), Como, New press, Roma 1986, pp. 427-441.

9 A. SARCHI, *The "studiolo" of Alberto Pio da Carpi*, in *Drawing relationships in northern Italian Renaissance art: patronage and theories of invention*, edited by G. Periti, with an introd. by Ch. Dempsey, Ashgate, Aldershot 2004, pp. 129-151.

10 Un'ottima pagina web sulla *mediocritas* è stata scritta da Paola Cosentino per il sito *Italica* della RAI ed è leggibile all'indirizzo internet: http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=rinascimento_categorie_mediocritas. Pagina visitata in data 28 luglio 2011. Italo Pantani mi ricorda gentilmente, e lo ringrazio, che il motto «Ne quid nimis» appare anche nei *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni.

11 A. BOCCHI, *Achillis Bononiensis Apologia in Plautum. Vita Ciceronis auctore Plutarcho nuper inuenta ac diu desiderata*, Ioannes Anto. Pla [: de Benedictis], [Bologna]1508. Ho consultato la cinquecentina a stampa con decoreazioni minate posseduta dalla Biblioteca Casanatense di Roma ed avente la segnatura: [RARI 922]. Mentre le *Orationes*, altro volume della Casanatense, sempre di A. Bocchi, consistono in un codice pergameneo del XVI sec. impreziosito da ricche miniature ed hanno la collocazione: [MSS.1526]. Ringrazio Antonio Adorisio per la segnalazione delle miniature presenti in questi due volumi della Casanatense.

12 H. SEMPER, F.O. SCHULZE, W. BARTH, *Alberto Pio, amico dei dotti...*, *La residenza del principe Pio*, cap. IX, p. 162. Sul palazzo del principe si veda A. Garuti, *Il Palazzo dei Pio di Savoia nel «castello» di Carpi. Appunti per la storia edilizia e artistica dell'edificio*, Panini, Modena 1983.

13 A. MORSELLI, *Alberto e la corte di Carpi in un documento d'amministrazione*, in «Memorie storiche e documenti sulla città e l'antico principato di Carpi», XI, 1931, pp. 153-183. Si veda ora E. SVALDUZ, «Fabbriche infinite»: il palazzo di Alberto Pio, in *Il*

palazzo dei Pio a Carpi. Sette secoli di architettura e arte, a cura di E. Svalduz, M. Rossi, Marsilio, Venezia 2008, pp. 71-115.

14 *Ibid.* Sul cortile si vedano anche A. SAMMARINI, *Di alcuni bassi-rilievi nel cortile dell'antico palazzo Pio in Carpi*, in «Memorie storiche e documenti sulla città e sull'antico principato di Carpi», I, 1877, pp. 315-328 e L. GIORDANO, *Il cortile del Palazzo Pio in Carpi*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 669-687.

15 E. SVALDUZ, «Fabbriche infinite»..., p. 92.

16 *Ibid.*, p. 101.

17 L'opera di Achille Bocchi è stata oggetto di uno studio di Adalgisa Lugli che ha precorso i tempi fornendo per prima una lettura critica moderna di questo importante umanista bolognese: A. LUGLI, *Le "Symbolicae Quaestiones" di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, CLUEB, Bologna 1982, pp. 87-96. Si vedano poi le monografie di E.S. WATSON, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge university press, Cambridge 1993 e quella di A. ANGELINI, *Simboli e questioni: l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Edizioni Pendragon, Bologna 2003 con bibliografia precedente.

18 S. COLONNA, *Arte e Letteratura. La civiltà dell'emblema in Emilia nel Cinquecento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Electa, Milano 1995, vol. I, pp. 102-128. Si veda per esempio il Barb. Lat. 2029.

19 Per l'attribuzione dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio Sr., Venezia 1499, a Francesco Colonna romano signore di Palestrina si veda M. CALVESI, *Identificato l'autore del Polifilo*, in «L'Europa artistica letteraria e cinematografica», 6, 1965, pp. 9-20; ID., *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980 e ID., *La pugna d'amore in sogno di Francesco Colonna romano*, Lithos, Roma 1996, dove viene messa in luce l'amicizia di quest'ultimo con il card. Raffaele Riario alle pp. 61, 97, 144, 217, 260 e 261; e S. COLONNA, *La fortuna critica dell'Hypnerotomachia Poliphili*, CAM Editrice, Roma 2009 (in corso di ampliamento e di riedizione).

20 Nel mio articolo *Phileros: il soprannome...* citato nella nota 1 ho messo in luce come il soprannome greco «Phileros» adottato da Achille Bocchi nell'*Apologia in Plautum* del 1508, potrebbe derivare dalla conoscenza di un'epigrafe facente parte della collezione Carpi in Roma e tramandata da un disegno di Pirro Ligorio, dove appunto ricorre questo nome antico.



- 21 L. GIORDANO, *Alberto Pio e l'edificare per magnificenza*, in *Il palazzo dei Pio...*, pp. 117-121.
- 22 *Desiderii Herasmi ...Veterum maximeque insignium paroemiarum, id est Adagiorum*, Impressum hoc opus Parhisiis, in via divi Marcelli; ac domo que indicatur Divina Trinitas, Augustino Vincentio Caminado a mendis vindicatore, 1505. Non ho potuto controllare tutte le edizioni parigine degli *Adagia* di Erasmo, comunque ringrazio molto Luisa Nieddu che mi ha aiutato nella ricerca consultando l'esemplare della Bibliothèque Nationale de France "Mitterand" di Parigi segnato [RES- Z- 945] e riscontrando l'assenza del motto «Ne quid nimis».
- 23 «1499 ottobre 14. Primo accenno ed interpretazione personale della marca tipografica aldina. (Inv. 42) *Me semper habere comites (ut oportere aiunt) Delphinum et Ancoram. Nam et dedimus multa cunctando et damus assidue*», Io ho sempre come amici (come dicono sia opportuno) Delfino ed Ancora. Abbiamo fatto e facciamo, spesso, infatti, molte cose in collaborazione. Cfr. E. PASTORELLO, *Di Aldo Pio Manuzio...*, p. 169.
- 24 *Ibid.*, p. 171.
- 25 Questa coincidenza potrà essere oggetto di ulteriori approfondimenti.
- 26 Un elenco è fornito in *Bibliotheca Erasmiana. Répertoire des oeuvres d'Érasme. 1.er Serie: Liste sommaire et provisoire des diverses edition de ses oeuvres*, Direction de la bibliothèque de l'Université de l'ÉTAT, Gand 1893.
- 27 M. MANN PHILLIPS, *Adages of Erasmus: a study with transl. by Margaret Mann Phillips*, University Press, Cambridge 1964, p. X.
- 28 *Ibid.* Ringrazio Rossana Castrovinci per avermi aiutato nel reperimento di fotocopie degli *Adagia*.
- 29 Orazio, *Odi*, 2, 10, 5.







LA REGOLA E LO SGUARDO. LA CRITICA DI GIUSEPPE DAMIANI ALMEYDA AL LIBRO DEI CINQUE ORDINI DI ARCHITETTURA DI VIGNOLA

di Edoardo Dotto

Nel 1878 l'architetto ed ingegnere Giuseppe Damiani Almeyda diede alle stampe un esile fascicolo di testo dal titolo *Giacomo Barozzi da Vignola ed il suo libro dei cinque ordini d'architettura*¹. La pubblicazione, per i tipi dello stabilimento palermitano Giliberti, era la ristampa di un testo poco prima comparso sul giornale "Scuola e Famiglia", una pubblicazione su cui Damiani altre volte aveva esposto, con le capacità espressive che lo caratterizzavano, le sue opinioni sui temi dell'educazione all'arte ed all'architettura². Nel suo breve scritto Damiani sviluppa una netta critica nei confronti della *Regola dei Cinque Ordini* redatta da Vignola, pubblicata nel 1562, evidenziando energicamente i limiti cui ciascuno studente si

espone nel fondare esclusivamente su di essa l'apprendimento del linguaggio classico dell'architettura. Secondo Damiani lo studio degli ordini compiuto attraverso la rilettura che Vignola ne aveva fornito ben tre secoli prima, nel costituire un sistema definito di forme e di proporzioni, piuttosto che stimolare lo studio "dal vero" dei monumenti greci e romani, rischiava di tradursi nell'acquisizione e nell'applicazione di formule stantie, quanto mai distanti dallo spirito e dall'esempio delle antichità, tanto che il volume era addirittura da «riguardarsi come pericoloso per la professione artistica»³.

Altre volte Damiani aveva espresso il proprio parere su questo tema. Già l'anno prima, a proposito della recente eliminazione dai programmi ministeriali dello studio della *Regola* di Vignola, aveva scritto:

con molta precisione d'idee e profonda cognizione della materia si proscrive dalle scuole il Vignola, libro che, se fu e sarà sempre un grandissimo monumento di sapienza architettonica, messo in mani inesperte restringe il campo delle osservazioni, annulla lo studio dell'antico e riduce la composizione degli ordini ad una panacea di generale⁴.

Nella *Storia dell'Arte Moderna Italiana* avrebbe affermato che il «libro del Vignola fu rimedio insufficiente [...] al tempo suo, ed un pericolo didascalico nei tempi posteriori»⁵. Nonostante qualche anno prima Giovanni Battista Filippo Basile⁶ si fosse espresso in modo analogo sull'applicazione rigida delle regole proporzionali agli ordini di architettura, desunte pur faticosamente e con molte ambiguità dal superstite trattato di Vitruvio, quando fu formulata, l'obbiezione di Damiani nei confronti del testo di Vignola poteva apparire stridente rispetto all'uso consolidato che se ne faceva in campo didattico e professionale. Il volume era allora diffuso in modo capillare ed era un punto di riferimento per studenti, professionisti ed artigiani. Soltanto in Italia alla metà dell'Ottocento erano disponibili in commercio decine di rielaborazioni dell'opera di Vignola, talune di stesura recente, altre di origine settecentesca e regolarmente ristampate.

In queste pagine non si intende in alcun modo affrontare la fortuna critica dell'opera teorica di Vignola ma, dopo aver sottolineato la specificità del contenuto della *Regola*, si vuole esclusivamente tentare di chiarire la posizione critica di Damiani, mostrando come essa si rivolga più che alla sostanza degli argomenti del lavoro di Vignola, alle sue applicazioni superficiali, ai limiti che la sua assunzione dogmatica comportava, tenendo conto della connotazione paradossale che essa aveva assunto nel corso del tempo, soprattutto alla metà dell'Ottocento, quando nell'uso comune e nella didattica la *Regola* si era trasformata in una ferrea gabbia formale, un sistema deterministico privo quasi del tutto di ogni duttilità.



G. Damiani Almeyda, *Giacomo Barozzi da Vignola ed il suo libro dei cinque ordini d'architettura*, Palermo 1878, copertina.

Come è noto, la vicenda della costruzione del linguaggio classicista dell'architettura tra il Quattrocento ed il Cinquecento è stata oggetto di studi compiuti di grande interesse⁷ che hanno mostrato inequivocabilmente come la “ricostruzione” degli ordini dell'architettura antica sia in realtà consistita in una radicale rilettura, se non talvolta addirittura in una invenzione *ex-novo*⁸. Sulla scia delle indicazioni di Vitruvio, sottoposte in tempi diversi a faticose esegesi, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio assieme ad altri studiosi, hanno tentato di definire forme e rapporti tra le misure delle parti degli ordini architettonici, allo scopo di costruire un linguaggio condivisibile, imbrigliando con la ragione geometrica forme che originariamente erano in continuo mutamento. Lo straordinario successo del nuovo linguaggio ispirato, più che mutuato, da un'attenzione all'antico che trovava nell'approccio consapevole al rilievo di architettura il suo primo fondamento, ha avuto come veicolo

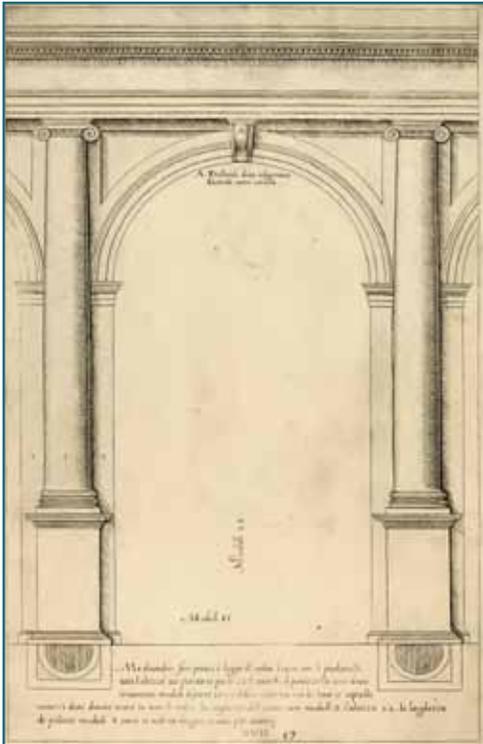
privilegiato la capillare diffusione del libro a stampa nell'Europa del Cinquecento⁹. La necessità di ridurre le complesse forme degli ordini ad immagini e descrizioni testuali pensate per la massima diffusione tra esperti ed appassionati, ha favorito l'affinarsi delle

tecniche di comunicazione del disegno, contribuendo allo sviluppo di metodi di rappresentazione privi di ambiguità¹⁰.

Nel panorama variegato della trattatistica di architettura, il lavoro di Vignola occupa un posto piuttosto isolato¹¹. Esso non ricalca in alcun modo la struttura del testo di Vitruvio, preso a modello da parecchi autori; non contempla la dimensione – per così dire – multidisciplinare dell'opera di Serlio che, benché soggetta a complesse vicende editoriali che ne hanno parzialmente sfigurato l'immagine complessiva, affronta nel suo complesso i diversi aspetti dell'architettura. Nemmeno propone rilievi dell'architettura antica accostati a rilievi e progetti “contemporanei” come fa Palladio, il quale come è noto tra l'altro affronta



G. Damiani Almeyda, *Dorico Siculo - Selinunte - Segesta*, da G. Damiani Almeyda, *Istituzioni Ornamentali sull'antico e sul vero*, Torino-Palermo 1890, tav. XV.



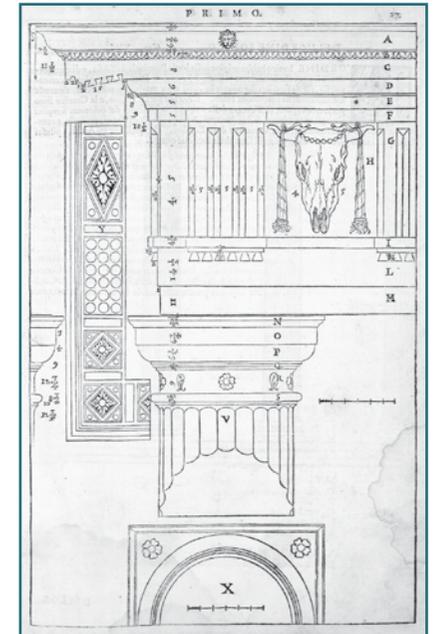
Vignola, ordine ionico con arcata e piedistallo, da *Regola dell'architettura*, 1562, tav. XVII.

con autorevolezza questioni costruttive e compositive di grande rilievo. Il volume di Vignola ha la particolarità di occuparsi esclusivamente di un aspetto della scienza dell'architettura che si colloca a cavallo tra le questioni formali e linguistiche e quelle tettoniche, cioè lo studio degli ordini. Inoltre, laddove in generale i trattati sono prodighi di indicazioni testuali, la *Regola* si caratterizza per un utilizzo estremamente ridotto della parola scritta, relegata nei fatti

ad un breve proemio introduttivo ed a poche, talvolta laconiche, didascalie nelle tavole a stampa¹². Nella sua introduzione al volume, Vignola dichiara di avere determinato «una breve regola facile et spedita da potersene valere li cinque ordini di Architettura»¹³, inizialmente non destinata alla pubblicazione ma piuttosto alle sue personali «occorrenze» di lavoro. Essa è stata desunta da «quelli

ornamenti antichi delli cinque ordini i quali nelle anticaglie di Roma si veggono»¹⁴. La costruzione di questa regola, però è tutt'altro che un'operazione semplice, dato che è frutto – «tutti insieme considerandoli et con diligenti misure esaminandoli» – di innumerevoli comparazioni e di raffinate valutazioni basate sul rilievo dei monumenti e delle loro parti. Nel caso dell'ordine dorico, ad esempio, la proposta di Vignola deriva sostanzialmente da un riadattamento di «quel del Teatro di Marcello [...] da ogni huomo il più lodato». Però

se qualche minimo membro non avrà così ubidito intieramente alle proporzioni de numeri (il che avviene ben spesso dall'opera de Scarpellini ò per altri accidenti che in queste minutie ponno assai) questo l'haverò accomodato nella mia regola, non mi discostando in cosa alcuna di momento, ma bene accompagnando questo poco di licenza con l'autorità degli altri dorici che pur son tenuti belli da quali ne ho tolto l'altre minime parti quando mi è convenuto supplire a questo.



A. Palladio, capitello e trabeazione dorica, da *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, p. 27.



In Vignola quindi non vi è alcuna velleità, per così dire, antiquaria: quando alcune sequenze di membri sono danneggiate o mancanti, e quindi illeggibili esse vengono sostituite con altre, desunte dal rilievo di monumenti diversi.

Sempre nel proemio, Vignola chiarisce come il proprio contributo sostanziale al disegno degli ordini non riguardi tanto il tracciamento di forme e modanature, che come si è visto negli ordini della *Regola* discende dalla collazione di parti ricavate da esempi dell'antichità, quanto piuttosto la definizione di un sistema elementare di rapporti tra le dimensioni delle singole parti, riferiti ad un'unità di misura astratta, una dimensione modulare arbitraria. Sostanzialmente non propone altro «se non la distribuzione delle proporzioni fondata in numeri semplici senza avere a fare con braccia, ne piedi, ne palme di qual si voglia luogo, ma solo ad una misura arbitraria detta modulo». Utilizzando un modulo astratto, le regole di tracciamento dell'ordine assumono un valore generale e possono essere applicate ad ogni scala, nella decorazione di un oggetto minuto come in una architettura imponente¹⁵. Per lo stesso Vignola tra l'altro le proporzioni delineate sono tutt'altro che immutabili tanto che, prevenendo una delle più comuni obiezioni alla *Regola*, scrive:

dirò solamente che se qualcuno giudicasse questa fatica vana con dire che non si può dare fermezza alcuna di regola atteso che secondo il parere de tutti, et massime di Vitruvio molte volte conviene crescere o scemare delle proporzioni de membri delli ornamenti per supplire con l'arte dove la vista nostra per qualche accidente venghi ingannata, a questo gli rispondo, in questo caso essere in ogni modo necessario sapere quanto si vuole che appaia all'occhio nostro, il che sarà sempre la regola ferma che altri si havera proposta di osservare; poi in ciò si procede per certe belle regole di Prospettiva la cui pratica necessaria à questo et alla Pittura insieme¹⁷.

La correttezza formale delle proporzioni è quindi un punto di arrivo che va giudicato con la vista e non uno strumento immutabile da applicarsi in modo inconsapevole. Le proporzioni sono soggette anch'esse alla mutevolezza delle condizioni visive e vanno adattate e modificate, con criterio. Vignola sottolinea chiaramente che il suo «intento è stato di essere inteso solamente da quelli che habbino qualche introduzione nell'arte».

Non si tratta di un libro per neofiti, quindi la nomenclatura delle parti è stringatissima e tutto quello che può essere mostrato con le figure non viene descritto nel testo. Al suo pubblico di esperti, nelle poche tavole della *Regola*¹⁸ – circa una trentina – Vignola mostra come costruire i cinque ordini disposti in ordine canonico (tuscanico,



dorico, ionico, corinzio e composito) in diverse configurazioni: il colonnato senza piedistallo, l'arcata senza piedistallo e l'arcata con il piedistallo. Di ciascun ordine viene mostrato nel dettaglio, in due tavole differenti, il piedistallo con la base della colonna ed il capitello con la trabeazione. Inoltre di alcuni elementi – la trabeazione dorica o il capitello composito – sono presentate delle varianti; di altri si indagano utilissimi approfondimenti – come della voluta ionica¹⁹ o del capitello corinzio.

La più sostanziale particolarità della *Regola* riguarda però le modalità della costruzione grafica degli ordini²⁰. Si tratta di una sottile ma fondamentale differenza tra i metodi proposti da trattatisti che si ispirano più direttamente a Vitruvio

e la tecnica suggerita da Vignola. La costruzione di ciascun ordine, utilizzando ad esempio il metodo proposto da Palladio, obbliga ad una divisione progressiva delle singole parti, secondo partizioni

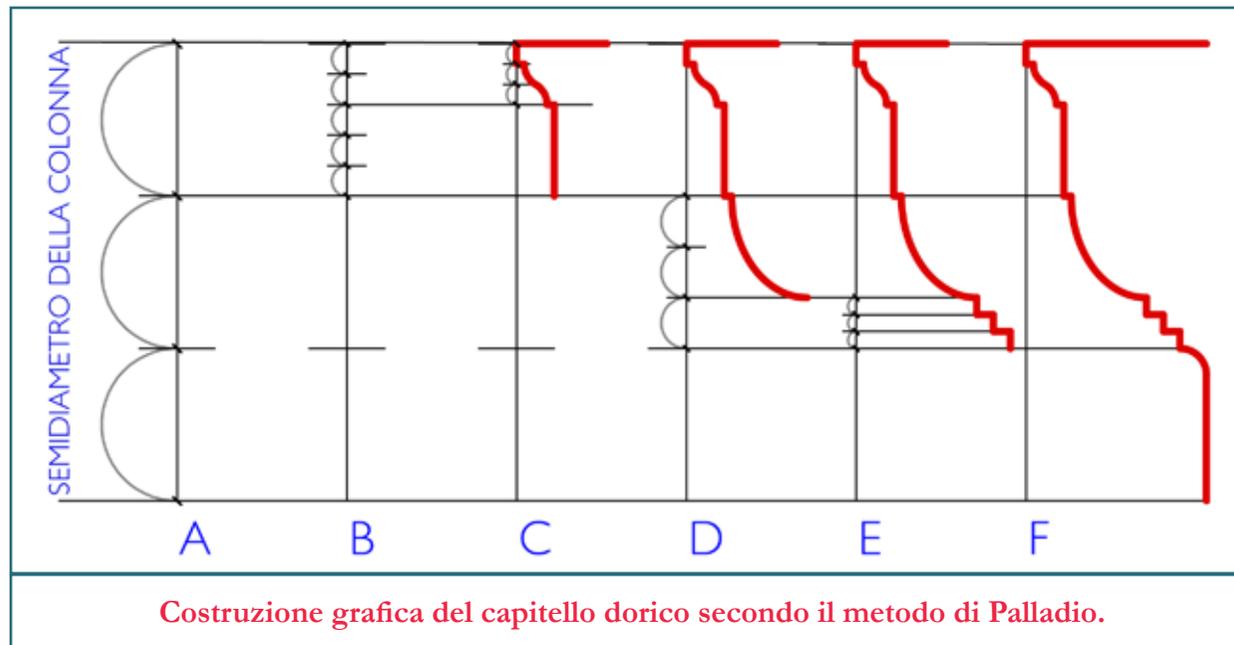
successive. Usando il metodo proposto dalla *Regola*, invece si può riferire direttamente ciascuna parte o addirittura ciascuna modanatura alla dimensione dell'ordine intero attraverso semplici rapporti numerici con la mediazione della grandezza modulare. Dato che questa caratteristica è, a parere di chi scrive, la più importante ragione del successo della *Regola* di Vignola ed al contempo l'aspetto che più di ogni altro le ha attirato attenzioni e critiche, sarà bene

chiarire con un esempio la differenza tra i questi due procedimenti.

Consideriamo la costruzione del capitello dorico in Palladio, visualizzando con una serie di immagini in sequenza le diverse fasi del tracciamento, seguendo le istruzioni riportate ne *I quattro libri*²¹.

Il primo passo riguarda

la dimensione e la partizione generale dell'elemento: «il capitello deve essere alto la metà del diametro della colonna: e si divide in tre parti». La misura del diametro della colonna, misurata all'imoscapo²²,



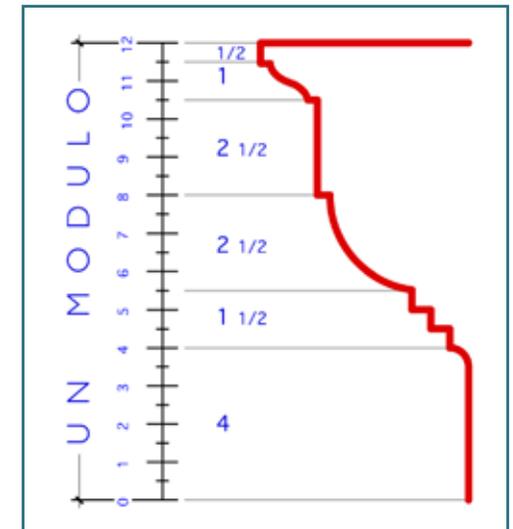
corrisponde – come in Vignola – all’altezza del capitello che va divisa in tre parti, uguali tra loro. Il terzo superiore viene attribuito «all’abaco, e cimacio». Dopo Palladio aggiunge: «il cimacio è delle cinque parti di quella le due, e si divide in tre parti: d’una si fa il Listello, e dell’altre due la Gola». Quindi il terzo superiore deve essere diviso in cinque parti. Le due parti superiori sono occupate



Vignola, capitello e trabeazione dorica, da *Regola delli cinque ordini d’architettura*, 1562, tav. XIII.

dalla cimasa, composta da un pianetto, in alto e da una gola rovescia. Dividendo in tre parti la cimasa si può assegnare il terzo più alto al pianetto e gli altri due alla gola. Si passa quindi al disegno dell’echino: «La seconda parte principale si divide in tre parti uguali: una si dà a gli anelli, ò quadretti: i quali sono tre uguali: e l’altre due restano all’ovolo». La parte centrale del capitello, si divide in tre parti uguali, di cui due in alto dedicate all’ovolo e una in basso agli anuli²³.

La parte bassa del capitello è costituita da una fascia: «la terza parte poi si dà al collarino. Tutto lo sporto è per la quinta parte del diametro della colonna». In questa costruzione, come si può immaginare, è piuttosto difficile desumere ad esempio la misura di un anulo direttamente dall’altezza complessiva del capitello. La sua misura è un ventisettesimo dell’altezza del capitello (un terzo di un terzo di



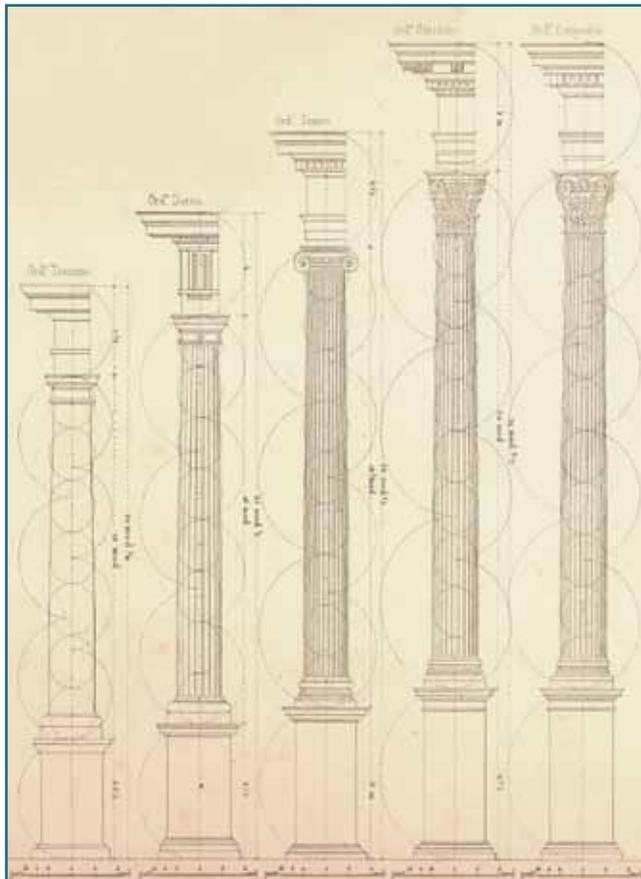
Vignola, capitello e trabeazione dorica, da *Regola delli cinque ordini d’architettura*, 1562, tav. XIII.

un terzo) e ricavarla direttamente sarebbe un’operazione proibitiva sia numericamente che graficamente. Operando con divisioni successive, seguendo le indicazioni di Palladio che non permettono di saltare alcun passaggio, il tracciamento invece è semplicissimo. Tra l’altro per la divisione di un segmento in parti uguali si può utilizzare la cosiddetta costruzione di Talete, uno dei fondamenti della pratica del disegno geometrico²⁴. Se volessimo costruire il capitello secondo il metodo di Vignola invece la questione sarebbe ben diversa. L’altezza complessiva del



capitello vale ancora la metà del diametro del fusto, cioè un modulo, che viene per comodità diviso in 12 sottomultipli dette “parti”²⁵. Questa volta però le misure di ciascun membro si possono riferire direttamente alla lunghezza del modulo, ed alle sue frazioni. Le misure indicate da Vignola nella tavola XIII della *Regola* sono, partendo da sopra, $\frac{1}{2}$ parte per il pianetto, 1 parte per la gola rovescia, $2\frac{1}{2}$ parti per l’abaco, $2\frac{1}{2}$ parti per l’ovolo, $\frac{1}{2}$ parte per ciascun anulo ($1\frac{1}{2}$ parti in totale), 4 parti per il collarino. Il tracciamento di ciascuna modanatura è immediato in quanto ogni misura è una frazione definita del modulo.

Laddove in Palladio il disegno della forma compiuta, avviene attraverso l’applicazione di successive approssimazioni alla “soluzione” finale, come una sorta di algoritmo grafico che descrive una procedura di tracciamento nel suo progredire, il metodo di Vignola propone uno schema che permette di determinare ciascuna parte dell’ordine direttamente dalle misure generali.



G.A. Boidi, confronto e schemi modulari nei cinque ordini di Vignola, da *Manuale di disegno architettonico ossia i cinque ordini del Vignola*, Torino 1876, tav. 1.

Il modo di Palladio è ‘diacronico’ e segue una logica di tipo grafico-geometrica, mentre quello proposto da Vignola è ‘sincronico’ e segue una logica di tipo numerico.

Il confronto tra questi due sistemi ci mostra il vantaggio operativo del contributo di Vignola²⁶. Ovviamente il metodo si applica sia ai singoli elementi, come nel caso appena illustrato, che al rapporto tra le parti maggiori degli ordini, cioè il piedistallo, la colonna e la trabeazione. In questo caso i rapporti tra le altezze, in Vignola rimanevano fissi e valevano 4:12:3, quindi il piedistallo è alto un terzo della colonna e la trabeazione è alta un quarto. L’altezza della colonna varia a seconda dell’ordine. Nel tuscanico vale 7 diametri (cioè 14 moduli), nel dorico 8 diametri (16 moduli), nello ionico 9 diametri (18 moduli). Nel corinzio e nel composito vale 10 diametri, cioè 20 moduli. Deciso l’ordine da impiegare, dato il modulo, si ricavano le altezze delle diverse parti. Ricordando ed utilizzando non più di sette numeri interi (7, 8, 9 e 10 per la

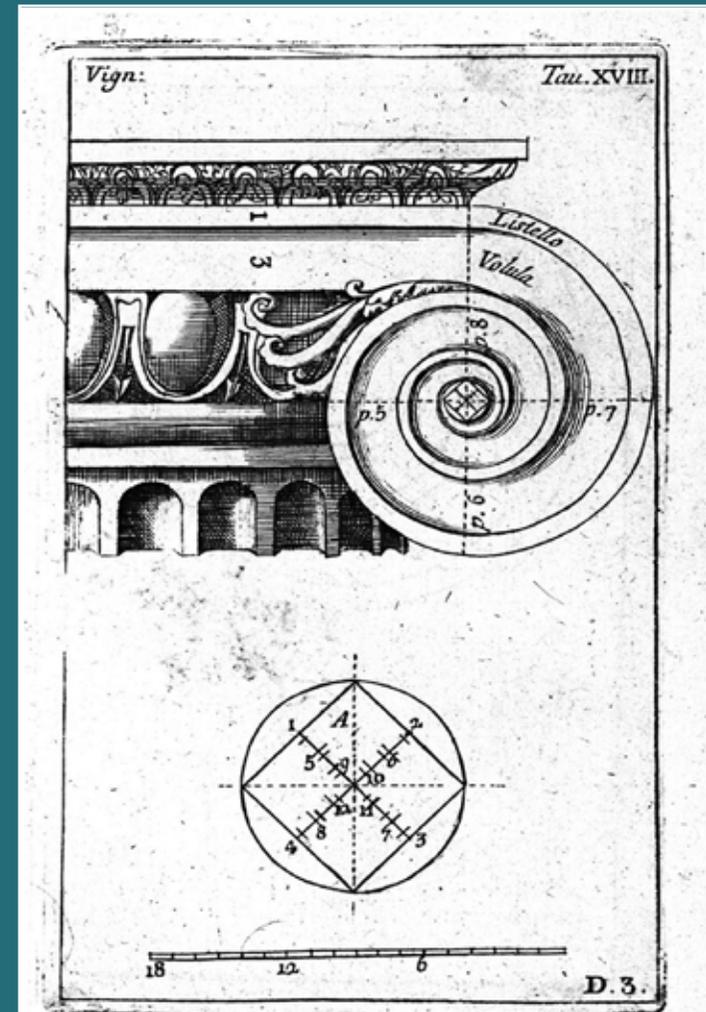
snellezza delle colonne, 4:12:3 per i rapporti tra le parti), si possono definire le altezze degli elementi principali di ciascun ordine²⁷. Le semplici relazioni numeriche introdotte da Vignola sono tutt'altro che neutrali dal punto di vista formale. Esse caratterizzano con chiarezza gli ordini descritti nella *Regola* rendendoli riconoscibili per la loro tipica 'corporeità'²⁸.

Scrive Thoenes:

solo questa regola per la "distribuzione delle proporzioni" viene da lui rivendicata nel proemio come suo personale contributo alla teoria degli ordini; le forme di questi ultimi sarebbero rimaste esemplate sui modelli classici già da lungo tempo noti. Vista così, la *Regola* perde un po' dell'ottusità che di solito le viene rimproverata²⁹.

Anzi, potremmo dire, sotto questa luce essa si connota didatticamente in un modo che avrebbe potuto convincere lo stesso Damiani, senza alcuna riserva.

Come si diceva, al tempo in cui Damiani scrive la *Regola* di Vignola era un testo di grande diffusione. Ovviamente nella maggior parte dei casi si trattava di riedizioni *ex novo*, che ben di rado mantenevano lo spirito del testo originario³⁰. Non è purtroppo possibile in alcun modo tratteggiare in queste pagine la storia della fortuna editoriale



G.A. Boidi, confronto e schemi modulari nei cinque ordini di Vignola, da *Manuale di disegno architettonico ossia i cinque ordini del Vignola*, Torino 1876, tav. 1.



della *Regola* di Vignola e nemmeno ricordare sinteticamente le principali edizioni pubblicate ininterrottamente dalla fine del Cinquecento sino alla metà dell'Ottocento, nemmeno prendendo in considerazione soltanto l'ambiente italiano. Giova però ricordare come già nel corso del Seicento e del Settecento fosse uso comune quello di ristampare la *Regola* con ampie aggiunte, magari integrandola con trattati di disegno geometrico o di meccanica come avviene per l'edizione tascabile stampata da Giuseppe Remondini³¹ nel 1787 o la famosissima edizione di Giovan Battista Spampani e Carlo Antonini del 1770 che ebbe larga diffusione fin oltre alla metà dell'Ottocento³².

Lo stesso Damiani possedeva due edizioni ottocentesche della *Regola*. Quella di Carlo Amati pubblicata nel 1839 riporta un ampio testo di commento ed è illustrata da una serie di calcografie di straordinaria qualità, ombreggiate con gusto ed esattezza geometrica. Damiani custodiva anche l'edizione stampata a Firenze nel 1851³³ che, benché fosse tra le edizioni ottocentesche la più fedele all'opera originale, riporta dei testi nuovi e delle nuove illustrazioni.

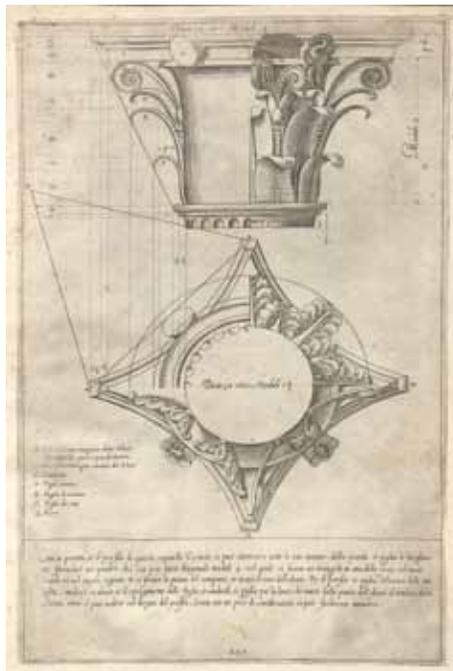
Se la tecnica di disegno proposta da Vignola avrà costituito il principale motivo del successo dell'opera, la stringatezza del testo – che certo non avrà reso particolarmente semplice lo studio dell'opera ai più – sarà stato uno degli stimoli alla redazione di nuove, più

compiute (nonché didascaliche) edizioni. Una ininterrotta competizione editoriale ha spinto autori, disegnatori ed incisori a dotare l'opera di nuove immagini dal gusto aggiornato, ombreggiate con precisione e, soprattutto dopo la diffusione dei contenuti innovativi dell'opera di Monge³⁴, emendate di ogni ambiguità grafica. A partire dai primi decenni dell'Otto-

cento, la diffusione della tecnica litografica, ha consentito tirature delle immagini pressoché illimitate e la realizzazione di tavole di formato ridotto tracciate con una densità di informazioni sino ad allora improponibile. Alcune di queste tavole ricalcavano, seppure



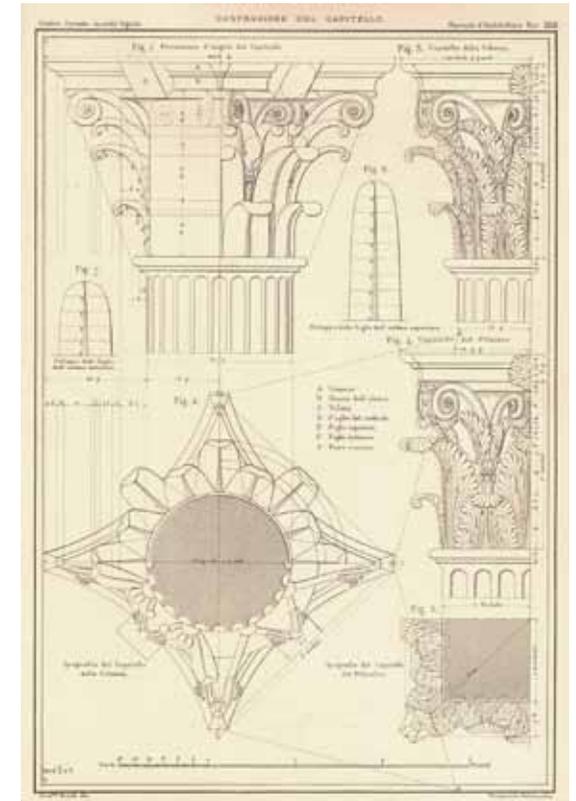
G.A. Boidi, applicazioni dell'ordine composito di Vignola, da *Il Vignola dello studente*, Torino 1865, tav. 40.



Vignola, costruzione del capitello corinzio, da *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1562, tav. XXV.

in linea di massima, lo schema di quelle originali di Vignola mentre in molti casi si proponevano soluzioni del tutto inedite. In altri termini la *Regola*, a seguito di successive rielaborazioni, finì per svilupparsi secondo percorsi autonomi rispetto agli assunti iniziali, paradossalmente smarrendo lo spirito originale. I naturali margini di indefinizione presenti nelle tavole disegnate da Vignola furono lentamente colmati da soluzioni che andavano sedimentandosi nella tradizione comune. Le immagini delle tavole originali divennero oggetto di esami approfonditi che permisero l'apposizione pedante di una quotatura minuziosa, non solo negli alzati ma anche negli aggetti³⁵. Per avere un'idea del modo in cui la *Regola* si presentava nelle pubblicazioni contemporanee alle riflessioni di Damiani, può essere utile consultare le opere didattiche di Giuseppe Antonio Boidi, architetto e professore di disegno attivo in Piemonte nella seconda

metà dell'Ottocento, che da questo punto di vista rappresentano un caso esemplare³⁶. Boidi dedicò diverse opere agli ordini di architettura di Vignola. La sua opera più completa sull'argomento è il *Corso compiuto di disegno geometrico industriale*, che nel secondo volume ospita il *Corso teorico-pratico d'architettura civile ossia il Vignola degli studenti*, pubblicato nel 1865. Basta sfogliare l'*Atlante*, che comprende 63 tavole³⁷, per vedere come nel lavoro di Boidi gli ordini siano stati illustrati in modo completo e come ne siano state esplorate le applicazioni. Ai disegni che rappresentano gli ordini si aggiungono infatti una lunga serie di immagini che rappresentano architetture di fantasia o rilievi di monumenti, illustrati con piante, prospetti sezioni e piante iposcopiche



G.A. Boidi, costruzione del capitello corinzio, da *Manuale di disegno architettonico ossia i cinque ordini del Vignola*, Torino 1899, tav. XXVII.

dettagliate sino all'inverosimile. Il *Vignola degli studenti* non ebbe grande successo editoriale, soprattutto se paragonato ad opere dello stesso Boidi meno impegnative dal punto di vista economico. Il *Manuale di disegno architettonico ossia i cinque ordini del Vignola*³⁸ l'opera didattica di Boidi che ha avuto la maggiore diffusione, consente dalla lettura dei testi e dall'osservazione congiunta delle tavole, forse meglio di qualunque altra, di comprendere a fondo l'atteggiamento dell'autore.

Nella premessa *Al Lettore*, Boidi chiarisce le ragioni della sua fatica:

Quantunque l'Italia posseda un gran numero di operette d'Architettura del celebre Giacomo Barozzi [...] pure difficilmente da una di esse possono ricavarsi le prime divisioni dell'Architettura, le divisioni degli ordini e delle varie parti che li compongono [...] Esse piuttosto potrebbero appellarsi memoriali per quei che sanno³⁹.

Nelle considerazioni di Boidi quindi la quantità di informazioni disponibile, non soltanto nelle pagine della *Regola* originale, ma anche nelle tavole delle successive riedizioni, già ampiamente rivisitate, è ancora insufficiente. Le fittissime tavole disegnate da Boidi, nel corso degli anni vengono ulteriormente perfezionate, tanto che nella decima edizione del *Manuale*, l'autore scrive:

In questa edizione non ho solamente cercato di migliorare la finitezza d'esecuzione dei disegni, scrivendo su ciascuno un maggior numero di quote o misure, ma ho pur cercato d'accrescere il numero degli esercizi per isvolgere l'intelligenza dell'alunno, con spaccati e disposizioni diverse che possono prendere le colonne e i pilastri nella composizione degli edifici.

La differenza tra i disegni delle tavole della *Regola* e quelli redatti con diligenza da Boidi, può essere resa evidente dal confronto di due tavole corrispondenti. La tavola XXV della *Regola* ospita la vista iposcopica e un prospetto del capitello corinzio, ruotato secondo un angolo di 45° rispetto alla direzione della trabeazione, in modo da mostrare la diagonale dell'abaco in tutta la sua estensione e la disposizione delle volute angolari. La pianta mostra la costruzione grafica dell'abaco e delle circonferenze di involuppo del fogliame. È divisa in quattro parti, ciascuna delle quali mostra la vista iposcopica del capitello ad un livello differente: al livello del fusto con l'astragalo che aggetta coprendo le foglie, al livello della *ima folia*, al livello della *secunda folia*, ed al livello delle volute. Anche il prospetto mostra il capitello a livelli diversi. La parte di destra mostra il *kalatos* nudo, con la proiezione del massimo aggetto delle foglie⁴⁰. Nella parte di sinistra il capitello è mostrato compiutamente, ma con le foglie lisce.



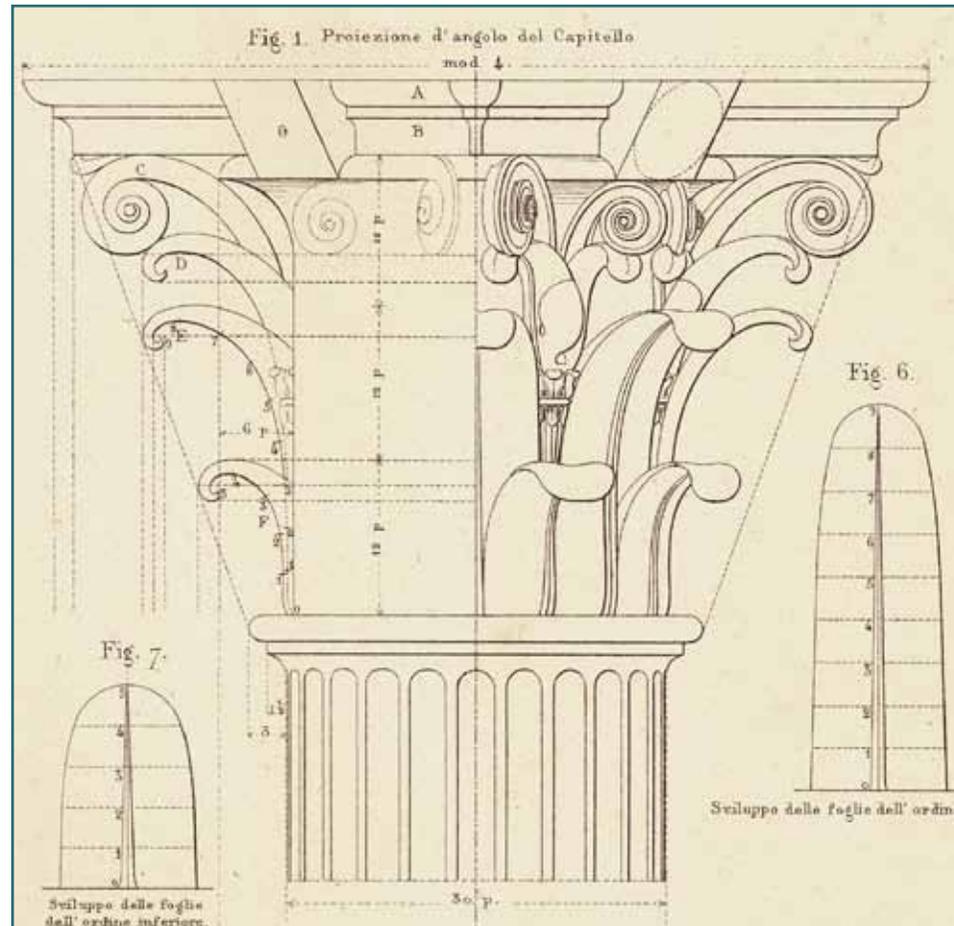
I disegni di Vignola sono ombreggiati con grande sapienza e sono composti con estremo garbo. Geometria ed ornato si fondono con naturalezza e riescono a costituire un ‘racconto’ di grande chiarezza⁴¹.

In sole cinque righe di testo Vignola esaurisce la descrizione della tavola – «con la pianta et il profilo di questo capitello Corintio si può conoscere tutte le sue misure» – facendo riferimento alle poche quote apposte negli alzati, oltre che negli aggetti maggiori.

Se si osserva la tavola corrispondente del *Manuale* di Boidi⁴² si nota subito che essa riporta un numero molto maggiore di disegni. Oltre alla pianta iposcopica ed al prospetto ruotato, come in Vignola, si trova mezzo prospetto del capitello circolare (non ruotato) e la rappresentazione (mezzo prospetto e mezza pianta iposcopica) del capitello per i

pilastrini, a base quadrata. Il tono generale della tavola è molto differente. Non vi è traccia dell’ombreggiatura che rendeva evidenti le masse, ma piuttosto ciascuna linea è resa con un tratto sottile

che muta lievemente di spessore accennando le ombreggiature, sul tipo della cosiddetta “linea greca”. La quotatura è molto più fitta. Non solo gli alzati ma anche tutti gli aggetti sono misurati in modo minuzioso. Stupiscono inoltre due disegni nella stessa tavola che rappresentano lo sviluppo delle foglie d’acanto, quindi che mostrano la forma della *ima* e della *secunda folia* come se fossero srotolate su di un piano. Con un tratteggio Boidi segna delle linee orizzontali che permettono di visualizzare la larghezza variabile della foglia alle diverse altezze. Queste larghezze sono numerate in ordine, e



G.A. Boidi, costruzione del capitello corinzio, da *Manuale di disegno architettonico ossia i cinque ordini del Vignola*, Torino 1899, tav. XXVII, particolare.

trovano corrispondenza anche nel disegno della foglia arrotolata, vista di profilo. In altre parole Boidi arriva persino a controllare con le misure l'andamento mutevole della larghezza delle foglie d'acanto.

Boidi commenta questa tavola con ben più delle cinque righe di Vignola: in tre pagine fitte di notazioni ed istruzioni si spiegano le operazioni grafiche da compiersi per il tracciamento del capitello:

[...] si conducano due perpendicolari YZ e ZV, di cui una ne sarà l'asse, e rimarrà parallela al quadro del disegno da alto in basso, e l'altra parallela ai lati di base; fatto centro nel punto d'intersezione, con un raggio eguale a 15 parti di descrittiva un circolo, che rappresenterà la proiezione superiore della colonna [...]⁴³.

Queste descrizioni sono le stesse che a Vignola saranno sembrate scontate – e quindi superflue – e per risparmiare le quali, alla fine delle sue sintetiche righe di testo talvolta scriveva: «il resto si vede». Certamente i due diversi modi di disegnare risentono della distanza di tre secoli che li separa. Ma oltre ad un diverso approccio alla precisione, la differenza più profonda sta probabilmente nel fatto che i disegni di Vignola mostrano una profonda indulgenza nei confronti delle variazioni ed una fiducia verso le possibilità artigianali di scultori e scalpellini mentre Boidi descrive una

gabbia di misure e di forme al di fuori della quale è quanto meno sconveniente avventurarsi. Se la *Regola* di Vignola è un canovaccio il cui scopo è – appunto – ‘regolare’ i rapporti di forma tra le parti, la connotazione che essa assunse nell'Ottocento mostra il rischio di un algido irrigidimento attorno ad alcuni *clichés* formali.

Al tempo in cui Damiani esprimeva la sua critica e Boidi pubblicava i suoi lavori, quindi la trasformazione della *Regola* di Vignola in un rigido sistema di controllo delle forme era del tutto compiuto.

Si vedano alcuni degli esercizi proposti nel volume:

Un architetto deve costruire un piedistallo d'ordine toscano alto metri 1,40: quale sarà l'altezza della colonna da sovrapporsi, e la lunghezza del modulo, per determinare le altre modanature?⁴⁴.

Oppure:

Si è trovato fra le rovine d'un antico edificio una Trabeazione ben conservata di metri 1,32 d'altezza: si vorrebbe sapere l'altezza dell'Ordine compiuto, onde questa trabeazione faceva parte?⁴⁵.

Si tratta come si vede di puri esercizi aritmetici, dall'esito scontato, il cui svolgimento non richiede alcuna sensibilità verso le questioni linguistiche dell'architettura. Benché anche al tempo di Boidi lo studio degli ordini fosse basato sul paziente e faticoso ridisegno del-



le tavole e sull'esame della struttura – potremmo dire – ortografica, grammaticale e sintattica del linguaggio classicista, nella seconda metà dell'Ottocento, in analogia con il coinvolgimento pervasivo della matematica nelle scienze, la possibilità di affidare ad un sistema definito di relazioni numeriche il carico di buona parte delle scelte formali in fase di progetto rischiava di apparire particolarmente rassicurante e seducente.

In questi termini è più facile capire per quale motivo Damiani, che pur dichiarava il suo totale apprezzamento per la figura e per l'opera di Vignola – «l'uomo più dotto dell'arte antica, l'architetto più ingegnoso che sia mai vissuto in Italia, che parve un antico caduto in quel secolo»⁴⁶ – fosse compiaciuto dell'esclusione della *Regola* dai programmi di studio e perché ne considerasse l'uso, come si diceva, «pericoloso per la professione artistica».

Damiani stesso era stato iniziato allo studio degli ordini attraverso l'opera di Vignola e nel suo scritto riporta le parole di uno dei suoi maestri, l'architetto Enrico Alvino⁴⁷, il quale insegnava che «l'architettura non si copia dai libri [...] ma si studia sui monumenti antichi [...] sull'antico e sul vero»⁴⁸ allo scopo «di ottenere l'originalità indispensabile al carattere, che è la prima fonte d'ogni bellezza in arte». Ciò nonostante, in una certa fase della formazione difficilmente sarebbe possibile studiare gli ordini «più facilmente e

bene che copiando da questo famoso libro», potendo imparare da Vignola «la struttura e la ragion d'essere d'ogni parte onde sono composti». In seguito – gli diceva il maestro – «provvederà l'antico, affinché tu impari a comporteli da te stesso», diversamente dai molti architetti che lavorano «saccheggiando i libri, perché di lor vita non disegnarono mai». Il libro di Vignola, «opera eminentemente didascalica», può essere utilizzato come «guida a chi è digiuno ancora dei principi dell'arte», come primo manuale, come guida per avere un approccio corretto ed approfondito alla forma ed alla struttura degli ordini. Damiani evidentemente era del tutto soddisfatto del proprio percorso formativo tanto da promuovere a metodo di insegnamento la propria esperienza, vissuta sotto la guida di maestri illuminati.

Nel suo opuscolo Damiani sintetizza con efficacia la sostanza disciplinare della *Regola*:

Il metodo del Vignola consiste nell'aver riferite le misure d'ogni parte d'un ordine al raggio della colonna in base come unità, onde non solo ogni cosa è con quella unità commensurabile, ma risultano dei coefficienti astratti comodissimi per dar norme a comporre l'ordine [...] talché l'incipiente con questa guida saprà segnare un ordine d'architettura con grande prontezza e belle proporzioni⁴⁹.



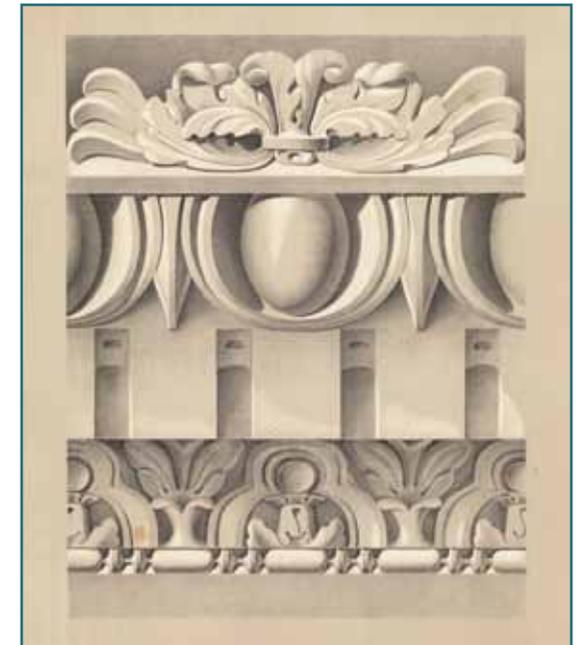
Egli riconosce nella *Regola*, in accordo con lo spirito originario dell'opera, uno strumento utile a guidare con sicurezza la composizione degli ordini, senza il quale si avrebbero «una tale serie di numeri sciolti tra loro da ogni relazione che bisognerebbe lunga abitudine a decifrarli, né nella mente lasciano alcun che di numericamente concreto». Dopo avere illustrato i meccanismi del metodo di Vignola, Damiani chiarisce lo spirito della sua critica. Gli argomenti come si è visto sono sostanzialmente di due tipi. In primo luogo, benché il risultato dell'operazione compiuta da Vignola abbia dato risultati di grande qualità, essa ha il torto di ridurre a rapporti fissi la varietà delle forme, limitando la creatività; inoltre l'applicazione esclusiva della *Regola* limita lo studio diretto delle opere dell'antichità:

nell'attuare il gran concetto del Modulo Barozziano, fu forza piegare le più belle proporzioni dell'arte antica all'esigenza della commensurabilità, la quale, appunto perché ottenuta dalle ricerche di sì sapiente artista, lasciò negli ordini il tipo d'una grande bellezza. Però fece due danni: l'uno, di ridurre a regole quel che per sua indole deve scaturire dal cuore dell'artista, voglio dire le proporzioni d'ogni parte col tutto; l'altro d'interporsi tra l'antico della più bella epoca romana ed i secoli a venire, restringendo virtualmente il campo delle ricerche e delle osservazioni⁵⁰.

Ed ancora:

[...] come libro d'istituzione elementare, il Vignola sarà sempre una grandissima facilitazione pe' principianti, ed un libro di riscontro utilissimo per quelli cui non è dato di elevare i loro studi oltre gli ordini, come son gli operai. Però il tenerlo come un codice di architettura è un errore pericoloso, che restringe talmente il campo, da far parere che fuori di esso non siavi architettura ammissibile⁵¹.

I difetti della *Regola* quindi stanno tutti nelle limitazioni cui conduce il suo utilizzo esclusivo: limiti allo studio ed alla creatività. Per chi è disposto a ridurre i suoi studi nell'ambito della sola esecuzione il Vignola sarà un'«infallibile guida», altrimenti, «per gli artisti è solo il primo termine della lunga via dell'arte, e dovrà ritenersi sempre [...] come un ottimo strumento



G. Damiani Almeyda, *Ovoli e gola - Romano antico - Museo di Napoli*, da G. Damiani Almeyda, *Istituzioni Ornamentali sull'antico e sul vero*, Torino-Palermo 1890, tav. XXVI.



didascalico, purché maneggiato da un insegnante dotto nell'arte degli antichi»⁵². Con un certo ottimismo, Damiani giudica l'esclusione del Vignola dai programmi di studio come «[...] un primo segno che si comincia a riguardar l'arte del bene architettare come un'arte bella [...] imperocché il bisogno di ricercar gli ordini nelle grandi opere dello Stuart, del Galliabaud, del Canina, del Durand implica lo studio della storia dell'arte fin dai primi passi della carriera, ispira l'amor delle ricerche, obbliga al più attento esame delle forme per mezzo della critica, introduce naturalmente il gusto del greco che il Vignola nel suo stretto obbiettivo esclude». Non limitandosi all'«esclusivismo dannoso» della *Regola*, ogni studioso, ora che «le più accurate pubblicazioni dei monumenti più celebri sono alla mano di tutti»⁵³, poteva avere accesso ad un ventaglio di possibilità pressoché illimitate:

La storia dell'arte illustrata dai monumenti, fornisce una serie archeologica di fatti, il cui studio è il fondamento della critica e la naturale dottrina dell'arte nuova, perchè ci addita la ragione d'essere di quei modelli da imitare, o da modificare, o da innovare affatto per le attuali esigenze⁵⁴.

La riflessione di Damiani sul linguaggio dell'architettura ed il peso che lo studio dei monumenti antichi assume nel disegno degli

ordini coinvolge direttamente il tema della “storia come maestra”, affrontato e chiarito da Paola Barbera⁵⁵ in un lavoro recente – cui si rimanda –, e che occupa una parte sostanziale della teoria dell'architettura di Damiani. Le due fonti di studio predilette da Damiani, «l'antico ed il vero», consentono di sviluppare una solida creatività, non arbitraria, faticosamente costruita con gusto, cultura e consapevolezza, innestata sulla conoscenza del passato: «non datevi peso di ricercar l'arte nova, cominciate ad imparar l'antica, e l'altra verrà spontaneamente dalla lenta, continua, naturale e fatale trasformazione di quella»⁵⁶.

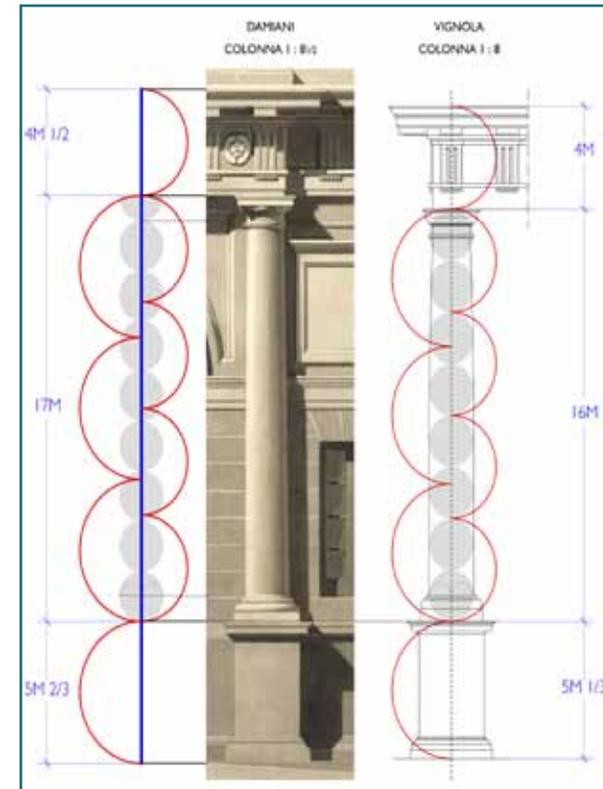
L'esame approfondito dei progetti e delle opere realizzate di Giuseppe Damiani Almeyda permetterebbe di potere apprezzare appieno il senso di queste parole. Si potrebbero ricavare indicazioni di grande rilievo anche dallo studio delle sue principali opere didattiche, quelle che costituiscono la *Scuola italiana di Architettura Civile*, cioè le *Istituzioni Ornamentali*, pubblicate nel 1890 e le *Istituzioni Architettoniche*, ancora sostanzialmente inedite⁵⁷. Nelle 60 cromolitografie delle *Istituzioni Ornamentali* Damiani presenta immagini di rilievi dei monumenti antichi e di elementi decorativi di cui ha avuto esperienza diretta, e che forniscono, oltre che spunti



per complesse esercitazioni, una sorta di vocabolario formale cui attingere nella pratica del progetto. Le 60 tavole ad acquarello delle *Istituzioni Architettoniche* mostrano una serie di composizioni di architettura, in molte delle quali Damiani utilizza gli ordini nei loro ‘aggiustamenti’, quindi nelle loro applicazioni, adattati nelle proporzioni generali in modo da attribuire un senso coerente alle forme. Damiani non usava soltanto le fonti desunte dall’antichità come fondamento per il disegno degli ordini, ma talvolta, specie in campo didattico, utilizzava il sostegno delle forme illustrate nella *Regola*:

il metodo del mio insegnamento si svolge sullo studio dell’ornato a mano libera, della figura e delle forme architettoniche tolte, nei dettagli, dal Vignola, ma negli aggiustamenti le proporzioni si determinano a mano libera, guardando i modelli in rilievo o le stampe di edifizî classici, o mettendo in proporzione uno schizzo del professore, su cui siano scritte le quote di altezza e di larghezza⁵⁸.

Benché in questa fase degli studi sull’architettura di Giuseppe Damiani Almeyda ciò possa apparire prematuro, si può azzardare un rapido confronto tra l’ordine dorico applicato, ad esempio, nella quarta tavola delle *Istituzioni architettoniche* – in cui si mostra *Un edifizietto in un villino*⁵⁹ – e il dorico della *Regola*.



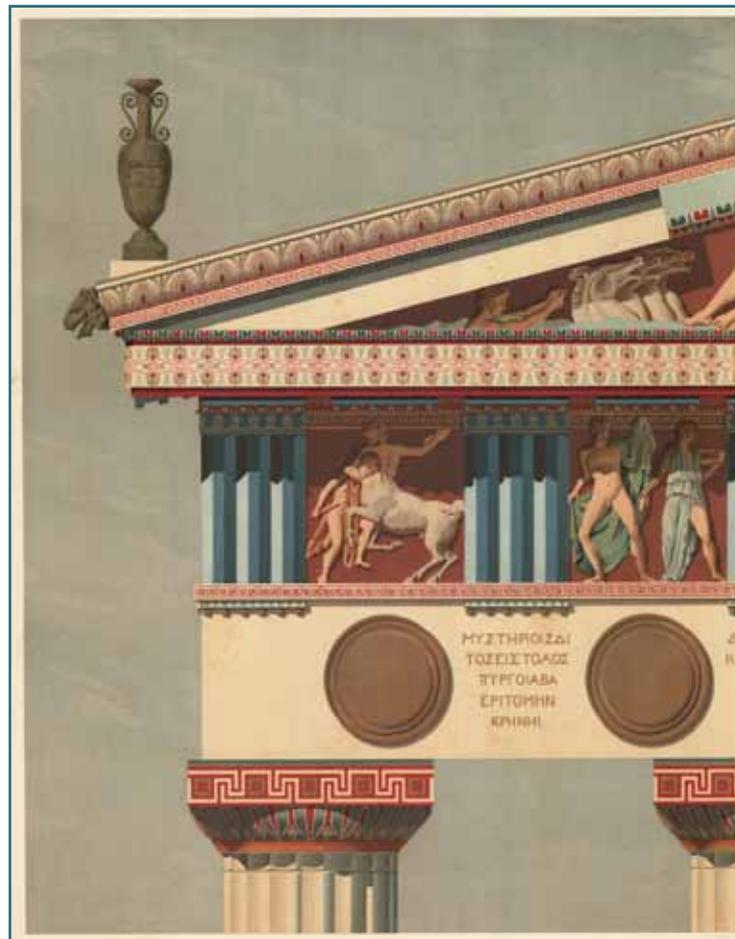
Confronto modulare tra un “aggiustamento” dorico tracciato da G. Damiani Almeyda ed il dorico di Vignola.

Riferendo le grandezze al raggio della colonna all’imoscapo (il modulo), si vede immediatamente come vi sia una perfetta corrispondenza tra le misure del fregio e dei suoi elementi (metope e triglifi), oppure l’altezza della base e del capitello, in entrambi i casi uguali ad un modulo. La differenza più evidente tra i due ordini

riguarda la snellezza della colonna, pari a 8 diametri in Vignola ed a $8 \frac{1}{2}$ in questo disegno di Damiani. La colonna, alta 16 moduli in Vignola, ne misura quindi 17 in Damiani. Il piedistallo, che mantiene il rapporto 1:3, come in Vignola, qui risulta più snello, data la maggiore altezza della colonna.

Il fregio mantiene il rapporto 1:4 e misura quindi 4 moduli ed un quarto, invece che 4 come in Vignola. L'andamento delle sagome della trabeazione con mutuli è lo stesso della *Regola*, solo che Damiani caratterizza con più energia la bipartizione dell'architrave. Anche base e capitello mostrano lo stesso andamento della *Regola*, ma gli aggetti appaiono più pronunciati ed il toro della base viene sostituito da una modanatura a "becco di civetta".

Analogamente, nello zoccolo e nella cimasa del piedistallo si notano andamenti desunti da Vignola, lievemente modificati.



G. Damiani Almeyda, *Restauro del dorico del Partenone secondo Durm*, da G. Damiani Almeyda, *Istituzioni Ornamentali sull'antico e sul vero*, Torino-Palermo 1890, tav. XXV.

Le modifiche apportate da Damiani alla proposta di Vignola, che riguardano la snellezza complessiva dell'ordine e qualche variazione nelle sagome, potranno apparire trascurabili, ed invece si tratta di trasformazioni che – come minimi spostamenti nei lineamenti di un volto – possono cambiare radicalmente il senso e la qualità generale delle forme. Le sottili variazioni dell'ordine disegnate da Damiani sottraggono parzialmente il dorico di Vignola alla sensazione di solidità grave che talvolta lo caratterizza. La snellezza un po' aumentata della colonna, assieme ad aggetti più generosi ed alla sostituzione di alcune modanature, alleggerisce ed ammoderna le forme, pur mantenendone intatta la compostezza.

Il modo con cui Damiani si accosta alla struttura formale degli ordini di architettura, rivedendone con straordinaria duttilità il significato, mostra una capacità fuori dal comune, tanto che verrebbe da

chiedersi quanti potessero essere i suoi reali interlocutori, cioè i progettisti e gli studiosi capaci di condividere con lui non solo la critica alla *Regola*, ma anche un approccio creativo al disegno degli ordini fondato su un'analoga conoscenza dell'antico e su un adeguato senso della proporzione.

La capacità di Damiani di muoversi con tanta libertà è frutto infatti di una formazione complessa che oltre allo studio dei molteplici aspetti dell'ingegneria e dell'architettura, prevede una pratica assidua del disegno di figura ed una solida formazione alle tecniche pittoriche⁶⁰. Questo aspetto, come emerge dalla nota biografica inclusa nel suo scritto, avvicina tra l'altro Damiani a Vignola il quale da giovanetto «crebbe in fama di abilissimo disegnatore»⁶¹, come anche i più grandi architetti che «furono sempre nella loro origine pittori, o almeno disegnarono la figura come i pittori». Sicuro delle necessità di questo tipo di formazione, basato sulla educazione dello sguardo, Damiani, che pure era esperto degli aspetti tecnici del costruire, sostiene che «il bello in architettura non è affare di formule, ma di concetto e di forma, cose che non possono conseguirsi colla soluzione d'un'equazione».

Come si è visto, lo spirito della *Regola* di Vignola in origine era tutt'altro che quello di un'equazione. Anche se secondo Damiani essa aveva avuto la funzione di «opporre un argine all'irrompente

decadenza»⁶², pur nel fornire un rigido schema di riferimento per il disegno degli ordini, il metodo di Vignola lasciava enormi margini di libertà creativa, raramente esplorati dai suoi lettori.

Nell'Ottocento, pur nella forma paradossale che aveva assunto, essa rappresentava il più rapido ed efficace accesso alla grammatica del linguaggio classico dell'architettura allora disponibile e costituiva un fondamento educativo con cui ciascuno studente era costretto a confrontarsi, ancor più se intenzionato a prenderne le distanze⁶³.

La critica di Damiani a Vignola, in definitiva riguarda in primo luogo il valore strettamente accademico che essa aveva assunto nell'Ottocento, costituendo, ancora una volta, un argine alle nuove istanze di rinnovamento. Come scriveva Anna Maria Fundarò, la risposta di Damiani a questo atteggiamento «è un'opposizione genuina, radicale [...] nei confronti di ogni impostazione aulica, monumentale, trattatistica, impostazione che per tutto l'Ottocento, irradiata dall'Accademia di S. Luca, aveva costituito la linea vincente della cultura architettonica»⁶⁴. Il suo rapporto diretto con i monumenti dell'antichità, studiati «dall'antico e dal vero», non mediato quindi dall'accademismo imperante finiva così



con l'assumere una connotazione smaccatamente anticlassicista. In questo senso è da riguardarsi ad esempio l'applicazione della policromia agli elementi del linguaggio classico⁶⁵, sostenuta da una sincera attenzione al rilievo dell'antico che, per ricordare un caso eccellente, conduce ai risultati mirabili della equilibrata e gioiosa composizione del Politeama di Palermo.

Nella seconda metà del XIX secolo, in un periodo in cui le curiosità linguistiche ereditate dal Settecento erano sfociate apertamente nelle sperimentazioni dei neostili, l'aspetto rivoluzionario ed innovativo della lezione di Damiani, si fondava direttamente sullo studio approfondito e sensibile delle forme della classicità. In questo senso nel percorso formativo, professionale e didattico di Damiani, la Regola di Vignola ha costituito il viatico per lo sviluppo di una raffinata creatività guidata dall'uso consapevole, sensibile ed educato dello sguardo.

* Ringrazio l'ingegnere Mario Damiani, curatore dell'Archivio Damiani di Palermo, non solo per avermi concesso la possibilità di pubblicare il dettaglio della tavola 4 delle Istituzioni Architettoniche alla figura di pagina 43, ma anche per l'assistenza che con competenza e gentilezza mi ha fornito nel corso delle ricerche d'archivio.

1 G. DAMIANI ALMEYDA, *Giacomo Barozzi da Vignola ed il suo libro dei cinque ordini d'architettura*, Palermo 1878. La pubblicazione, di formato 11,4 x 17,8 centimetri, è costituita da 16 pagine spillate ad una copertina in cartoncino rosa su cui era replicato il frontespizio, con alcuni ornamenti ed un riquadro a filetto. Il fascicolo fu stampato presso lo Stabilimento Tipografico Giliberti. Per un quadro generale di riferimento su G. Damiani Almeyda (Capua 1834 – Palermo 1911) si veda P. BARBERA, *Giuseppe Damiani Almeyda. Artista architetto ingegnere*, Pielle edizioni, Palermo 2008. Il volume costituisce, assieme agli studi di A.M. Fundarò, un riferimento ineludibile per lo studio della figura dell'architetto.

2 G. DAMIANI ALMEYDA, *La Scuola di Disegno negli Istituti Tecnici d'Italia. Lettera dell'Ing. Giuseppe Damiani Almeyda al Prof. Giusti di Torino*, in "Scuola e Famiglia. Giornale dell'Istituto Randazzo", n. 24, 16 dicembre 1875; ID., *Programmi di disegno negli Istituti Tecnici*, ivi, n. 4, 15 febbraio 1877. In seguito vi avrebbe pubblicato, ID., *Alcune idee sull'Esposizione nazionale di Torino esposte ai giovanetti*, estratto da "Scuola e Famiglia. Giornale dell'Istituto Randazzo", Palermo 1884; ID., *Programmi di Disegno negli Istituti Tecnici*, in "Scuola e Famiglia Giornale dell'Istituto Randazzo", n. 4, 15 febbraio 1887, pp. 25-27.

3 ID., *Giacomo Barozzi da Vignola...*, p. 12.

4 ID., *Programmi di Disegno negli Istituti...*, p. 25.

5 ID., *Storia dell'Arte Moderna Italiana*, a cura di M. Damiani, Edizioni Anteprima, Palermo 2005, pp. 27-28. Il volume fu redatto entro il 1882.

6 Si veda G.B.F. BASILE, *Metodo per lo studio dei monumenti*, Stamperia Console, Palermo 1856. Basile invita gli studenti ad osservare le antiche costruzioni dal vero e ad abbandonare i precetti Vitruviani, colpevoli di avere ridotto l'architettura a «mestiere limitato». Cfr. G. CIOTTA, *L'opera teorica e didattica di G.B.F. Basile*, in G.B.F. Basile. *Lezioni di architettura*, a cura di M. Giuffrè, G. Guerrera, L'epos, Palermo 1995, p. 228.

7 La bibliografia sull'argomento è smisurata. Per un approccio sintetico al tema si veda C. THOENES, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?* [1982], in ID., *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni ordini magnificenza*, Electa, Milano 1998 pp. 125-133. Si vedano anche F.P. FIORE, *Trattati e teorie d'architettura del primo Cinquecento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Electa, Milano 2002, pp. 504-521; R.J. TUTTLE, *Jacopo Barozzi da Vignola a Roma e nello Stato Pontificio*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo*



Cinquecento, a cura di C. Conforti e R. Tuttle, Electa, Milano 2001, pp. 108-129 (in particolare le pp. 119-121); *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di C.L. Frommel, C. Thoenes, Electa, Milano 2002.

8 Si consideri ad esempio la vicenda “evolutiva” del capitello composito, le cui forme mutevoli hanno accolto e stimolato in età moderna complesse composizioni talvolta inedite, segni evidenti di un gusto in continuo mutamento. Sull’argomento si veda V. PIZZIGONI, *L’ordine composito, ovvero, della liceità del comporre*, in *Idee per la rappresentazione 2. Ibridazioni*, atti del convegno, (Venezia 19 settembre 2008), a cura di P. Belardi, A. Cirafici, A. di Luggo, E. Dotto, F. Gay, F. Maggio, F. Quici, Artegrafica, Roma 2009, pp. 38-47.

9 M. CARPO, *L’architettura dell’età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell’immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Jaca Book, Milano 1998.

10 A. SGROSSO, *Rinascimento e Barocco*, in A. DE ROSA, A. GIORDANO, A. SGROSSO, *La Geometria nell’Immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, UTET, Torino 2001, pp. 127-156. Tra l’altro condizioni nuove e tra loro distanti, come la diffusione estensiva delle stampe calcografiche, il rapido crollo del costo della carta e la nuova organizzazione del cantiere di architettura, hanno rapidamente mutato il peso, oltre che il significato, del disegno nella pratica costruttiva.

11 Cfr. C. THOENES, *La “Regola delli cinque ordini” del Vignola* [1981], in ID., *Sostegno...*, pp. 77-108.

12 Le tavole della edizione originale della *Regola* sono 32. Per un esame approfondito della consistenza del volume e delle varie edizioni, cfr. ID., *La Regola...* I testi nelle tavole di Vignola sono incisi con una scrittura cancelleresca piuttosto elegante, e non preparati con caratteri mobili.

13 J. BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d’architettura*, (1562), proemio.

14 *Ibidem*. Le citazioni che seguono hanno la stessa fonte.

15 Benché in modo più o meno esplicito fin dalle descrizioni di Vitruvio si sia fatto riferimento ad una misura di riferimento, in Vignola per la prima volta il concetto di modulo viene chiarito compiutamente.

16 Vitruvio, a proposito delle correzioni ottiche da apportare nell’entasi delle colonne a seconda del punto di vista privilegiato scrive: «Venustates enim persequitur visus, cuius si non blandimur voluptati proportione et modulorum

adiectionibus, uti quod fallitur temperatione adaugeatur, vastus invenustus conspicentibus remitteur aspectus» (è necessario fornire alla vista un effetto gradevole e se noi non soddisfacessimo il suo gusto col rispetto delle proporzioni e correggendo leggermente le misure così da compensare equilibratamente eventuali difetti, si presenterebbe a chi guarda un’immagine rozza e sgraziata), Vitr. III, 13. Probabilmente è questo il passo cui si riferisce Vignola.

17 Continua Vignola: «in modo ch’io m’assicuro vi sia grata spero anco tosto di donarvi». Il trattato sulla prospettiva di Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, uscì postumo, edito da Egnazio Danti nel 1583.

18 La prima tavola è occupata dal frontespizio, la seconda dal proemio. Nell’edizione originale la terza era occupata dal privilegio di stampa, sostituito alla morte di Vignola, da un confronto sinottico tra gli ordini, alla maniera di Serlio. Le tavole dalla IV alla VIII riguardano l’ordine tuscanico, dalla XIX alla XIV il dorico, dalla XV alla XX lo ionico, dalla XXI alla XXVI il corinzio e dalla XXVII alla XXXII il composito.

19 La costruzione proposta da Vignola per il tracciamento della voluta del capitello ionico è la più diffusa in assoluto ed è stata pubblicata sui manuali di disegno architettonico sino alla fine del XX secolo. Essa è una semplificazione della originalissima costruzione del 1552 proposta da Giuseppe Porta, detto Salviati. Sulla costruzione si veda V. FAZZINA, *La geometria della voluta ionica*, tesi di dottorato in Teoria e Storia della Rappresentazione, Università di Catania, XX ciclo, tutor prof. E. Dotto, Siracusa 2008.

20 Sul tema si consulti il fondamentale contributo di R. MIGLIARI, *Il disegno degli ordini e il rilievo dell’architettura classica: Cinque Pezzi Facili*, in “Disegnare idee immagini”, n. 2, 1991, pp. 49-65. Si veda anche M. CARPO, *L’architettura...*, pp. 111-117.

21 A. PALLADIO, *I quattro libri dell’architettura*, [Venezia 1570], rist. anastatica Hoepli, Milano 1980, pp. 26-27. Le citazioni seguenti hanno la stessa fonte.

22 Come è noto il fusto della colonna è rastremato, quindi il diametro superiore, al sommoscapo, è minore di quello in prossimità della base, all’imoscapo.

23 Anche l’aggetto dell’ovolo è ottenuto da una successiva partizione delle misure: esso «ha di sporto i due terzi della sua altezza».



24 Sulla storia e le applicazioni della costruzione di Talete si veda E. DOTTO, *La divisione in parti uguali di un segmento: applicazioni strumentali del teorema di Talete*, in *Ikbnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, Lombardi editori, Siracusa 2010, pp. 153-162.

25 Il modulo di Vignola è diviso, se si opera nell'ordine tuscanico o dorico, in 12 parti uguali, mentre se si lavora con l'ordine ionico, corinzio o composito, in 18 parti. In questo modo si utilizza un numero minore di misure frazionarie anche disegnando ordini in cui i membretti raggiungono dimensioni minime.

26 La semplicità operativa, secondo alcuni pareri, non coincide per forza con una maggiore chiarezza formale. Per Migliari il modo di Palladio ad esempio, manifesta più chiaramente la gerarchia tra le parti degli ordini e risponde in modo migliore alle «ragioni del disegno». R. MIGLIARI, *Il disegno...*, p. 51.

27 Vi sono altre costanti che consentono di semplificare il proporzionamento delle parti più minute, che emergono da uno studio approfondito della regola. Tra quelle più evidenti vi è, ad esempio, l'altezza costante delle basi delle colonne, uguale, in ciascun ordine, ad un modulo.

28 La trabeazione, che come si diceva in Vignola è alta un quarto della colonna, in Palladio ad esempio è alta soltanto un quinto. Anche i piedistalli di Vignola sono piuttosto alti, se paragonati a quelli proposti da altri trattatisti.

29 C. Thoenes riporta giudizi poco lusinghieri sulla *Regola* non solo da parte di J. von Schlosser (1924) ma anche da parte di suoi contemporanei. Cfr. C. THOENES, *La Regola...*, pp. 81 e 98.

30 Si tratta di un 'destino' di quest'opera: già a pochi anni dalla pubblicazione della prima edizione, forse nel 1583 – lo stesso anno della morte di Vignola –, allo scadere del privilegio decennale, fu diffusa una edizione clandestina, non autorizzata dagli eredi, che includeva una tavola non disegnata da Vignola. Si veda la nota 18.

31 *L'architettura di Jacopo Barozzi da Vignola ridotta a facile metodo per mezzo di osservazioni a profitto de' studenti. Aggiuntovi un trattato di meccanica. A spese Remondini di Venezia*, Bassano 1787.

32 G.B. SPAMPANI, C. ANTONINI, *Il Vignola illustrato*, Roma 1770. D'altra parte – detto per inciso – anche alcune edizioni ottocentesche ebbero un successo che le mantenne in commercio sino alla metà del secolo scorso. L'edizione di Ferdinando Reycend, ad esempio, pubblicata per la prima volta

nel 1856 fu stampata regolarmente almeno sino al 1958.

33 C. AMATI, *Gli Ordini di Architettura del Barozzi da Vignola*, Milano 1839; BAROZZI DA VIGNOLA, *Li Cinque Ordini di Architettura*, Firenze 1851. L'elenco completo dei volumi posseduti da Damiani si trova in M. DAMIANI, *La biblioteca di Giuseppe Damiani Almeyda*, in A.M. FUNDARÒ, *Giuseppe Damiani Almeyda, tre architetture tra cronaca e storia*, Flaccovio editore, Palermo 1999, pp. 151-154. Sulla diffusione degli ordini di architettura in Sicilia si veda: M.R. NOBILE, *Incisioni e Architetture*, in *Barocco e Tardobarocco negli Iblei Occidentali*, a cura di M.R. NOBILE, Regione Siciliana, Assessorato ai beni culturali ambientali e alla P.I., Palermo 1997, pp. 9-27; F. SCADUTO, *Serlio e la Sicilia. Alcune osservazioni sul successo di un trattato*, Offset studio, Palermo 2000; E. GAROFALO, G. LEONE, *Palladio e la Sicilia*, Edizioni Caracol, Palermo 2004.

34 Nonostante fossero già state collaudate da parecchi secoli delle tecniche di rappresentazione analoghe ai metodi delle proiezioni ortogonali, la rivoluzione concettuale – più che tecnica – messa in atto alla fine del Settecento nel mondo della rappresentazione da Gaspard Monge (1746-1818), che portò alla definizione della Geometria Descrittiva, ha lentamente sottratto l'ambito del disegno dal gravame di alcuni errori proiettivi che causavano di frequente delle ambiguità di lettura, soprattutto tra le sezioni e le proiezioni rappresentate. Sull'argomento si veda M. BORGHERINI, *Dal disegno alla scienza della rappresentazione*, Cafoscarina, Venezia 2005, pp. 135-162; A. GIORDANO, *Dal secolo dei Lumi all'epoca attuale*, in A. DE ROSA, A. GIORDANO, A. SGROSSO, *La Geometria nell'Immagine...*, pp. 3-140.

35 Vignola è particolarmente attento, nella quotatura dei disegni, a definire la partizione degli alzati, ma lascia meno indicazioni nella definizione degli oggetti. Nelle edizioni ottocentesche, invece, ciascun oggetto trova una sua definizione, e non è raro che edizioni differenti diano valori differenti.

36 Sulla vita e le opere di Giuseppe Antonio Boidi Trotti si veda P. BALLESEO, *Il campanile del duomo di San Pietro Apostolo in Alessandria: studi per la conservazione*, tesi di laurea, relatori C. Bartolozzi, V. Nascè, F. Novelli, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, a.a. 2004-2005.

37 G.A. BOIDI, *Corso compiuto di disegno geometrico industriale. Parte seconda. Corso teorico-pratico d'architettura civile ossia il Vignola degli studenti*, Tipografia scolastica di Sebastiano Franco e figli, Torino 1865. Le tavole sono di formato 42,5 x 30,5.

38 ID., *Manuale di disegno architettonico ossia i cinque ordini del Vignola*, Stabilimento



tipografico Cassone, Torino 1876. Le tavole furono mirabilmente litografate presso lo stabilimento tipografico torinese Salussolia

39 Id., *Manuale di disegno architettonico ossia i cinque ordini del Vignola*, Stabilimento tipografico Cassone, Torino 1899 (decima edizione), pp. III-IV. Le citazioni seguenti hanno la stessa fonte.

40 Questa immagine, come è ovvio, mostra una proiezione geometricamente errata, dato che le diverse foglie sono poste su differenti piani radiali rispetto all'asse della colonna. Nonostante ciò essa consente di definire con precisione l'oggetto delle foglie d'acanto.

41 Per avere un esempio diretto delle straordinarie capacità grafiche di Vignola, non mediate dall'intervento dell'incisore, si veda il disegno preparatorio per il capitello e la trabeazione ionica conservato nel codice Resta di Palermo. Si veda S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Silvana Editoriale, Palermo 2007, p. 277.

42 G.A. BOIDI, *Manuale...*, tav. XXVII.

43 Ivi, p. 59.

44 Ivi, p. 12. Dato che la colonna misura tre volte il piedistallo, essa misurerà $1,40 \times 3 = 4,20$ metri. Essendo la colonna alta 14 moduli, un modulo misurerà $4,20 / 14 = 0,3$ metri.

45 Ivi, p. 5. Se la trabeazione misura 1,32 metri, la colonna misura il quadruplo, cioè $1,32 \times 4 = 5,28$ metri. Il piedistallo misurerà un terzo della colonna quindi $5,28 / 3 = 1,76$ metri. L'ordine completo misura quindi $1,76 + 5,28 + 1,32 = 8,36$ metri. In questo esercizio si nota un'inesattezza dovuta ad un artificio retorico a vantaggio della chiarezza didattica (o forse addirittura un malinteso) dato che ovviamente non vi è alcuna garanzia che un ordine di architettura antico abbia dei rapporti di forma fissi identici a quelli ipotizzati e utilizzati da Vignola.

46 G. DAMIANI ALMEYDA, *Giacomo Barozzi...*, p. 11.

47 Sul rapporto tra Damiani ed i suoi maestri, incluso Enrico Alvino, si veda P. BARBERA, *Giuseppe Damiani...*, pp. 21-35.

48 G. DAMIANI ALMEYDA, *Giacomo Barozzi...*, p. 4. Le successive citazioni hanno la stessa fonte.

49 Ivi, pp. 5 e 6.

50 Ivi, p. 12.

51 Ivi, p. 6.

52 Ivi, p. 12.

53 *Ibidem*. Presso la sua biblioteca Damiani custodiva parecchi repertori di rilievi di monumenti antichi, il cui elenco completo si trova in M. DAMIANI, *La biblioteca...*

54 G. DAMIANI ALMEYDA, *Storia dell'Arte...*, p. 13.

55 P. BARBERA, *Dall'antico al contemporaneo. La storia come modello per la scienza e l'arte del costruire*, in *Giuseppe Damiani Almeyda. Arte e scienza in architettura*, Lombardi editori, Siracusa 2011, pp. 63-80.

56 G. DAMIANI ALMEYDA, *Alcune idee...*, p. 42.

57 ID., *Istituzioni Ornamentali sull'antico e sul vero*, Carlo Clausen editore, Torino-Palermo 1890. A.M. FUNDARÒ, *Le "Istituzioni Ornamentali" di Giuseppe Damiani Almeyda* in G. DAMIANI ALMEYDA, *I casi della mia vita*, a cura di M. Damiani, Palermo 2001 pp. 208-213. Cfr. anche P. BARBERA, *Giuseppe Damiani Almeyda...*, pp. 132-141. Alcune delle tavole delle Istituzioni architettoniche sono pubblicate in *Giuseppe Damiani Almeyda. Una vita per l'architettura tra insegnamento e professione*, a cura di R. Pirajno, M. Damiani, P. Barbera, Salvare Palermo edizioni, Palermo 2008.

58 G. DAMIANI ALMEYDA, *I casi...*, p. 151.

59 La tavola originale è conservata presso l'Archivio Damiani, Palermo.

60 Cfr. E. DOTTO, *La linea di equilibrio. Sensibilità geometrica e tecnica pittorica nei disegni di architettura*, in *Giuseppe Damiani Almeyda. Arte e scienza...*, pp. 11-30.

61 Damiani tratteggia la figura di Vignola in una breve biografia, degna del massimo interesse. Essa, nonostante enfattizzi alcuni tratti del carattere di Vignola, discende direttamente dalla nota biografica redatta da Egnazio Danti e pubblicata ne *Le due regole della Prospettiva*, di cui ricalca la struttura, l'ordine degli eventi narrati, l'elenco delle opere di architettura curate da Vignola.

62 Continua Damiani: «[...] che ai tempi di Michelangelo si manifestò, per poi velocemente di volgere a quella rovina, che fu la risultante delle politiche sventure d'Italia». G. DAMIANI ALMEYDA, *Giacomo Barozzi...*, p. 12.

63 Anche nel XX secolo, nonostante l'esclusione della *Regola* dai programmi ministeriali, nelle pubblicazioni didattiche di disegno non mancano dei richiami agli ordini di Vignola. Per citare, uno per tutti, un esempio di grande qualità si veda G. IZZI, *Corso elementare di Proiezioni e Prospettiva*, Stabilimento tipografico Andrea Brangi, Palermo 1904, in cui alle tavole 62, 63 e 64 si trova una mirabile



illustrazione dell'ordine toscano. Benché fortemente ridotto, limitato anche ad un semplice ordine come il toscano, l'argomento del linguaggio classicista rimase affrontato con gli strumenti messi a punto da Vignola.

64 A.M. FUNDARÒ, *Qualità artistiche e scientifiche in architettura. Note su Giuseppe Damiani Almeyda*, in G. B. F. Basile. *Lezioni...*, pp. 249-256.

65 P. CASELLI, *Il colore progettato. La sperimentazione cromatica ottocentesca nel progetto di Damiani Almeyda per il teatro Politeama di Palermo*, in "Disegnare idee immagini", n. 2, giugno 1991, pp. 67-74. L. GALLO, *Il Politeama di Palermo e l'architettura policroma dell'Ottocento*, L'epos, Palermo 1997.







WINCKELMANN E IL SUBLIME

di Giuseppe Pucci

Esiste per Winckelmann uno stile sublime? La questione nasce fondamentalmente in relazione al secondo dei quattro stili individuati da Winckelmann nella sua trattazione dello svolgimento dell'arte greca¹, quello che segue allo *stile antico* e che Winckelmann chiama lo *stile elevato* (*der hohe Stil*). Per spiegare in che cosa questo stile differisce da quello successivo, lo *stile bello* (*der schöne Stil*), Winckelmann ricorre a un paragone: «io accosterei le opere del primo periodo a quelle di Demostene, e quelle del periodo successivo a quelle di Cicerone: il primo ci trascina quasi con veemenza, l'altro ci conduce docilmente con sé»³. Si tratta con tutta evidenza di una riformulazione del paragone

che era già stato usato dallo Pseudo-Longino⁴ (XII, 4), secondo il quale Demostene è sublime perché si erge perlopiù ad altezze impervie (*en hýpsei tò pléon apotómo*), laddove Cicerone si effonde profusamente (*en chýsei*); e mentre il primo è una folgore improvvisa, l'altro si propaga come un incendio che si accresce via via. Possiamo perciò legittimamente affermare che Winckelmann attribuisce alle opere dello *stile elevato* i tratti del Sublime longiniano. Ma è possibile inferire da ciò che il Sublime si dà per Winckelmann solo nello *stile elevato*, e quindi coincide di fatto con esso? Ovvero: è corretta l'equazione *stile elevato* \approx *stile sublime*, o esiste la possibilità di attingere il Sublime anche al di fuori di tale stile? Se vogliamo cercare di acclarare questo punto, bisogna cominciare coll'osservare che Winckelmann chiama questo secondo stile sempre *hohe* e mai *erhabene*. Quest'ultimo aggettivo – quello che





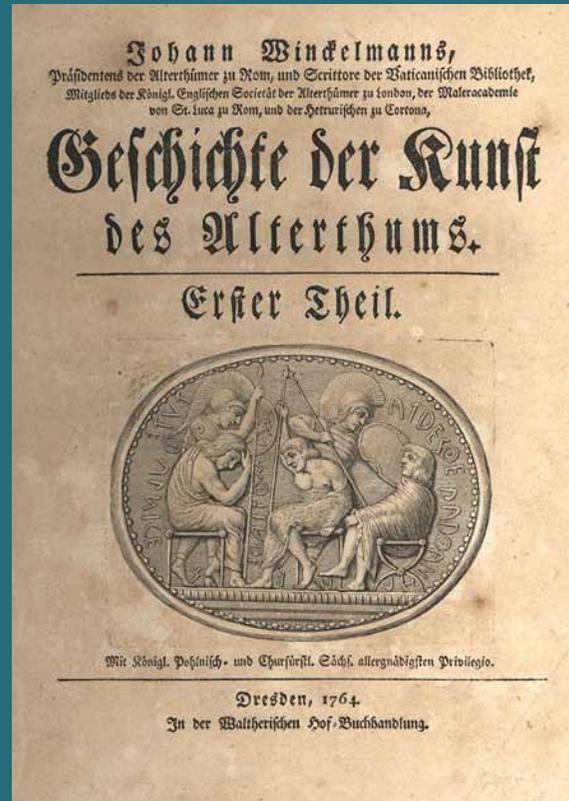
Anton Raphaël Mengs, *Ritratto di Johann Joachim Winckelmann*, 1777
ca. New York, Metropolitan Muesum.

più propriamente corrisponde in tedesco a *sublime* – ricorre in più punti della *Geschichte* (e, prima ancora, nei *Gedanken*⁵), e quindi anche laddove si parla di artisti e opere del periodo dello *stile elevato*, ma mai in funzione classificatoria, con riferimento a uno stile preciso. Mai, in altri termini, ricorre nella *Geschichte* l'espressione *erhabene Stil*. Vi si parla sempre e soltanto di *hohe Stil*. Giova insistere su questo punto, anche per sgomberare il campo dai possibili equivoci originati dal fatto che la costruzione storico-estetica di Winckelmann è stata conosciuta e divulgata inizialmente non tanto attraverso il testo originale (se non nei paesi di lingua tedesca) quanto attraverso le traduzioni; e i traduttori hanno spesso reso *hohe Stil* con *stile sublime*. Così avveniva nella prima traduzione (non autorizzata) francese apparsa ad Amsterdam (l'indicazione del luogo è probabilmente fittizia) nel 1766⁶ e poi anche nella prima traduzione italiana, curata dall'abate Amoretti nel 1779⁷. Nel ripubblicarla qualche anno dopo a proprio nome, Carlo Fea – antiquario di indiscussa competenza – la emendò in più punti⁸, ma mantenne la traduzione *stile sublime*. E nonostante che Huber nella sua traduzione francese nel 1781⁹ avesse già utilizzato la più corretta espressione *haut style*, anche in ambiente francese si continuò a proporre la vecchia traduzione del 1766¹⁰. Del resto, neppure uno dei maggiori specialisti francesi di Winckelmann dei giorni nostri si

perita di usare l'espressione *style sublime*¹¹. In Italia la locuzione *stile sublime* è stata resa familiare da una fortunatissima opera divulgativa del nostro più influente storico dell'arte classica, Ranuccio Bianchi Bandinelli, il quale, nonostante sicuramente leggesse la *Geschichte* nel testo originale tedesco¹², nel riassumere l'esposizione di Winckelmann definisce appunto tale il secondo dei suoi stili¹³ (è pur vero, tuttavia, che nella prima traduzione italiana moderna, ad opera di Maria Ludovica Pampaloni¹⁴, *hohe Stil* è reso fedelmente con *stile elevato*, ed anche in quella più recente di Fabio Cicero¹⁵ si preferisce comunque *stile nobile* a *stile sublime*). In ambiente anglofono, infine, la classica traduzione del Lodge¹⁶ ha accreditato la traduzione *grand style*, mentre la nuova traduzione ad opera di H.F. Mallgrave opta per un più letterale *high styl*¹⁷. Questa preliminare messa a punto terminologica era necessaria, ma non ci porta ancora al cuore della questione che ci siamo prefissi di affrontare. Prima di concentrarci sul Sublime in Winckelmann occorre però fare alcune premesse di ordine più generale.

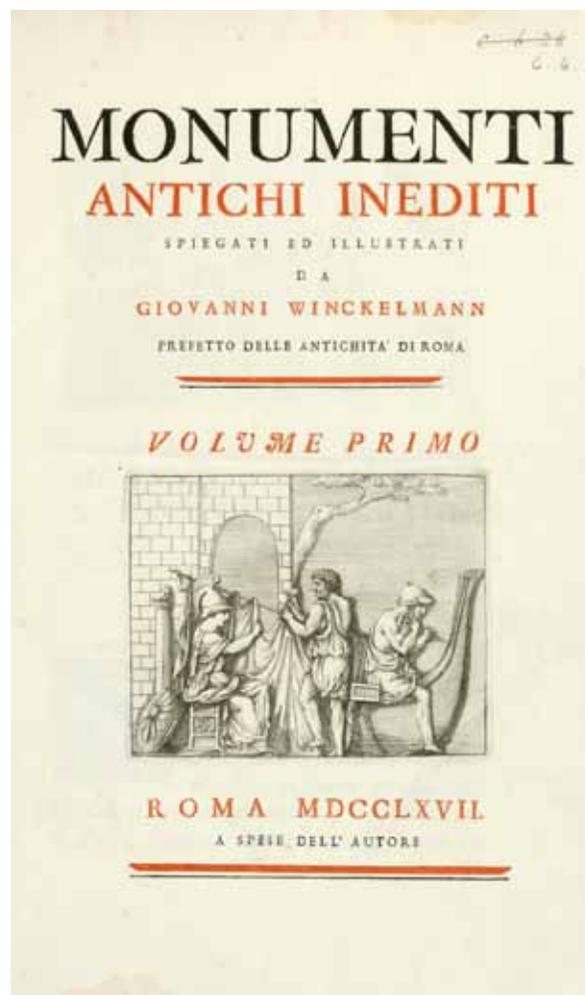
Nelle storie dell'estetica o della critica d'arte si attribuisce per solito a Winckelmann il merito di avere abbandonato per primo il vecchio armamentario dell'antiquaria e di avere finalmente

indagato l'arte antica basandosi non più soltanto sulla cronologia degli artisti – desunta dalle fonti letterarie – ma su un criterio intrinseco alla forma artistica, ossia appunto sullo stile¹⁸, ricavato dall'esame delle opere superstiti. In questo egli è indubbiamente originale, e sovrasta di ben più di una spanna tanto i suoi predecessori quanto i suoi contemporanei. E tuttavia spesso viene sottovalutato il ruolo che nella definizione dei suoi stili (*antico, elevato, bello, degli imitatori o della decadenza*) giocano le vecchie classificazioni degli stili della retorica antica. La cosa non deve stupire: in fondo Winckelmann non fece che applicare alla storia dell'arte il criterio che consigliava agli artisti del suo tempo – imitare gli antichi per diventare inimitabili. Dai suoi taccuini sappiamo con quanta attenzione aveva studiato Dionigi e Demetrio e Longino¹⁹, e oltretutto,



Frontespizio della prima edizione della *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresda 1764.

dal momento che – come onestamente dichiara egli stesso²⁰ – non era disponibile all'epoca una sufficiente documentazione archeologica per l'arte greca dell'età arcaica e proto-classica, fu praticamente obbligato ad appoggiarsi a una consolidata tradizione retorica antica e a modellare l'evoluzione stilistica delle arti visive sul paradigma della classificazione degli stili letterari²¹. Winckelmann muove in effetti dall'assunto che letteratura e arti figurative abbiano avuto in Grecia una evoluzione parallela. Esso è compiutamente esplicitato nei *Monumenti Inediti*, pubblicati nel 1767²² e nelle *Anmerkungen* dello stesso anno²³, ma è già presente e operante nella *Geschichte*, pubblicata tre anni prima²⁴. Una valutazione esaustiva dell'apporto della retorica antica nella costruzione della teoria winckelmanniana richiederebbe troppo spazio. Ci limiteremo qui alle considerazioni più pertinenti alla tematizzazione



Frontespizio dei *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, Prefetto dalle Antichità di Roma, 1767.*

del Sublime in rapporto agli stili. Cominciamo per comodità di analisi dallo *stile bello*. Risulta a prima vista evidente che per definirlo Winckelmann ha preso a modello lo stile elegante (*character glaphyrós*²⁵) del *Peri hermenéias* di Demetrio²⁶. Elemento caratterizzante di entrambi è la *cháris*, la grazia²⁷. La grazia sta per Winckelmann nei gesti e nel movimento del corpo²⁸, così come per Demetrio e Dionigi essa nasce dal ritmo dei *cola* del periodo. In virtù della grazia lo *stile bello*, del quale in scultura fu iniziatore Prassitele, supera la residua angolosità della fase precedente e con la sua maggiore fluidità e 'leggerezza' riesce a dissimulare l'*akribéia* (precisione, ricerca della perfezione) e il *pónos* (fatica), come nella castiglionea *sprezzatura*³⁰. È importante anche sottolineare – come non manca di fare Giovanni Lombardo – che per gli antichi la grazia è connotata dalla reciprocità³¹, e pertanto questa nozione appare «più idonea a definire non

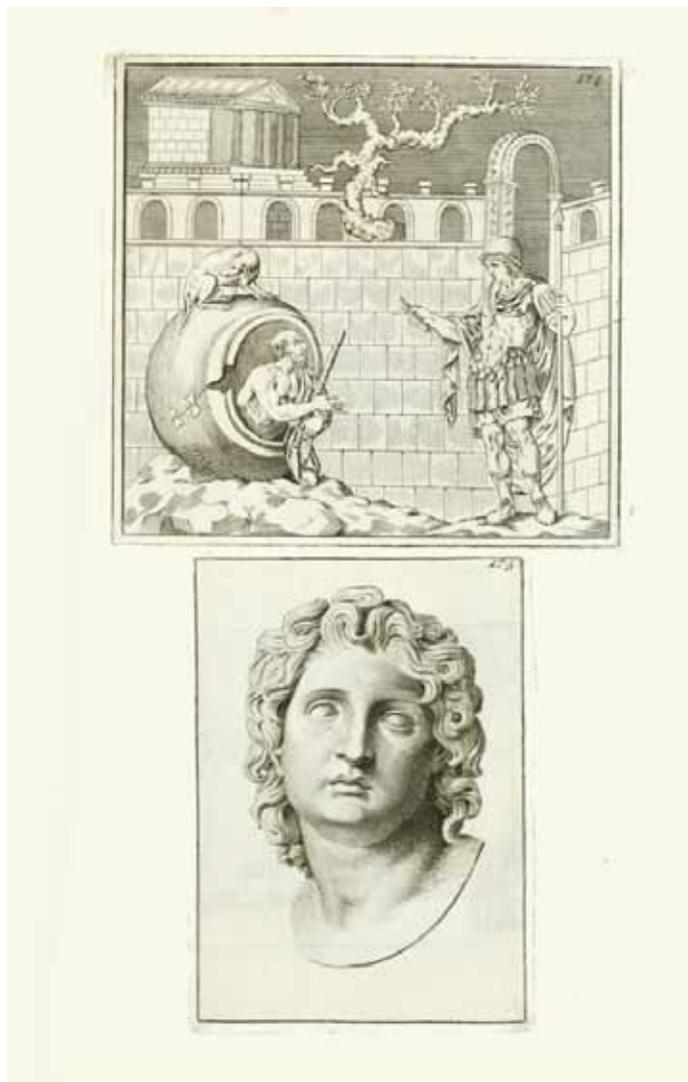
solo l'assetto formale dell'eleganza ma anche il suo *effetto* sull'ascoltatore»³² (nel caso delle arti visive, sull'osservatore). L'eleganza e la piacevolezza di questo stile hanno un effetto sulla modalità percettiva dell'osservatore, in modo non dissimile dall'*Anhemlichkeit* ('bello attraente') di Kant. Lo *stile bello*, tuttavia, non è quello a cui dobbiamo indirizzarci in prima battuta per trovare il Sublime. Nel passo della *Geschichte* citato all'inizio di questo saggio si dice che il linguaggio formale degli artisti di questo periodo è assimilabile all'eleganza pacata di Cicerone, non certo alle sublimi arditezze di Demostene, che ricordano invece i maestri dello stile precedente. È dunque proprio allo *stile elevato* che converrà rivolgerci; ed è nella trattazione di quest'ultimo³³ che l'influenza delle teorie retoriche antiche appare più rilevante. Esso infatti è caratterizzato



Rilievi di sculture antiche, da Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati, Roma 1767.

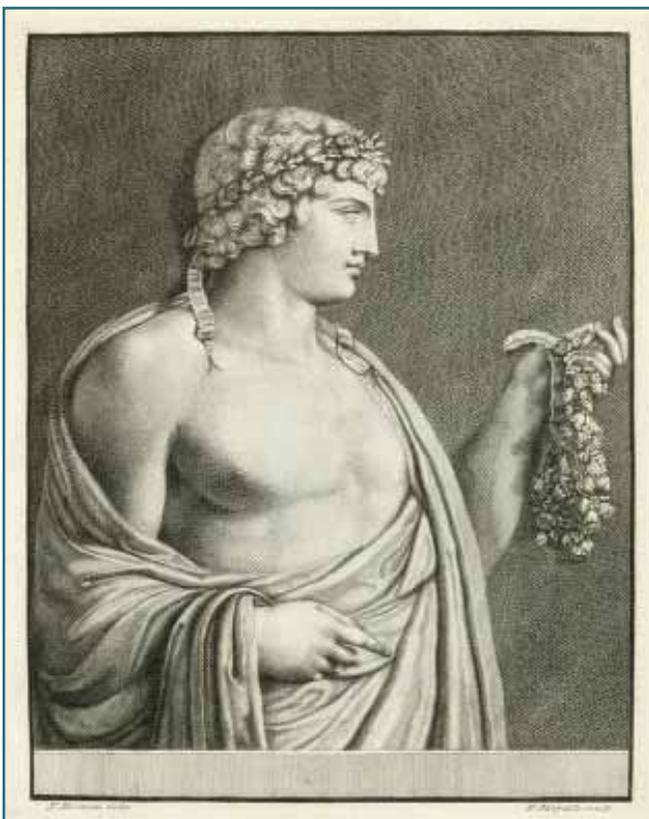
in Winckelmann da grandiosità (*Grossheit*) ed elevatezza (*Erhabenheit*) ma più ancora da un'altra categoria molto importante in Demetrio (al punto che nel suo trattato dà il nome ad uno stile a sé stante), quella di *deinotes*. L'aggettivo *deinós* deriva dal verbo *déido* (temere), e definisce qualcosa che incute soggezione, che è sì temibile, ma al tempo stesso, e perciò stesso, estremamente efficace³⁴. In italiano può essere reso con 'impressionante' o 'formidabile'. In Demetrio esso indica la cifra di uno stile potente, che colpisce e sbigottisce³⁵, lascia di sasso come Medusa³⁶. Lo stesso Pseudo-Longino (XII, 4-5; XXXIV, 4) lo ascrive alla tavolozza del Sublime quando, descrivendo la forza dello stile di Demostene che si caratterizza per lo *hýpsos apótomon* (sublime scosceso), ne sottolinea la *deinotes*³⁷. Ma mentre il Sublime longiniano ha tra le sue componenti la nobiltà e la compostezza, la *deinotes* – come ha ben visto

Morpurgo-Tagliabue – si apparenta più al Sublime di Burke ('delightful horror')³⁸. Lo *stile elevato* è dunque il terreno elettivo dell'incontro tra Winckelmann e il Sublime. Ma procediamo per gradi. Nello *stile elevato* Winckelmann trova un residuo della durezza, della rigidità dello *stile antico*, anche se ciò non va confuso con una carenza di maestria: al contrario, la nettezza del contorno, che contrasta con la transizione fluida dello *stile bello*, è la positiva manifestazione di una bellezza austera e solenne. Ancora una volta Winckelmann ricalca il metro di valutazione di Demetrio. Questi, parlando dello stile dei tempi antichi (§ 14-15), osserva che esso ha un qualcosa di *periexesménon* e di *eustalés* che ricorda le statue antiche, le quali erano caratterizzate da *systolé* e *ischnótes*; mentre lo stile dell'epoca avanzata assomiglia alle opere di Fidia, che hanno qualcosa di grandioso (*megaléion*) e di molto accurato (*akribés*). I termini usati da



Rilievi di sculture antiche, da Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati, Roma 1767.

Demetrio sono assai significativi. *Ischnótes* vuol dire propriamente 'asciuttezza', ossia parsimonia di ornamento (è il tratto caratterizzante dello *stile semplice*, in latino *oratio extenuata*). *Systolé* invece vuol dire 'compattezza'. I due concetti sono rafforzati dagli aggettivi *periexesménon* e *eustalés*. Il primo deriva dal verbo *perixéo*, che significa 'raschiare tutto attorno' (da esso deriva il suo nome anche lo *xóanon*, il simulacro arcaico che si otteneva sbozzando un tronco di legno), e ribadisce l'idea di una forma sobria, essenziale. Il secondo – che non v'è necessità di correggere in *eustathés*³⁹ – è evidentemente antitetico ad *akribés*, così come *megaleiótes* si oppone a *ischnótes*, e mentre *akribés* significa qualcosa di portato a perfezione attraverso la rifinitura dei particolari, *eustalés* indica qualcosa di meno sofisticato, ben fatto ma senza fronzoli. È abbastanza vicino come significato a *tétrágonos* (in latino *quadratus*), altro termine



Rilievo di statua antica, da *Monumenti antichi inediti*, 1767.

entrato a far parte del lessico della critica d'arte (in quanto rimanda alla teoria delle proporzioni)⁴⁰, ma che ha innanzi tutto il senso di solido, 'quadrato' anche in senso traslato (tanto che si può applicare ad una persona 'affidabile')⁴².

Demetrio vuol dire in sostanza che le statue arcaiche

avevano forme semplici e compatte, erano prive di effetti ornamentali e non esibivano una particolare raffinatezza, ma erano comunque ben costruite e comunicavano una sensazione di autorevolezza. Proprio sulla scorta di queste suggestioni demetriane – più che dei pochi monumenti a lui noti – Winckelmann attribuisce allo stile

elevato una persistenza della linea retta, e suppone che i contorni delle figure «si chiudessero ad angolo, il che sembra evidenziato dalla parola *quadrato* o *angolato*»⁴³. Si sarebbe ottenuta in tal modo «quella grandiosità che tuttavia, nel confronto con i contorni ondulati dei successori di questi grandi maestri, può avere mostrato una certa durezza. Sembra essere questa la durezza della quale fu fatta colpa a Callon, a Egia, a Canaco e a Calamide e perfino a Miron»⁴⁴.

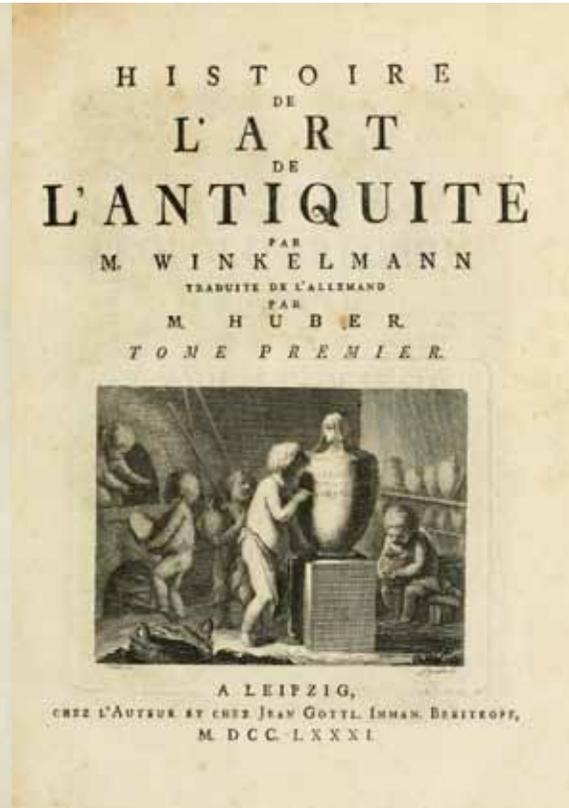
Qui Winckelmann allude a un passo di Quintiliano, un altro autore antico interessato alle analogie tra retorica e arti visive, dove si mette in parallelo la storia degli stili oratori con quella degli stili pittorici e scultorei. Il discorso di Quintiliano è costruito in base a una scala di durezza: per gli scultori più antichi gli aggettivi usati sono *rigidus* e *durus*, per quelli più tardi *mollis*. La scultura si sarebbe evoluta dalla 'durezza' dello stile che oggi chiamiamo 'severo'⁴⁵ (prima parte del V sec. a.C.) alla morbidezza delle opere dell'età classica⁴⁶. Si tratta probabilmente del riecheggiamento di una dottrina del tardo ellenismo, che taluno ha ritenuto di attribuire a Posidonio⁴⁸, ma che potrebbe anche essere stata rielaborata da Pasitele, lo scultore e critico d'arte magnogreco attivo a Roma nel I sec. a.C.⁴⁹ Ma basti ciò sul rapporto tra stili winckelmanniani e retorica antica. Converrà solamente sottolineare che la differenza tra gli stili di Winckelmann in ogni caso non si traduce in una scala assiomatica.

Anche se lo *stile elevato* precede cronologicamente quello *bello*, non per questo gli è qualitativamente inferiore. Anzi, riferendosi alla sopracitata ‘durezza’ dello *stile elevato*, Winckelmann afferma che un disegno «dai contorni virili (*männliche*), anche se un po’ duri» conduce nondimeno «alla verità e alla bellezza della forma»⁵⁰.

È ora invece di ritornare sul parallelo tra Demostene e Cicerone che, come abbiamo visto, Winckelmann mutua da Longino per trasferirlo ai suoi stili *elevato* e *bello*. Mette conto infatti evidenziare che, nel farlo suo, Winckelmann vi introduce un elemento nuovo: dopo aver detto che Demostene «ci trascina quasi con veemenza» mentre Cicerone «ci conduce docilmente con sé», prosegue affermando che «quello (*scil.*



**Frontespizio dell'edizione francese della *Geschichte*, pubblicata a Lipsia nel 1781.
Nell'antiporta, *L'Antichità onora il sepolcro di Winckelmann*.**



Demo-stene) non ci lascia il tempo di pensare alle bellezze dell'esecuzione, mentre in Cicerone esse appaiono spontanee e si diffondono con luce uniforme sugli argomenti dell'oratore»⁵². Trasferito sul piano della creazione artistica, questo discorso equivale a dire che, come le opere di Demostene, le sculture dello *stile elevato* hanno sul destinatario un impatto tanto forte da fare passare in secondo piano i caratteri formali

dell'opera (in qualche modo l'accento è spostato, per dirla in termini semiologici, dal *destinatore* al *destinatario*). La stessa cosa non avviene nelle opere dello *stile bello*, paragonate al bello stile di Cicerone, dove invece il fruitore è sempre conscio della compiutezza formale, e ne è intellettualmente gratificato. Sintetizzando, potremmo dire



che il tratto sublime dello *stile elevato* si configura come rapimento e violenza, mentre in quello *bello*, dove il Sublime non si manifesta, c'è seduzione e rapporto consensuale. Il Sublime – che rappresentato in questi termini dovrebbe essere prerogativa esclusiva dello *stile elevato* – viene insomma definito non solo in base alle sue caratteristiche formali ma anche attraverso i suoi effetti.

La stretta connessione che nel suo sistema teorico esiste tra Sublime e *stile elevato* risulta con chiarezza dalla descrizione che nella *Geschichte* Winckelmann dà dell'opera a suo parere più rappresentativa di quello stile, la *Niobe* di Villa Medici. La bellezza di questa figura è come «un'idea concepita senza l'aiuto dei sensi, quale sorgerebbe in un intelletto elevato e in una felice immaginazione (*Einbildung*)⁵³ che potesse



Niobe e una delle figlie, gruppo d'età romana da un originale greco risalente al IV-III sec. a.C. Firenze, Galleria degli Uffizi, Sala della Niobe.

innalzarsi fino a contemplare da vicino la bellezza divina. Essa splende in una così grande unità di forma e di contorno che sembra essere stata creata non con fatica ma concepita come un pensiero e soffiata con un alito». Non è chi non veda dietro questa ispirata formulazione un preciso riferimento al Sublime longiniano. Mi sembra però che qui Winckelmann faccia sua anche la lezione di Boileau⁵⁴, secondo cui il più grande pensiero in un semplice linguaggio è la più alta forma di Sublime, perché così il pensiero opera direttamente riempiendo la mente di stupore e suscitando intense emozioni. E appunto questo è il nodo che avevo indicato all'inizio e su cui torno per concludere. In Winckelmann, lo si è già detto, il Sublime non si definisce solo in rapporto alle qualità formali, ma anche o soprattutto in rapporto all'effetto che ha sull'osservatore.

La *Niobe* è da questo punto di vista esemplare perché non mostra segni di emozione sul suo volto, solo uno stupefatto annichilimento di fronte all'incontenibile potenza distruttrice degli dèi. Possiamo parlare, a proposito di questa figura come paralizzata, di *stille Grösse*, ma non certo nel senso di quieta, serena grandezza. Non si dimentichi che *still* è lo stesso aggettivo che composto con *Leben* indica la natura morta, l'assenza di vita.

In questo caso l'immagine, purgata di sensualità, di espressività, e come privata della vita, è tuttavia sublime perché in essa il significato è tanto potente e terribile – *deinós* – da cancellare il significante. L'osservatore è posto senza mediazione di fronte all'esperienza del Sublime, entra empaticamente in contatto con esso proprio perché non è distratto dalla grazia e dal patetico.

Il contrario avviene invece nel celeberrimo *Laocoonte*, che Winckelmann colloca nell'ultimo periodo dello *stile bello*, dunque verso la fine del IV secolo. Il volto di Laocoonte è altamente espressivo, il suo dolore esposto in modo quasi didascalico.

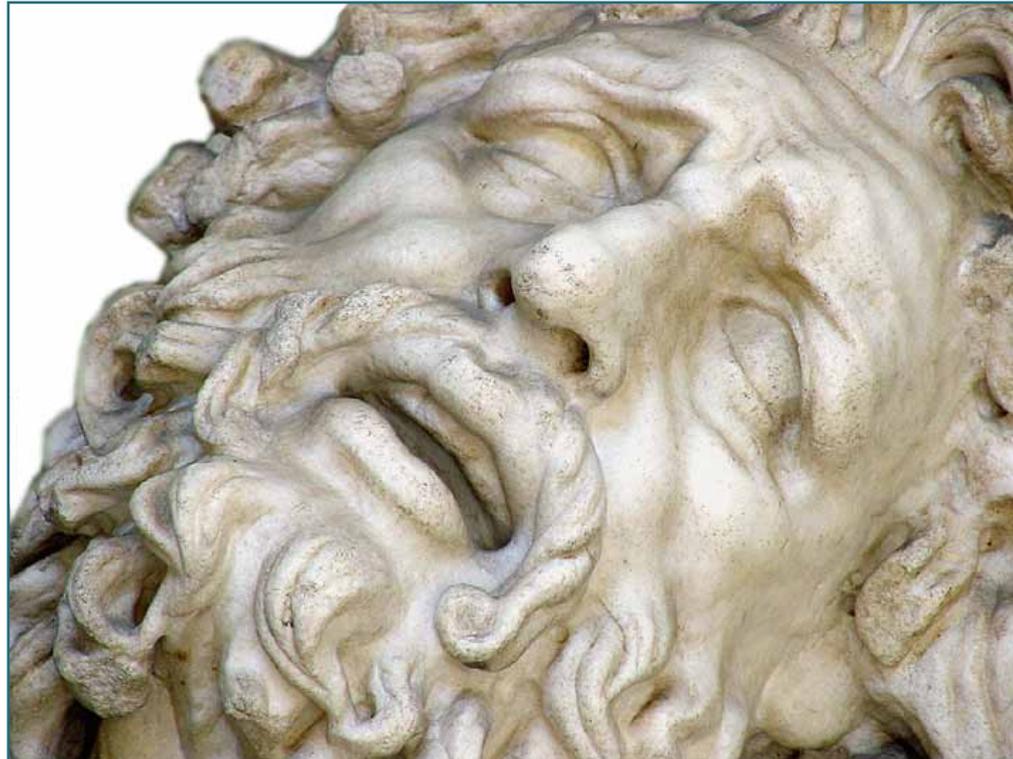
Vediamo l'uomo soffrire

ma non entriamo in contatto con la divinità che quel dolore ha provocato, perché il ritmo della composizione e i fluidi contorni ci distraggono, perché – come osserva Winckelmann – le parti dove è

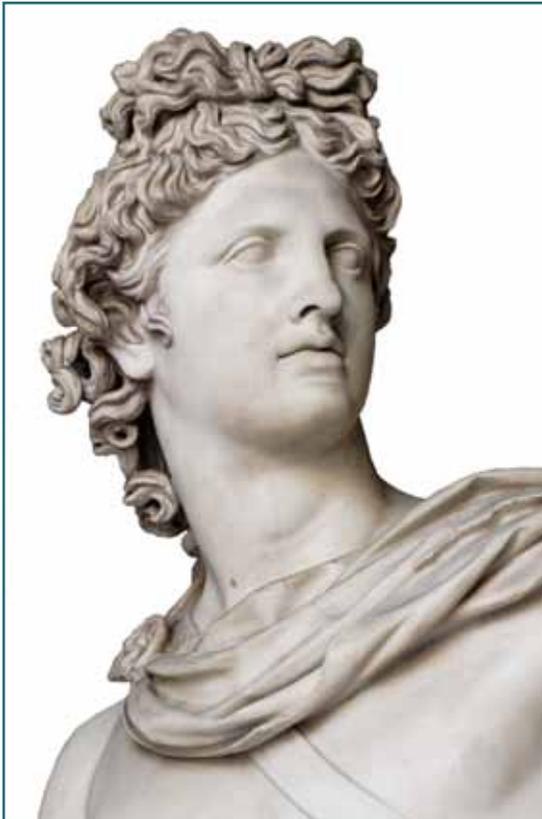
rappresentato il dolore più grande sono quelle di più grande bellezza. Nella *Niobe* siamo accecati dalla stessa folgore che annienta l'eroina, nel *Laocoonte* vediamo l'agonia, il lento soccombere dell'eroe,

ma il suo dolore è straniato, e la visione non ci coinvolge altrettanto direttamente a livello emotivo⁵⁶. È questo spiega come Winckelmann, che pure nei *Gedanken* lo aveva grandemente esaltato, nella *Geschichte* possa arrivare a dire che nel *Laocoonte* il Sublime «non ha avuto luogo»⁵⁷. Il Sublime che manca al *Laocoonte* c'è invece – per esplicita affermazione di Winckelmann – nell'*Apollo* del Belvedere. Perché? Se il Sublime fosse esclusivo dello *stile elevato*, esso non avrebbe

motivo di ritrovarsi nell'*Apollo*, che a quello stile non appartiene⁵⁸. Ciononostante, questa statua è il paradigma del Sublime. «Alla vista di questa meravigliosa opera – dice Winckelmann – dimentico tutto



Agesandro, Atanodoro, Polidoro, *Laocoonte* (particolare del volto), gruppo forse copia d'età romana da un originale d'età ellenistica. Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Apollo del Belvedere, (copia d'età romana, 130 d.C. ca. da un originale attribuito a Leochares, IV sec. a.C.). Città del Vaticano, Musei Vaticani.

trasportato a Delo e negli altri luoghi sacri ad Apollo, tenta a sua volta di farsi demiurgo, «di diventare il creatore di una natura celeste»⁶⁰. L'*Apollo*, in sostanza, è un'opera paradossale perché riesce ad essere sublime nonostante sia bella. Il miracolo, per così dire, è effetto della

il resto, e io stesso attingo una condizione sublime (*einen erhabenen Stand*) per contemplarla degnamente»⁵⁸. L'effetto della visione è appunto quello di riversare il Sublime nell'osservatore: «la mia visione – continua infatti Winckelmann – sembra ricevere vita e moto come la beltà creata da Pigmaliione». È una possessione e un trasporto verso l'alto (l'aggettivo latino *sublimis* esprime appunto l'idea di un moto ascensionale⁵⁹), un invasamento trasumanante: tant'è che l'osservatore, che si sente

agency di cui questa statua è *index*⁶¹. La capacità unica di quest'opera è quella di mettere in moto – a prescindere dal suo inquadramento stilistico e a dispetto della sua bellezza – una dialettica tra referente e segno intrinsecamente diversa da quella operante nella percezione del bello. Il bello è piacere, ma il Sublime, come dice anche Boileau, è energia. Nel bello c'è la grazia che diletta i sensi ma ottunde le emozioni e fa schermo all'idea; il Sublime fa leva sull'emozione e trasporta al di là del bello sensibile verso l'idea.

* Il 7 novembre 2003 il Centro internazionale di Studi di Estetica tenne a Capo d'Orlando – dunque nei luoghi di Cecilio di Calatte, autore del perduto trattato *Sul Sublime* con cui polemizza lo Pseudo Longino – un seminario dal titolo “E la luce fu. Il Sublime alla vigilia del futuro”, moderato da Luigi Russo (per l'elenco completo dei partecipanti vedi http://www.unipa.it/~estetica/_home.html, alla rubrica Storia). In quell'occasione feci un breve intervento orale, che sono lieto di riprendere e ampliare ora per “teCla”.

1 La *Geschichte der Kunst des Altertums* (d'ora in avanti: *Geschichte der Kunst...*) fu pubblicata a Dresda nel 1764. Nel presente lavoro essa viene citata secondo la paginazione originale di quella prima edizione, che è stata mantenuta nell'edizione italiana con testo tedesco a fronte a cura di F. CICERO (*Storia dell'arte dell'antichità*, Rusconi, Milano 2003). L'analisi dei quattro stili è sviluppata nella Sezione III del quarto capitolo della prima parte (pp. 213-248.), dal titolo *Sviluppo e decadenza dell'arte greca, nella quale si possono distinguere quattro epoche e altrettanti stili*.

2 J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. 228.

3 Cfr. PSEUDO LONGINO, *Il Sublime*, a cura di G. LOMBARDO, Aesthetica, Palermo 1992², p. 44 e p. 89, nota 147. Su questo testo fondamentale dell'estetica antica

vedi anche L. RUSSO (a cura di), *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, Aesthetica Palermo, 1987; e G. LOMBARDO – F. FINOCCHIARO, *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1993.

4 J. J. WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1^a ed. Dresda 1755. Per una moderna edizione italiana commentata, vedi J. J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2001.

5 J. J. WINCKELMANN, *Histoire de l'art chez les Anciens*, 2 voll., Amsterdam 1766.

6 J. J. WINCKELMANN, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, 2 voll., Milano 1779 (condotta sull'edizione viennese del 1776). In generale, sulle più antiche traduzioni italiane, vedi S. FERRARI, *I traduttori italiani di Winckelmann*, in G. CANTARUTTI, S. FERRARI, P.M. FILIPPI (a cura di), *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo*, Franco Angeli, Milano 2010, pp. 161-174.

7 Originariamente stampata in 2 voll. a Roma nel 1783, fu poi ripresa senza modifiche in *Opere di G.G. Winckelmann. Prima edizione italiana completa*, 12 voll., Prato 1830-1834, a cura dello stesso Fea.

8 J. J. WINCKELMANN, *Histoire de l'art de l'antiquité*, 2 voll., Leipzig 1781.

9 Come nell'edizione stampata a Yverdon 1784. La traduzione di Huber fu invece ripresa in un'edizione parigina del 1801.

10 Cfr. E. POMMIER, *Winckelmann et la vision de l'antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution*, in "Revue de l'art", 1989, n. 83, pp. 9-20.

11 La copia appartenutagli è oggi nella Biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Siena. Ricordiamo che per questo studioso il tedesco era una seconda madrelingua.

12 R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Laterza, Bari-Roma 1976, p. 14.

13 J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. it. a cura di M. L. PAMPALONI, Boringhieri, Torino 1961 (ried. Milano 1990).

14 Cfr. *supra*, nota 1.

15 J.J. WINCKELMANN, *The History of Ancient Art*, trad. di G.H. Lodge, Boston 1849 (più volte riedita). Vedi la recensione di A.A. DONOHUE in "Bryn Mawr Classical Review", n. 38, July 2007 (on line su <http://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007-07-38.html>, cons. il 28 ottobre 2011).

16 J. J. WINCKELMANN, *History of the Art of Antiquity*, Introduction by Alex Potts,

Translation by Harry Francis Mallgrave, Getty Research Institute, Los Angeles 2006.

17 Valga per tutte l'affermazione di JAKOB BURCKHARDT: «La storia dello stile comincia con Winckelmann, che per primo distinse i periodi dell'arte antica e collegò la storia dello stile alla storia del mondo. Solo dopo di lui la storia dell'arte divenne un settore della storia della cultura» (citato da H. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, p. 86). Una buona discussione sul concetto di stile in Winckelmann si trova in S. CAIANELLO, *Scienza e tempo alle origini dello storicismo tedesco*, Liguori, Napoli 2005, pp. 52 e sgg.

18 Si veda C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Vogel, Leipzig 1898, vol. 1, p. 165, nota 22, che fa riferimento al Ms. 4263 della Bibliothéque Nationale di Parigi.

19 J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. 227.

20 Cfr. A. POTTS, *The verbal and visual in Winckelmann's analysis of style*, in "Word&Image", 6, n. 3 (1990), pp. 226-240; ID., *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven and London 1994, specialmente pp. 67 e sgg.

21 J. J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati da Giovanni Winckelmann, prefetto delle antichità di Roma*, I, Roma 1767, p. LXXVI: «Essendosi perdute totalmente l'opere di Lisippo, né rimanendovi speranza di ricuperarne alcuna, per essere state tutte in bronzo, non possiamo giudicar de' lavori di questo artefice se non per via d'induzione, vale a dire dalla poesia (attesa la stretta connessione ch'ella ha con l'arte) e dalle commedie di Menandro in ispecie, come coetaneo di lui [...]. Sicché l'arte, la quale camminò sempre di passo pari con la poesia, e con l'eloquenza, e con quelle si conformò al genio del secolo, dovrà pe' tempi di Fidia vedersi qual'ell'era dalle immagini ardite e sublimi d'Eschilo e di Pindaro. E dall'eroica maestà di Sofocle, siccome lo stile di Prassitele sarà stato mosso da quelle medesime grazie, e da quella stessa purità che ammirasi in Senofonte e in Platone, scrittori rispettivamente coetanei all'uno e all'altro scultore: e per conseguenza l'idea più sicura che ci possiamo formare dell'arte di Lisippo, si dovrà trarre dal talento del sopraccitato Menandro».

22 J. J. WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1767, p. 32.



- 23 Cfr. per es. *ivi*, pp. 222-223, 231 e 346.
- 24 Il significato originario dell'aggettivo *glaphyrós* è "incavato artificialmente"; in seguito esso prende quello di "polito", "reso lucido" e, per estensione, "elegante".
- 25 Tra le recenti edizioni si segnalano quelle di G. MORPURGO-TAGLIABUE (Demetrio, *Dello stile*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1980), di P. CHIRON (Demetrios, *Du Style*, Les Belles Lettres, Paris 1993) e di G. LOMBARDO (Demetrio, *Lo Stile*, Aesthetica, Palermo 1999). Di quest'ultimo autore si veda anche il saggio *Il Sublime di Demetrio*, in "Aevum Antiquum", n.s. 3 (2003), pp. 135-154.
- 26 Per una sintetica trattazione dell'idea di grazia nell'estetica antica vedi J. J. POLLITT, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, Yale University Press, New Haven and London 1974, p. 205 ss.
- 27 La flessuosità delle pose e il movimento erano considerati all'epoca di Winckelmann i fondamenti della bellezza. Nel 1753 William Hogarth aveva pubblicato *The Analysis of Beauty*, dove veniva enfatizzato il valore estetico della linea ondulata nella composizione delle figure. Sulla grazia come bellezza in movimento – un concetto propugnato da Joseph Spence nel suo *Polymetis* del 1747 – vedi W. G. HOWARD, *Reiz ist Schöneit in Bewegung*, in "PMLA", a. 24, n. 2 (1909), pp. 286-293.
- 28 Nel *Cortegiano* la sprezzatura è definita come qualcosa "che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi... Da questo credo io che derivi assai la grazia". Si veda in proposito P. D'ANGELO, "Celare l'arte". *Per una storia del precetto "ars est celare artem"*, in "Intersezioni" 9/2 (1986), pp. 213-235; e *id.*, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Quodlibet, Macerata 2005.
- 29 In età ellenistica le *Grazie* (*Chárites*) sono rappresentate come tre giovani donne che si abbracciano l'una con l'altra, a formare un cerchio. Seneca (*De benef.*, I, 3), spiega che tale iconografia allude ai tre momenti implicati dalla grazia: la concessione, l'accettazione, il contraccambio: «Alii quidem videri volunt una essem, quae det beneficium, alteram quae accipiat, tertiam quae reddat; alii tria beneficiorum esse genera, promerentium, reddentium, simul accipientium reddentiumque». Si veda anche il noto saggio di E. WIND, *Le grazie di Seneca*, in *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano 1971 (ed. orig. 1958), pp. 33 e sgg.
- 30 DEMETRIO, *Lo Stile*, p. 143, nota 309.
- 31 J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, pp. 225-227.
- 32 Come dimostrò L. VOIT, *Deinótes. Ein antiker Stilbegriff*, Inaug.-Diss. Universität, München 1934.
- 33 Al § 283 Demetrio afferma che tutto ciò che colpisce è formidabile, perché incute timore (*pása de ékplexis deinón, epeidé phoberón*).
- 34 Cfr anche Demetrios, *Du Style*, pp. XCVII-CVII; e B. SAINT GIRONS, *Fiat lux. Una filosofia del Sublime*, Aesthetica, Palermo 2003 (ed. orig. Paris 1993), pp. 231-234, 529-530.
- 35 Vedi *supra*, nota 3.
- 36 Un'ottima traduzione italiana commentata è quella a cura di G. SERTOLI e G. MIGLIETTA (E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, Aesthetica, 1998). In generale sulla storia dell'idea di Sublime dall'antichità ai moderni, oltre al volume della Saint Girons citato *supra* a nota 34, si segnala della stessa autrice *Il Sublime*, Il Mulino Bologna 2006. Vedi anche i saggi raccolti in G. CASERTANO, (a cura di), *Il Sublime. Contributi per la storia di un'idea. Studi in onore di G. Martano*, Morano Napoli 1983 e in T. KEMENY - E. COTTA RAMUSINO (a cura di), *Dicibilità del Sublime*, Campanotto, Udine 1990. Molto utili, inoltre, P. GIORDANETTI - M. MAZZOCUT-MIS (a cura di), *I luoghi del Sublime moderno. Percorso antologico-critico*, Led, Milano 2005; e G. W. MOST, *Sublime degli Antichi, Sublime dei Moderni*, in "Studi di estetica" 12, 1-2, n.s. 4/5 (1984), pp. 113-29.
- 37 È uno dei rari casi in cui non concordo con l'ottimo commento di G. Lombardo (p. 97, nota 47).
- 38 S. FERRI, *Nuovi contributi esegetici al «cànone» della scultura greca*, in "Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte" 7 (1940), pp. 117-152.
- 39 R. W. JOHNSTON - D. MULROY, *Simonides' use of the term tetragonos*, in "Arethusa" a. 37, n. 1 (2004), pp. 1-10.
- 40 Cfr. *supra* e nota 36.
- 41 J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, pp. 224-225.
- 42 L'aggettivo *streng* è usato varie volte in Winckelmann nella descrizione di opere di scultura, ma mai in funzione classificatoria, riferito a una precisa fase dell'arte greca. In questo senso fu usato per la prima volta da G. Kramer nel 1837. Cfr. Le osservazioni di D. MERTENS in N. BONACASA (a cura di), *Lo stile severo in Grecia e in Occidente*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1995, p. 207 e sgg.
- 43 Quintiliano, *Institutio oratoria*, XII, 10, 7 e sgg: «Similis in statuariis differentia. Nam duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, iam minus rigida

Calamis, moll passo della mette iora adhuc supra dictis Myron fecit. Diligentia ac decor in Polyclito supra ceteros, cui quanquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse nihil ausus ultra leves genas. At quae Polyclito defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur. Phidias tamen diis quam hominibus effingendis melior artifex creditur in ebore vero longe citra aemulum, vel sinihil nisi Minervam Athenis aut Olympium in Elide lovem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo maiestas operis deum aequavit. Ad veritatem Lysippum ac Praxitelen accessisse optime adfirmant. Nam Demetrius tanquam nimius in ea reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior».

44 Anche perché un disegno evolutivo molto simile, sebbene meno articolato, è esposto nel *Brutus* (69-71) da Cicerone, che di Posidonio fu allievo: «Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent. similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et liniamenta laudamus; at in Aetione Nicomacho Protogene Apelle iam perfecta sunt omnia».

45 Vedi A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle avant J.-C. – I^{er} siècle après J.-C.)*, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et Rome, 274, Roma 1989, p. 459. Per una disamina del pensiero estetico degli antichi in relazione alla scultura vedi G. PUCCI, *L'antichità greca e romana*, in L. RUSSO (a cura di), *Estetica della Scultura*, Aesthetica, Palermo 2003, pp. 9-46, 129-145, 241-246.

46 J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. 222.

47 Ivi, pp. 228-229.

48 Si avverte qui un'eco della dottrina della *phantasia*, presente anche in Longino, e in particolare di quel passo (VI, 19) della *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato dove a Tespesione, che chiede ironicamente se artisti come Fidia e Prassitele siano per caso saliti in cielo a prendere il calco degli dèi per poterli scolpire, il sapiente Apollonio risponde che «a creare quelle statue fu la *phantasia*, che è artefice più

sapiente della *mimesis*». Su questa tematica si vedano, oltre al classico studio di G. WATSON, *Phantasia in Classical Thought*, Galway University. Press 1988, il lavoro di G. M. RISPOLI, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Liguori, Napoli 1985 e quello di A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1998.

49 N. BOILEAU-DESPRÉAUX, *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin* (1694), in *Œuvres complètes*, Paris, La Place, Sanchez e Cie. 1873 (ed. orig., 1713).

50 A. POTTS, *The verbal and visual*, p. 237 sgg., osserva che la differenziazione tra *stille elevato* e *stile bello* frantuma in realtà l'unità del concetto di bello ideale, in quanto la bellezza della figura significante e l'idea significata non coincidono più necessariamente.

51 J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. 154. Cfr. B. SAINT GIRONS, *De l'interprétation du Sublime chez Winckelmann*, in *Winckelmann et le retour à l'antique*, Entretiens de la Garenne Lemot, Actes du Colloque 9-12 juin 1994, Paris 1995, pp. 73-84, spec. 81 sgg.

52 Per la verità, Winckelmann non dice mai chiaramente come si colloca l'*Apollo*. Non ne parla nella sezione sui periodi e gli stili, e la famosa descrizione che ne fa arriva del tutto inattesa nel capitolo dedicato alla decadenza dell'arte in età romana (p. 392 ss). L'unica cosa chiara è che per lui l'*Apollo* è opera greca e anteriore a Nerone.

53 F. CICERO (in *Storia dell'arte dell'antichità*, 2003, p. 393) traduce «io stesso assumo una posizione elevata per contemplarla con la dignità che merita», come se Winckelmann parlasse di uno sgabello su cui salire per vedere meglio la statua.

54 Cfr ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 2001⁴, s.v.

55 Tutta questa celeberrima pagina di Winckelmann è in fondo una straordinaria parafrasi di Longino, dove si legge: «L'effetto del Sublime non è la persuasione ma il trasporto fuori di sé (*ékstasi*) [I, 4]; «la natura del vero Sublime è tale che la nostra anima si eleva, e traendone una magnifica esaltazione, si riempie di gioia e di eccitazione, come se essa stessa avesse generato ciò che ha ascoltato» [VII, 2].

56 Utilizzo la terminologia dall'antropologia dell'arte di Alfred Gell. Vedi G. PUCCI, *Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'antichità classica*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 94 (2008), pp. 35-40.



PROCESSO A PRAGA

LA CITTÀ, IL TESTIMONE, LA LEGGE

di Gabriele Scaramuzza

«L'opera di Kafka – sostiene Benjamin in una lettera a Scholem del giugno del 1938 – è un'ellissi con due fuochi molto distanti tra loro, che sono determinati rispettivamente dall'esperienza mistica (che è innanzitutto esperienza della tradizione) e dall'esperienza dell'uomo che vive nella grande città moderna»¹. La grande città moderna di cui Kafka ebbe esperienza è innanzitutto, e in modo pressoché esclusivo, Praga. Molto minore incidenza sulla sua vita ebbero altre grandi città che pur visitò, da Monaco a Zurigo, da Budapest a Milano; o metropoli quali Berlino, Vienna, Parigi. L'esperienza della città moderna resta fondamentale per lui, innerva l'intera trama delle sue opere. Anche se non ne è

l'unica dimensione com'è ovvio: non è essa sola a motivare ciò che condiziona la vita di *Josef K.*: la paura, i sensi di colpa, i tormentosi interrogativi, e le ansie di liberazione che la percorrono.

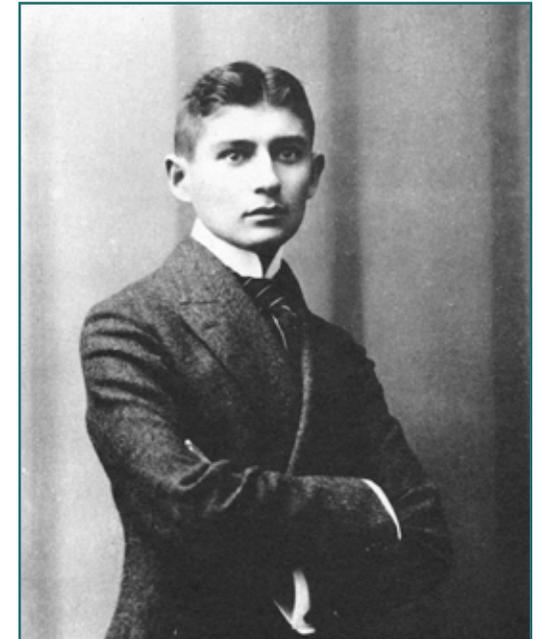
È scontato ricordare che Kafka a Praga non solo nasce, ma trascorre tutta la vita – salvo i pochi mesi trascorsi a Berlino tra il 1923 e il 1924; e qualche antecedente breve soggiorno a Vienna, nei cui pressi morì. Praga è ossessivamente presente nella vita di Kafka, come risulta dai diari, dalle lettere, dalle testimonianze. Vi è inestricabilmente legato, malgrado qualche velleità di fuga: Praga «ha gli artigli», e «non molla», scrive a un amico. Come sintetizza efficacemente Ripellino, l'amore per la sua città «si accompagna in Kafka a un basso continuo di insofferenza e di maledizione»². Nei diari e nelle lettere, «Kafka indica minutamente le strade, i caffè, i teatri, le sinagoghe, i dintorni»; e «con quanta



sete di favola coglie, nella sfera praghese, i momenti pierrotici, i guizzi di incantamento, le bizzarrie da *panoptikum*, che coincidono con l'incolumità dell'infanzia»³. Tracce esplicite della città si possono trovare nei suoi racconti, in particolare in *Descrizione di una battaglia*; in una «lirica breve» di Kafka Praga, «sebbene non nominata, traluce da una buia filigrana»⁴. Evocazioni consistenti della città non mancano nei romanzi, già in *America*⁵; nel *Castello* Praga è presente sotto traccia. Ma v'è un romanzo in particolare che si svolge interamente a Praga: *Il Processo* è il «più praghese dei romanzi cechi e tedeschi», anche se «Praga non è mai nominata»; «la capitale boema è velata e anonima», eppure «molti punti reali sono identificabili»⁶.

Ma il termine “Praga” racchiude in sé esperienze molteplici, e risvolti variegati: luoghi, ambienti, figure, certo; ma anche un'organizzazione sociale e giuridica, e un mondo di gesti e di parole, un'atmosfera, una cultura – tutto quello che fa la vita in una città, che segna le modalità del suo esserci. Nel *Processo* la città avvolge tutta la vicenda; ma non è tanto presente nell'incanto degli scorci offerti al nostro immaginario turistico, tanto meno nelle sue straordinarie bellezze artistiche e paesaggistiche, nelle suggestioni urbanistiche che conosciamo. È presente piuttosto nei suoi aspetti meno accattivanti, per nulla accoglienti: periferie squallide, bassifondi malsani, interni

soffocanti, ambienti sporchi, uffici trasandati; e scorci inquietanti, atmosfere cupe, fredde, piovose, spesso irrespirabili. Cifre esse stesse del clima vissuto dai protagonisti, veri correlati oggettivi dello squallore che impregna di sé la loro vicenda. Per il Tribunale e per i luoghi della città che lo ospitano vale quanto Ripellino scrive del *Castello*: più che un castello



Franz Kafka

riconoscibile come tale, il castello del romanzo è «un'accozzaglia di casupole fatiscenti, serrata l'una sull'altra» (come peraltro è la *Vinizza d'Oro*, in alto vicino a San Vito, e al Castello praghese appunto, in cui Kafka abitò)⁷. «Il pigia pigia di fantesche e di aiutanti nella camera surriscaldata di K. all'Osteria del Ponte nel *Castello* kafkiano sembra riflettere l'accatastarsi di molti inquilini in un vaso esiguo nei vili pertugi di Josefov»⁸, il quartiere ebraico “risanato”, la cui memoria persiste vivida in Kafka, come riferisce Janouch⁹ – questo vale anche per gli ambienti in cui si svolge il processo. In entrambi



i romanzi dominano condizioni di vita inquietanti: un potere accentratore e tentacolare, una burocrazia accanita, pervasiva; e interni conturbanti, casamenti sordidi, dove sempre si trovano gli uffici in cui viene esercitato il potere. Si potrebbe in generale vedere in Praga il luogo dell'estraneità. Lì vive l'uomo «che sa di essere in balia di un apparato burocratico impenetrabile la cui funzione è diretta da istanze che non sono chiare agli stessi organi esecutivi, per tacere di coloro che subiscono passivamente. (È noto che è questo uno degli strati del significato dei romanzi, specialmente del *Processo*)»¹⁰. La città è spazio di ramificazioni estreme, di accadimenti che si intersecano e si inibiscono vicendevolmente, fatti apposta per complicare anziché rendere più agevole la vita dei cittadini. Come osserva ancora Benjamin, l'abitante della grande città moderna è «il contemporaneo dei fisici attuali»; riprendendo un brano di Eddington, evoca l'immagine dell'uomo che vive “sulla soglia, in procinto di” compiere l'impresa banale, in realtà assai complessa, di “entrare in una stanza”, esposto ai mille condizionamenti che complicano il suo agire, e che la fisica moderna appunto ben conosce¹¹. «Coi rimandi kafkiani si può rinvenire lo stesso disagio di creatura sui margini in ogni creatura praghese, straniera nella sua terra e soggetta agli abusi di autorità inaccessibili, a una solerte e sfuggente inquisizione, che scruta e traccheggia e manipola

l'uomo. Intrappolato in tortuose macchinerie, il pellegrino non può decidere della propria sorte, di lui decide una burocrazia misteriosa»¹². Talché a *Josef K.*, non meno che a *Josef Sveik*¹³, «non resta che cercare sotterfugi e stratagemme ingegnose, per passare attraverso il soffocante rituale di regole e di imposizioni»; «l'accusato non ha alternative: deve acquietarsi alle risoluzioni e ai soprusi di arcani giudici e funzionari, contro cui nulla valgono i criteri della consuetudine, i razionali argomenti. Non solo, ma, nel subire l'arbitrio, ovvero l'assurda logica dei loro cavilli, lui stesso finisce col credere che la sua anima sia imbrattata di imperscrutabili colpe. E così accade che accetti la propria colpevolezza e, sentenziato a morte, si faccia persino complice dei suoi manigoldi».

Il tribunale poi pervade la città in modo simile al castello del romanzo omonimo: si «continua nel villaggio con la sua falsa sacralità, col suo morto rituale oppressivo, con la sua fitta di agenti e di segretari», e coinvolge tutti coloro con cui il protagonista ha a che fare. Vale anche nel *Processo* quanto leggiamo nel *Castello*: i messaggi stessi «mutano continuamente di valore, le riflessioni a cui danno materia sono senza fine, il caso soltanto determina i punti di fermata»¹⁴. E *Josef K.*, non meno che l'*Agrimensore K.*, «si aggira e smarrisce nei consolati scurrili» di un «occhiuto potere», veri «luoghi di trivialità metafisica».



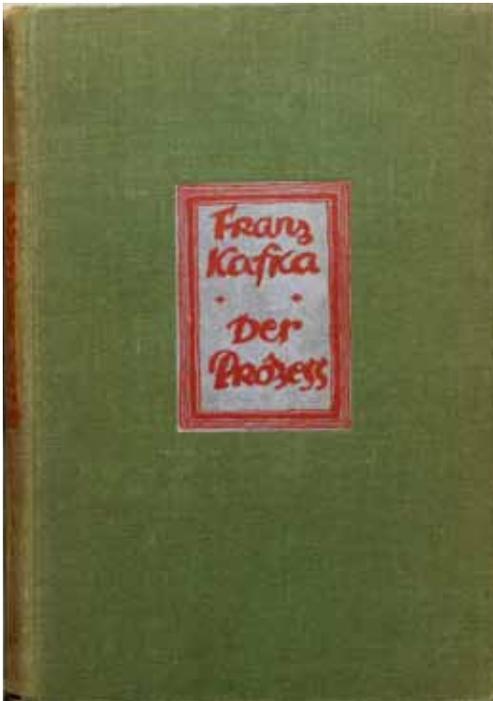
Chi vuol arrivare al Castello (e al Tribunale), e penetrarne le leggi, dovrà radicarsi «nel male, nella servitù, negli orrori» di un labirinto, dove gli stessi «abitanti dalla mente ormai distorta lo accolgono con raccapriccio e superstizione». E se «non saprà orientarsi nel groppo delle assurdità e accattivarsi i potenti, la colpa sarà ancora sua: è il sorcio la tirannia delle gatte». *Josef K.* è un pellegrino «braccato dagli occulti segugi di un tribunale invisibile, viaggio tra

malintesi e cavilli»; e non saprà mai per quale colpa¹⁵. Tutto gli sarà inutile, fino alla fine: nel momento dell'esecuzione ancora si chiederà dove siano il giudice e il tribunale che mai aveva incontrato. Si rivelerà illusorio (e persino sfiorato da un senso di vergogna) anche l'attardarsi a stendere un memoriale a sua difesa. *Leni* lo esorterà a non insistere nel suo atteggiamento di ricerca senza fine, ma ad accettare il non senso e stare alle regole del

gioco: «non sia più così rigido, contro questo tribunale difendersi non si può, bisogna confessare. Faccia la sua confessione, appena può. Solo dopo se la potrà cavare, solo dopo»¹⁶. Ma quella di cavarsela è una possibilità anch'essa illusoria, come i meccanismi di difesa nei processi staliniani ampiamente mostrano (e a Praga il processo Slansky già si affaccia a un orizzonte non così lontano...).

Kafka appartiene al mondo dell'«ebreo praghese di lingua tedesca, che vive come in contumacia in un mondo slavo. Che soffre tragicamente la sua alterità, estraneo in ugual misura ai tedeschi, di cui pur condivide il linguaggio, e ai cechi, dai quali è considerato un tedesco, un forestiero»¹⁷.

Praga è infatti anche, e in modo tutt'altro che trascurabile, le lingue che vi si parlano: il ceco, predominante, che Kafka conosceva bene e considerava anzi la lingua che più gli stava nel cuore, anche se non era la sua lingua madre¹⁸. Kafka conosce la letteratura ceca, anzi vi si ispira per episodi quali quello di Amalia; il ceco si riflette anche in alcuni nomi, quali Klamm¹⁹ o Odradek (oltre che in Kafka come noto). Ma soprattutto per Kafka l'atmosfera di Praga è condizionata dall'isola di un tedesco quasi artificioso in cui vive, e di cui si nutre



Copertina dell'edizione de
Il Processo, 1925.

il suo stesso tedesco: «A render più arcana e più onirica la città vltavina nel *Processo* concorre la stessa scrittura sobria e precisa, la scrittura monodica, vitrea, aliena da orpelli, la secca, oggettuale argomentazione talmudica»; un «linguaggio disadorno, monodico, di un rigore implacabile, che è quasi un vitreo rigor mortis, questa avvocateria metafisica, così diversa dal fiammeggiante e dal febbrile di altri scrittori ebraici di Praga»²⁰.

La città è dunque lo sfondo su cui si muove *Il Processo*; oltre a esser la trama non taciuta su cui si disegna l'intera vita di Kafka. Nel romanzo Praga sono scorci senza nomi, un clima spesso solo adombrato, sempre attivo tuttavia. Inseguire puntuali riscontri locali sarebbe ozioso; lo faremo solo occasionalmente; quello che più importa è ricostruire un'atmosfera,

in cui certo si riflette anche un modo personale di vivere la città. Sappiamo bene l'inizio: una congettura più che un dato di fatto:



Uno scorcio di Praga. Sullo sfondo la cupola della basilica di S. Nicola.

Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. Qualcosa resta da subito in sospeso: non si sa chi, né perché, abbia calunniato il protagonista; e la presunzione della sua innocenza verrà presto smentita dai fatti.

Del tutto sconcertante resta poi la circostanza di partenza, l'arresto: strano, immotivato, e tuttavia greve di conseguenze: *Josef K.* viene lasciato a piede libero e continua la sua vita apparentemente normale. Ciononostante la sua vita

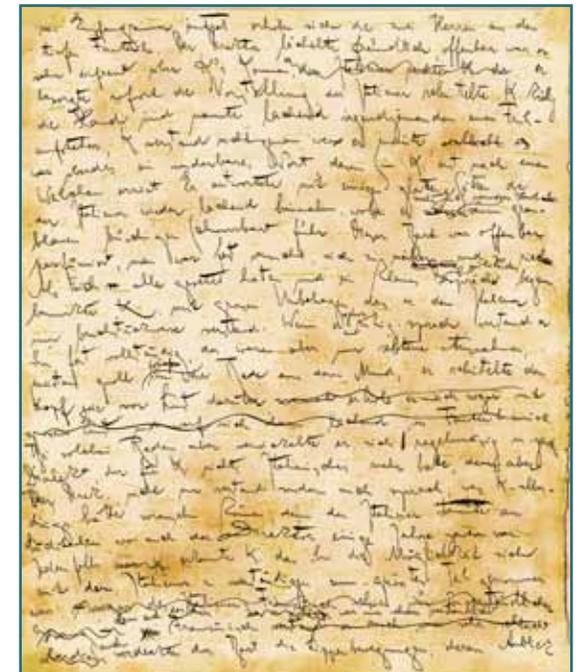
cambia radicalmente (come la vita di Giobbe, o di Ivan Il'ič, di chiunque venga inopinatamente colpito da una grave disgrazia); e muta l'atteggiamento degli altri nei suoi confronti.

L'andamento è da giallo rovesciato: quello che in un giallo dovrebbe essere l'epilogo (l'identificazione e l'arresto del colpevole) è messo sotto gli occhi del lettore fin dall'inizio, inequivocabilmente. Salvo poi sfaldarsi a poco a poco, e confondersi del tutto nell'evolversi della storia, fino all'esecuzione, degno coronamento del verdetto iniziale, che dichiara da subito il protagonista colpevole, certo; ma essa stessa problematica, forse superflua. La condanna è infatti ampiamente anticipata, come è chiaramente detto nel testo: «La sentenza non viene a un tratto, è il processo che a poco a poco si trasforma in sentenza»²¹; l'iter stesso della vicenda si trasforma in colpevolizzazione accumulata; si fa di per sé verdetto ed espiazione. Senza contare che la truce esecuzione, per taluni più incubo che evento reale, non costituisce neppure il punto terminale del romanzo, che è dato piuttosto dalla vergogna, che sola gli sopravvive²².

Nel secondo capitolo, qualcuno convoca *Josef K.* per telefono (e si dovrebbe indagare il ruolo delle telefonate nei romanzi di Kafka). C'è un Tribunale con cui deve fare i conti, e ogni tanto deve presentarsi a esso. Di fatto s'imbatte sempre in ambienti che ad esso riconducono; e in personaggi apparentemente estranei ad esso, ma che si rivelano sue emanazioni.

Il sedicente Tribunale in cui *K.* viene convocato non ha nulla della maestosità dei tribunali che subito riconosciamo; non è un palazzo, rientra perfettamente nello scalcinato paesaggio praghese, che Ripellino tratteggia magistralmente.

«Dell'architettura inquietante della città vltavina sono illustri esempi le afose e malconce casacce»; «collusione tra un sordido casamento operaio e una catapecchia del ghetto, intrico di scale buie, corridoi soffocanti, ballatoi, sgabuzzini – il tribunale a cui Josef K. vien chiamato per la prima volta il mattino di una domenica. Il quartiere in cui sorge quel palazzaccio, insieme fondaco e ufficio e lavanderia, con le botteguzze sotto il livello delle strade, le finestre piene di materassi e gli inquilini che si parlano dai davanzali, tiene del proletario quartiere di Zizkov e a un tempo della Città ebraica.



Una pagina manoscritta de *Il Processo*.

Altrettanto praghese, con le sue strette scale senza spiragli e sulle scale una frotta di ragazzine petulanti, è il casamento [...] di sporco sobborgo nella cui soffitta risiede l'imbrattatele Titorelli». Vi regna la stessa «stantia pragheità» che grava sulla «stanza a pigione abitata da *Josef K.*», che incontriamo all'inizio; non meno peraltro che sulle vie in cui abitò Kafka.

Qualcosa di simile si ritrova nell'abitazione di Brunelda in *America*, e il «sentimento di angustia e reclusione che è frequente negli scrittori praghesi» è rintracciabile anche in *Durante la costruzione della muraglia cinese*²³.

In termini simili Ripellino già aveva anticipato:

Il quartiere nel quale si acquatta l'enorme edificio, dove Josef K. subisce il primo interrogatorio, con le sue informi catapecchie, con le sue finestre piene di materassi, con le sue botteguzze al di sotto del livello stradale, benché sia detto che sorge in periferia, fa pensare alla diroccata Città ebraica. L'ancor più sudicio e grigio sobborgo in cui, arrampicata in cima a ripide scale, si annida l'opprimente bicocca di Titorelli, potrebbe essere quello proletario di Zizkov, amato da Kafka". Può "darsi che, nella raffigurazione del sordido tribunale, Kafka avesse in mente gli uffici praghese in genere", rintanati "in taccagne stamberghe da sorci, con bui corridoi, con ciurmaglia di scartabelli ingialliti, con tanfo di muffa e di polvere.

«Ma la pragheità del *Processo* si appalesa in molte altre minuzie»: ad es. «il rapporto tra l'affittacamere e l'inquilino, un rapporto che avvince sovente l'inventiva kafkiana». Ma ancora: l'accidia, il malessere della città vltavina, un'accidia che collima con la sua ritrosia, con le sue ombrose ripulse, con le sue estenuazioni. Il continuo ricorso di letti e giacigli, l'odore di letto non rifatto», «l'universo molliccio di materassi nei quali i personaggi, sempre sposati, sprofondano». Dove si riflette non solo «l'infermità che serpeggia nel corpo di Kafka», ma anche l'«abulia», la «forzata indolenza di una metropoli, i cui impulsi sono perpetuamente stroncati»²⁴. La parabola *Davanti alla legge*, che il sacerdote narra verso la fine della storia, in certo modo ne concentra il senso, e ne accentua l'«arcaicità»²⁵. È sintomatico che Orson Wells nel suo film²⁶ prenda l'avvio proprio dalla lettura²⁷ del breve racconto scritto nella seconda settimana di dicembre del 1914²⁸ e inserito poi nel nono capitolo del *Processo*, che Bruno Schulz considerava «la chiave di volta di tutto il romanzo»²⁹. Come osserva Steiner, può esser considerata «il nucleo del romanzo e della visione di Kafka»³⁰; e Benjamin: la «breve storia *Davanti alla legge* è per me una delle migliori che ci siano in tedesco, oggi come dieci anni fa»³¹. Come *Il messaggio dell'imperatore* (che è parte del più ampio *Durante la costruzione della muraglia cinese*, e in questo va contestualizzato), così *Davanti alla legge* è stato dapprima pubblicato come racconto a sé³².

Possiamo considerarlo come il nucleo intorno a cui si aggruppano le diverse dimensioni della città, lo scrigno di luce accecante in cui si custodisce la chiave della vicenda – e forse dell'intera vita di Kafka. Se quella del romanzo è la storia di una condanna immotivata e degli sforzi infruttuosi, continuamente ostacolati, di scoprirne le ragioni e di scongiurare la pena, *Davanti alla legge* narra dei tentativi disperati di penetrare nel mondo dei principi che dominano non solo la situazione dell'uomo di campagna e, di riflesso, di *Josef K.*; ma, in senso più ampio, l'esistenza dell'uomo

contemporaneo, che vive assediato dal «negativo dei suoi tempi». Ha una conclusione sconcertante, tipica di Kafka, ma insieme costituisce una delle chiavi di volta del *Processo*. Il quale a sua volta ha un finale

imprevedibile, che non coincide con quello che per solito passa per essere la sua conclusione (cioè l'esecuzione del protagonista).

Entrambi i finali sembrano rimettere tutto in gioco, forse confermano soltanto il succo della vicenda, ma contengono anche qualcosa di eccedente e di incongruo rispetto alle storie di cui fanno parte. Di fatto la parabola dichiara l'inaffidabilità del Tribunale e, nel caso particolare, la diffidenza anzi l'ostilità del sacerdote cattolico; ma insieme l'ambigua evanescenza dell'intera vicenda. Prepara, non toglie l'esecuzione, che è già nelle cose, ma si

concreterà di lì a poco in uno scenario grottesco e macabro, a tratti marionettistico, come lo sono gli attori coinvolti. Lasciando tuttavia aperta l'ulteriore, decisiva, questione su cui si chiude il romanzo.



Il *Karlův Most* ("Ponte Carlo") fatto costruire da Carlo IV di Boemia a partire dal 1357.

Ma di quale legge si tratta nella parabola? *Gesetz*, *Lehre*, o *Halacha*, è a tutta prima quella in base alla quale Josef K. viene arrestato e condannato; le svariate letture³³ del *Processo* sono anche interpretazioni dei principi che decretano un destino individuale. Non ci soffermeremo qui sulle letture impegnate su di un piano filologico o storico-letterario, né su letture astrattamente metastoriche.

La Legge è cifra di una situazione sfuggente, simbolo del senso sommerso che avvolge la vicenda, e certamente intride il tessuto cittadino. Ha valenze più estese, psicologico-esistenziali, metafisiche, comunque più implicate di quanto non si creda nell'esperienza della città. La legge può essere l'insieme di principi della Tradizione (quelli che invano il messaggero dell'Imperatore cerca di diffondere), che reggono la vita delle società; e che *Josef K.* anche senza volerlo e senza saperlo ha violato. Ma che gli sono sconosciuti (si sono perduti, gli sono stati nascosti?), e che vuole sapere, su cui si interroga tormentosamente. Kafka darebbe voce dunque alla «malattia della tradizione» (secondo la felice formula benjaminiana) da cui è afflitto l'uomo contemporaneo – all'eclissi della Legge, che ha smarrito il proprio senso, ma serba pur sempre una sua atroce efficacia³⁴.

La città è anche le religioni che vi si praticano³⁵. Il cattolicesimo dei più, l'ebraismo o altre fedi di minoranze. Kafka stesso è visto da taluni come uomo di fede, o al contrario come testimone di un mondo in cui si è persa ogni fede, di quell'assenza di Dio così ben presente ai deportati costretti ad assistere all'agonia atroce del bambino in *La notte*³⁶. L'eclissi della Legge sarebbe in generale metafora dell'esistere umano tout-court, chiuso tra orizzonti di radicale insicurezza, di incertezza, di impenetrabile oscurità; minacciato dal naufragio di ogni via d'uscita, ma anche paradossalmente animato da pur infondate speranze.

L'evanescenza della legge condiziona lo smagliarsi infelice dei rapporti di Kafka col padre, la famiglia, le donne, la società; e vota al fallimento una vita. Elias Canetti in *L'altro processo*³⁷ vede nel romanzo l'eco di una vicenda personale: il fidanzamento con Felice Bauer (che nel romanzo sarebbe addirittura raffigurata da *Fr. Bürstner*), e del “processo” che ne seguì – il “tribunale” dell'*Askanischer Hof* di Berlino, di fronte al quale Kafka si vede imputato. E sullo sfondo preme una comunità coi suoi costumi e le sue leggi, radicata in una città. In una diversa prospettiva, agirebbe nel mondo kafkiano la colpa decretata dal tribunale dell'inconscio, individuale e collettivo insieme. Le leggi sarebbero quelle disperanti imposte da una patologia psichica, da pulsioni inconse incontrollabili dal singolo,



spesso indotte dall'ambiente. Un senso di colpa atavico, prodottosi nell'oscurità della vita psichica individuale, ma anche radicato nel destino di una comunità; e che condanna a una vita senza gioia, non vissuta. Per Orson Welles il romanzo mette in scena un "sogno, incubo", che esprime angosce e responsabilità indecifrabili; tanto che del protagonista alla fine «non sappiamo perché lo giustiziano»³⁸. Il suo stesso film ha sfondi autobiografici, che insieme riflettono terrori diffusi nell'immaginario contemporaneo: atmosfere da lager, la catastrofe atomica del finale.

La legge potrebbe poi essere l'insieme delle leggi di una natura matrigna ben radicata anche nella città. Kafka descriverebbe la realtà vissuta da chi vede la propria vita, i rapporti umani, sconvolti dall'insinuarsi improvviso di un male incurabile – come accade a Ivan Il'ič nel magistrale racconto di Tolstoj³⁹.

L'arresto simbolizzerebbe il momento in cui ci si scopre assaliti da una malattia mortale. Spaini aveva torto a vedere nel romanzo il riflesso della malattia che non era ancora stata diagnosticata a Kafka mentre scriveva *Il Processo*.

Ciononostante si possono vedere operanti nel romanzo le dure leggi che condannano immotivatamente a una vita stentata e infelice, e a una morte rapida – incubi da cui la normalità urbana abitua a distogliere gli occhi.

Legge per antonomasia è quella che regge le fila della convivenza civile: presiede all'organizzazione di una società, di uno stato, di una città. Di essa Kafka ebbe diretta esperienza negli uffici in cui lavorò a Praga, oltre che nei suoi studi giuridici.

Un'interpretazione diffusa è quella che vede nel romanzo lo specchio della società asburgica nella fase del suo declino, con la sua burocrazia lenta, elefantica, emanazione di un potere imperscrutabile. La legge decreta i principi in base a cui operano gli uffici pubblici, dove le pratiche subiscono interminabili rinvii e assurde complicazioni, magari vengono perse, e ogni volta si deve ripartire da zero. Gli utenti si sentono a priori colpevolizzati; intere vite si consumano, sono intralciate da un feroce legalismo. Ogni certezza del diritto, ogni fiducia nella giustizia sono messe a dura prova; ogni ragione si disperde e i torti non vengono puniti (uno dei sensi dopotutto di un processo che già di per sé si fa sentenza e condanna).

Più in generale c'è chi coglie in Kafka lo specchio realistico della società capitalistica, l'alienazione e la disumanizzazione che le appartengono. La legge sarebbe la dura, violenta legge che vige nel mondo borghese-capitalistico, che nei suoi ingranaggi stritola l'uomo. È la lettura che ne hanno dato studiosi quali Gyorgy Lukács,

Ernst Fischer, da noi Lucio Lombardo-Radice; e insieme i socialisti “dal volto umano” dell’Est europeo (che quanto meno non hanno incitato a “bruciare Kafka”, come qualche zelante ortodosso non ha mancato di proporre), dissidenti presenti a un celebre convegno tenuto a Praga nel ’63⁴⁰, preludio della primavera che sarebbe stata soffocata di lì a qualche anno.

In causa potrebbero poi essere le leggi tenute celate (la gestione del potere se ne avvantaggia, tenendo così in ostaggio i cittadini) di una comunità che condanna senza mai motivare; e di fatto soffoca la vita dovunque si manifesti, e comunque.



Joseph Emanuel Fischer von Erlach il Giovane, Tomba di S. Giovanni Nepomuceno, 1736. Praga Cattedrale di S. Vito.

Con sotterranea quando non scoperta violenza, tanto più umiliante quanto più ammantata da bon ton o da apparente benevolenza.

Le leggi di un iter che tacitamente decreta l'emarginazione e il fal-

limento di quanti non sanno adeguarsi a comportamenti prescritti o soltanto ammissibili. Tipica da questo punto di vista è la situazione di un popolo separato nei ghetti, vittima di violenze senza fine: della comunità ebraica praghese in particolare, emersa da un passato doloroso, e con il genocidio all'orizzonte. Kafka vive separato in una comunità che parla un'altra lingua, ma in quanto ebreo è isolato anche nel mondo che parla la sua stessa lingua. L'ebreo assimilato, inoltre, viene a contatto con la vita piena di fascino degli ebrei orientali (impersonati dall'attore Löwy), da cui si sente profondamente attratto, ma che gli resta estranea, incomprensibile; come lui risulta incomprensibile a loro (una situazione analoga si ripresenterà nei campi di sterminio). Un'interpretazione a portata di mano è quella che considera prefigurati nella legge i principi insensati e disumani, ma terribilmente operanti nella situazione in cui si sono venuti a trovare gli ebrei di Praga (ed europei in genere) durante l'occupazione nazista. Quella di Kafka sarebbe anche un forma di premonizione circa il destino degli ebrei, strappati con inaudita violenza alle loro case, alle loro consuetudini e affetti; mandati senza colpa e senza motivo nei campi di sterminio – come in un passato non lontano già vittime di pogrom, di persecuzioni ingiuste, e ciononostante tragiche nei loro esiti. Ad Auschwitz furono deportate le sorelle di Kafka, e perirono quasi tutti i nipoti, non pochi conoscenti; la stessa



Le absidi della *Chrám Svatého Víta* (Cattedrale di S. Vito).

Milena, pur non ebrea, ne seguì il destino morendo a Ravensbrück⁴¹. Kafka dovette in certo modo presentirlo, non pochi lo leggono in questo senso. E in gioco a tutta evidenza è una situazione politico-sociale in cui ogni legalità è messa in discussione, sono abolite le garanzie dello Stato di diritto (*Rechtsstaat*); come sa lo stesso *Josef K.*⁴² Non a caso un amore per Kafka si può accompagnare a un interesse altrettanto vivo per la Shoah⁴³; Kafka sembra prefigurare modelli di comportamento, forme della (in)sensibilità e della mente, che fanno

terra bruciata di ogni valore etico, religioso, civile, e preparano il terreno alla visione del mondo da cui trae linfa lo sterminio nazista. Tipicamente praghese è l'ambientazione della fase conclusiva della vicenda. Lo scenario in cui avviene l'incontro col sacerdote è un non identificato ma identificabile duomo: «Il duomo è San Vito e, nel duomo, la 'statua d'argento di un santo' è il sepolcro del Nepomuceno»⁴⁴. Siamo nella cattedrale di Praga, su in alto nel castello. Anche se qualcuno ha scorto in essa tratti che rinviano più all'interno del Duomo di Milano, che Kafka aveva visitato nel 1911, e di cui conservava cartoline⁴⁵.



La vetrata dell'abside della *Chrám Svatého Víta* (Cattedrale di S. Vito).

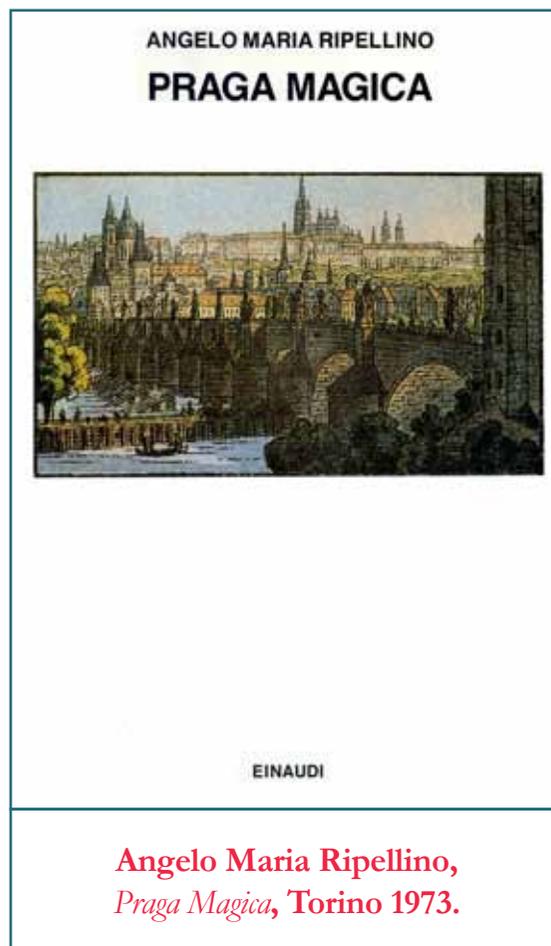
La stessa scena dell'esecuzione è ambientata a Praga: «Al supplizio *Josef K.* si reca, passando per un 'ponte', che è il Ponte Carlo, al di sopra di un'isoletta, che è Kampa. Le 'strade in salita' corrispondono a quelle di Mala Strana, l'arena dell'esecuzione coincide con la cava di Strachov». Ripellino immagina altrove che «in senso contrario [a quello che va per il Ponte Carlo verso la Città Vecchia], ancor oggi, la notte, a lume di luna, due guitti lucidi e grassi, due manichini da *panoptikum*, due automi in finanziaria e cilindro accompagnano per lo stesso ponte *Josef K.*, verso la cava di Strachov al supplizio»⁴⁶.

Ma noi già sappiamo che la frase finale del *Processo* contiene un termine che ne decreta esso sì la chiusura, ed è innescato da quanto da ultimo si coglie sulle labbra di *Josef K.*: "*Wie ein Hund*", *sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben*. Il motivo della vergogna sopra ogni altro risuona a lungo nell'animo del lettore smarrito e lascia il campo a interrogazioni, che non investono solo il senso del romanzo, ma si estendono fino ad includere il senso dello scriverlo da parte del suo autore.

Sintomaticamente l'ombra della vergogna ricorre anche a proposito del memoriale che *Josef K.* progettava a sua difesa⁴⁷. C'è motivo di ritenere che il progetto mai condotto in porto dal protagonista

avesse un seguito poi e, sia pur in una luce diversa, nella scrittura del romanzo da parte del suo autore, e nella sua incompiutezza.

Nella parabola l'uomo di campagna tenta disperatamente di difendersi, cerca di individuare gli ostacoli che di volta in volta si oppongono alla sua salvezza; vede in ognuno di essi, simbolizzati dal guardiano della Legge, il nemico da affrontare. Alla fine scopre (e lo si evince dalla conclusione della parabola, dal dialogo che ne segue, e anche dalle parole conclusive del romanzo) che era tutt'altro in gioco: qualcosa che sembrava piuttosto stare dentro lui stesso, nel suo modo di vivere la propria vicenda. E su questo si doveva innanzitutto agire. In un passo famoso dei *Quaderni in ottavo*⁴⁸ Kafka ripone il compito di rispondere al negativo dei suoi tempi non nel combatterlo, ma nel rappresentarlo (ed è *vertreten* nell'originale, non *vorstellen*) scrivendo.



Un rappresentare che è testimoniare qualcosa che altri non sanno, o non hanno potuto, vedere; ma ci si annida una pur paradossale speranza, di cui la felicità della riuscita artistica è segno. In questa luce si può considerare la stessa vergogna finale⁴⁹.

Alla violenza inaudita esercitata dal potere e dai suoi complici, assecondata dalla vasta zona grigia dei conniventi – che di fatto portano acqua al mulino dei carnefici (giustificando magari la loro violenza come una inevitabile costrizione storica, o del sacro, o come violenza motivatamente imposta dalla circostanze) – fa da controcanto (e questo è decisivo per Kafka e per noi che in lui ci riconosciamo) chi non subisce passivamente, ma risponde, sente il dovere morale di testimoniare, ricorrendo a mezzi espressivi inediti, che sa predisporre.

Il problema della testimonianza è certo complesso; per un primo bilancio di esso posso qui solo richiamare un recente numero della “Rivista di estetica”⁵⁰; e in esso in particolare (per intima adesione), la bellissima intervista concessa da Aharon Appelfeld a Daniela Padoan. Una testimonianza non è un documento storico in piena regola, ma alla ricostruzione storica (pure imprescindibile, com’è ovvio) offre materiali irrinunciabili; ne è un necessario complemento, che non può venir sottovalutato né tanto meno cancellato. Scrive significativamente Appelfeld:

Ogni parola che non sia concreta è per me un pericolo; ogni speculazione, quando si parla dell’essere umano, è un pericolo. I tedeschi sono molto bravi nel linguaggio astratto. Eichmann era solito citare Kant; il suo linguaggio era astratto, così come lo è stata la sua testimonianza. Ingaggiare una battaglia per giungere a una lingua non astratta è una questione etica⁵¹.

Giuliana Tedeschi raccomanda di leggere prima «le testimonianze, poi gli storici. Prima è necessaria una fase conoscitiva, e poi una fase meditativa. La storia e la testimonianza sono due aspetti diversi che vanno integrati, ma certo non si può prescindere dai testimoni»⁵². Efficacemente sintetizza Daniela Padoan:

Nei discorsi delle discipline umanistiche, intransigenza, oggettività e distacco sono le virtù della ragione. Che questo si traduca in cecità, quando non in crudeltà, è qualcosa che va messo tra parentesi di fronte alla grandezza della costruzione teorica⁵³.

È proprio questo rischio mortale che deve essere contrastato, se si vuol un’immagine, veritiera in senso pieno, accettabile, della Shoah. Accanto alle cose denunciate, ovviamente, un ruolo decisivo svolgono i modi, le forme (e anche questa è una ben ardua questione) in cui il testimoniare si esprime⁵⁴. Di cui una, volendo



esemplificare, è quella di Paul Celan⁵⁵; ma anche è da tener presente *Un viaggio* di Hans Günther Adler, un tentativo che «non serve a dire esplicitamente, ma a rappresentare», appunto; e per questa via a testimoniare⁵⁶. Il “tono spezzato” di cui il testimoniare si avvale è indubbiamente preannunciato dallo stesso stile di Kafka.

Della Shoah egli seppe cogliere i segni premonitori; delle “situazioni estreme” presenti nel “negativo dei suoi tempi”, e del negativo che erode dunque anche l’esperienza della città, fu un sismografo sensibilissimo. La sua testimonianza riflette il negativo nello specchio di una storia personale, certo; nei cui orizzonti aperti tuttavia confluiscono – per tacere dell’incomprensibile assurda speranza che pur sostiene lo scrivere – la memoria di un passato per nulla rassicurante e i presagi di un futuro atroce.

1 G. SCARAMUZZA (a cura di), *Walter Benjamin lettore di Kafka*, Unicopli, Milano 1994, p. 53.

2 A.M. RIPELLINO, *Praga magica*, Einaudi, Torino 1973, p. 48. In questo affascinante libro, che terremo presente, il nome di Kafka ricorre spesso.

3 Ivi, pp. 46-47.

4 Ivi, p. 41.

5 Ivi, p. 40. Lo stesso «Rossmann rivela con nostalgia di esser nato nella città vltavina».

6 Ivi, pp. 46 e soprattutto 61.

7 Ivi, p. 114.

8 Ivi, p. 149. E qualcosa certo qui richiama i ghetti.

9 F. KAFKA, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 1086: «Dentro di noi vivono ancora gli angoli bui, i passaggi misteriosi, le finestre cieche, i sudici cortili, le bettole rumorose e le locande chiuse. Ora passeggiamo per le ampie vie della città ricostruita, ma i nostri passi e gli sguardi sono incerti. Dentro tremiamo ancora come nelle vecchie strade della miseria. Il nostro cuore non sa ancora nulla del risanamento effettuato. Il vecchio malsano quartiere ebraico dentro di noi è più reale della nuova città igienica intorno a noi. Svegli, camminiamo in un sogno: fantasmi noi stessi di tempi passati».

10 G. SCARAMUZZA (a cura di), *Walter Benjamin...*, p. 53.

11 Ivi, pp. 53-54.

12 Ivi, p. 61.

13 Hasek non meno di Kafka presenta «una sfuggente burocrazia disumana, che sotterra gli inermi sotto fastelli di pratiche e pentateuchi di leggi, impigliandoli in cavilli procedurali, affibbiando le colpe a casaccio». Un “caos amministrativo” analogo, frutto di “freddi e letargici funzionari”, si trova anche nel *Castello*: «da congerie di pratiche e di formulari e di carte legate come fascine che ingombra la casa del sindaco, le cataste di pacchi di documenti che gli inservienti, portandoli su carrettini, distribuiscono porta per porta ai segretari» (A.M. RIPELLINO, *Praga magica*, pp. 312-313).

14 Cit. da Ripellino, pp. 61-62.

15 A.M. RIPELLINO, *Praga magica*, pp. 46-48, 61-63 per tutto quanto citato sopra.

16 F. KAFKA, *Il Processo*, trad. it. di P. Levi, Einaudi, Torino 1983, p. 107.

Da questa edizione sono tratte le nostre citazioni dal romanzo.

17 A.M. RIPELLINO, *Praga magica*, p. 60.

18 Ivi, pp. 42-44.

19 Ivi, p. 61.

20 Ivi, pp. 46 e 63.

21 F. KAFKA, *Il Processo*, p. 201.

22 Rinvio per questo al mio *Il Processo e la colpa*, in “Persona e danno”, 2011, all’indirizzo on line <http://www.personaedanno.it/CMS/Data/articoli/020789.aspx?abstract=true>.

23 A.M. RIPELLINO, *Praga magica*, pp. 210-211, per quanto da ultimo citato.

- 24 Ivi, pp. 46-47, per i brani ripresi sopra da ultimo.
- 25 Ivi, *Praga magica*, p. 215. Per una discussione intorno a essa, cfr. H. BINDER, "Vor dem Gesetz". *Einführung in Kafkas Welt*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 1993.
- 26 Si tratta de *Il Processo* (1962), con Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Orson Welles, Elsa Martinelli, Suzanne Flon, Romy Schneider, Madeleine Robinson, Arnoldo Foà; girato non a Praga ma in Jugoslavia e a Parigi (la Gare d'Orsay in disarmo), ambientato ai nostri giorni: «sulla civiltà delle macchine, sull'uomo-massa, e sulla crisi d'identità, risolvendo la vicenda con una esplosione atomica», come sintetizza Morandini nel suo *Dizionario dei film 1999*, Zanichelli, Bologna 1998, p. 1027.
- 27 La voce fuori campo, nella versione italiana, è quella di Arnoldo Foà, con l'*Adagio* di Albinoni sullo sfondo.
- 28 *Vor dem Gesetz* apparve sulla "Selbstwehr. Unabhängige jüdische Wochenschrift" (9, n. 34) del 7 settembre del 1915.
- 29 B. SCHULZ, *Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino 2008, p. 441.
- 30 G. STEINER, *Una nota sul Processo di Kafka*, "Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996", trad. it. di C. Béguin, Garzanti, Milano 1997, p. 165.
- 31 G. SCARAMUZZA (a cura di), *Walter Benjamin...*, p. 8.
- 32 Questo vuol dire che gode di una relativa autonomia rispetto al contesto del romanzo, cui resta tuttavia funzionale. Possiamo ritenere che abbia un senso a sé, più ampio del senso che assume nel *Processo*: un senso cioè che coinvolge l'intero universo kafkiano, e forse qualcosa di noi che leggiamo. Esso resta una sorta di estrema sintesi del romanzo (che con esso inizi il film è sintomatico, perché ne propone a mo' di prologo la paradigmaticità in ordine al romanzo), ma insieme esprime un motivo tra i più decisivi dell'intero mondo kafkiano.
- 33 Per un panorama generale cfr. E. POCAR (a cura di) *Introduzione a Kafka. Antologia di saggi critici*, Il Saggiatore, Milano 1974; A. FLORES (ed.) *The Kafka Problem*, Gordian Press, New York 1975; E. GINI (a cura di) *Franz Kafka. Antologia critica*, Led, Milano 1993.
- 34 Mi permetto qui di rinviare al mio *Malattia della tradizione e tramonto del narrare*, in "Forma e memoria. Scritti in onore di Vittorio Stella", Quodlibet, Macerata 2005, pp. 263-274.
- 35 E Kafka scrive: «Praga. Le religioni si perdono come gli uomini» (*Confessioni e diari*, cit., p. 760).
- 36 E. WIESEL, *La notte*, prefazione di F. Mauriac, trad. di D. Vogelmann, Giuntina, Firenze 1980, pp. 66-67.
- 37 E. CANETTI, *L'atro processo*, trad. di A. Ceresa, Longanesi, Milano 1973.
- 38 Cfr. O. WELLES-P. BOGDANOVICH, *Io, Orson Welles*, a cura di J. Rosenbaum, prefazione di P. Mereghetti, Baldini & Castoldi, Milano 1996, pp. 280-295. Sui rapporti tra Welles e Kafka cfr. A. COSTA, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Utet, Torino 1993, pp. 161-172.
- 39 Che Kafka ben conosceva: cfr. *Lettere*, a cura di F. Masini, Mondadori, Milano 1988, p. 442.
- 40 I cui Atti sono editi in Aa.Vv., *Franz Kafka da Praga 1963*, prefazione e trad. di S. Vertone, De Donato, Bari 1966.
- 41 Cfr. M. BUBER-NEUMANN, *Milena, l'amica di Kafka*, trad. di C. Zaccaroni, Adelphi, Milano 1986.
- 42 F. KAFKA, *Il Processo*, p. 8.
- 43 È anche il mio caso, tra molti, se posso aggiungere; e di nuovo mi permetto di ricordare qui il mio *L'inenarrabile e la testimonianza*, in "Rappresentare la Shoah", a cura di A. Costazza, Cisalpino, Milano 2005, pp. 69-84.
- 44 A.M. RIPELLINO, *Praga magica*, p. 47.
- 45 H. BINDER, *Kafka Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München, Winkler, 1976, pp. 239-240. Un'articolata conferma ci è offerta da G. MASSINO, *Kafka a Milano*, in "Cultura tedesca", 23/2003, pp. 77-92.
- 46 A.M. RIPELLINO, *Praga magica*, pp. 5, 47, e 313-314.
- 47 F. KAFKA, *Il Processo*, pp. 123-124.
- 48 Ho cercato di riprenderlo e commentato nel mio *Franz Kafka: la speranza e l'oblio*, "Millenarismi nella cultura contemporanea", a cura di E.I. Rambaldi, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 117-132.
- 49 Su questi temi rinvio al mio *Situazioni estreme ne Il processo di Kafka*, in "Paideutika", n. 12 Nuova Serie, dedicato a *Forme di confine*, anno VI 2010, pp. 23-37.
- 50 "Rivista di estetica", n. 45/2010, a cura di D. Padoan, dedicato appunto a "il paradosso del testimone".
- 51 Ivi, p. 28.
- 52 Testimonianza raccolta in D. PADOAN, *Come una rana d'inverno. Conversazioni con tre donne sopravvissute ad Auschwitz*, presentazione di F. Colombo e la postfazione di D. Padoan, Bompiani, Milano 2004, p. 174.



53 Così nella sua introduzione alla “Rivista di estetica”, cit., p. 17.

54 Daniela Padoan richiama a questo proposito Imre Kertész: «nel tono spezzato che da decenni domina l’arte moderna in Europa, è implicita la rottura portata dall’Olocausto; non può anzi esistere “alcuna arte vera e autentica in cui non si percepisca questa rottura; per così dire, come se uno, rotto e irresoluto, si guardasse intorno nel mondo dopo una notte di incubi» (ivi, p. 30).

55 Cfr. ora, di P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, prefazione di P. Stefani, Firenze, Giuntina, 2010. Mi permetto di rinviare anche al mio *Kafka e Celan negli scritti di George Steiner*, in *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, a cura di S. Raimondi e G. Scaramuzza, Cuem, Milano 2008, pp. 199-230. Sul tema della testimonianza cfr. anche E. WIESEL, *Tutti i fiumi vanno al mare*, trad. di V. Accame e L. Prato Caruso, Bompiani, Milano 2002, *passim*.

56 H. G. ADLER, *Un viaggio*, con una lettera di E. Canetti, trad. di M. Pugliano e J. Rader, Fazi, Roma 2010, p. 16; e cfr. la *Postfazione* di M. Pugliano alle pp. 379-383.







«...SI DICA QUEL CHE SI VUOLE, RAFFAELLO C'ENTRATO DI CERTO»: IL CENACOLO DI S. ONOFRIO, UN CANTIERE PER LA CONNAISSEURSHIP OTTOCENTESCA

di Alexander Auf der Heyde

Con il solito sarcasmo, Giovanni Morelli narra nel capitolo introduttivo delle *Kunstkritische Studien* (1890) la preistoria d'una *connaissanceurship* che egli stesso si accinge a ridefinire attraverso l'omonimo metodo¹:

Nell'anno 1840 [sic] qui a Firenze, nell'ex chiostro di S. Onofrio, fu accidentalmente scoperto un grande affresco colla *Cena del Signore* e liberato dal bianco intonaco che lo copriva. Sull'autore di quell'affresco tanto gli storici dell'arte quanto i conoscitori d'allora, come anche i pittori, tennero i più svariati pareri. Alcuni fanatici lo volevano di Raffaello addirittura, e come tale fu riprodotto anche dal defunto incisore Jesi; pochi più ragionevoli lo dichiaravano semplicemente opera della scuola di Perugia. Quand'ecco che un

pittore trovò un documento, se non erro nella biblioteca Strozzi, dal quale risultava che nell'anno 1461 l'abborracciatore di quadri, il fiorentino Neri di Bicci, in quel chiostro fu incaricato di dipingere una Cena. Il buon uomo gridò *eureka* e pubblicò il suo aureo documento. Tutti i giudiziosi amici dell'arte ne risero. Anche ad uno dei nostri più noti archivisti, e assai benemerito nel suo ramo, parve quel battesimo tanto assurdo da tenersi obbligato di dar sulla voce all'incauto pittore, rinfacciandogli la sua ignoranza, e dal suo canto dichiarava la Cena lavoro d'un posteriore pittore fiorentino, cioè di Raffaellino del Garbo, scolaro di Filippino Lippi. Con questo giudizio mostrò l'ottimo archivista di trovarsi presso a poco nella conoscenza dell'arte sullo stesso livello del suo antagonista pittore, il quale in grazia del suo documento aveva giurato per Neri di Bicci.

- E a quale maestro è ora attribuito l'affresco? - chiesi io
- Il Passavant lo attribuisce a Giovanni Sagnia, e il Cavalcaselle a Gerino da Pistoia, entrambi quindi ad uno scolaro di Pietro Perugino.

- E che ne pensa lei di questo battesimo ?
- Anch'io sono del parere che sia d'uno scolaro del Perugino, che si tenne ad un'incisione fiorentina del secolo decimoquinto e sul disegno del suo maestro eseguì la pittura. Forse è Gian Nicola Manni, il noto aiuto del Perugino².

Scritta con il senno di poi, la narrazione della vicenda attribuzionistica ha dei tratti un po' grotteschi. In realtà, quello di Sant'Onofrio è uno dei principali cantieri nei quali l'ancor giovane scienza artistica moderna affila i propri strumenti critici ed eruditi. Al di là, poi, delle questioni prettamente erudite – e lo dimostra la vicenda analoga del ritratto dantesco nella Cappella del fiorentino Palazzo del Podestà³ – il rinvenimento dell'affresco e le polemiche successive danno luogo ad una vera e propria spettacolarizzazione del patrimonio storico-artistico. L'ultimo capitolo di questa tendenza – il caso del cosiddetto *Crocifisso* di Michelangelo (2004) – ha rivelato quanti e quali siano gli interessi legati non solo all'attribuzione del manufatto, ma anche all'amplificazione mediatica della sua vicenda espositiva⁴. Se dunque il *Crocifisso* pseudo-michelangiolesco può essere considerato come “una metafora perfetta del destino dell'arte del passato nella società italiana contemporanea”, allora il *Cenacolo* di Sant'Onofrio lo è di quella risorgimentale. Si tratta, infatti, di una fase nella quale l'arte figurativa e in particolare il patrimonio storico-artistico si caricano

di valori patriottico-civili, per non parlare dei condizionamenti estetici tesi sempre a dare un volto all'arte italiana del presente. Siamo dunque ben lontani dalla desolante attualità di una storia dell'arte degradata a “escort di lusso della vita pubblica”⁵.

Il raffaellismo purista

Davanti alla parete raffaellesca del Musée Napoléon, Friedrich Schlegel esprime per la prima volta l'idea che di fronte all'innegabile maturità artistica della *Trasfigurazione*, è soprattutto nelle Madonne (più o meno) giovanili che emerge l'autentico animo raffaellesco caratterizzato dall'amabilità e dalla gentilezza. Il filosofo tedesco vede l'importanza di Raffaello nel suo essere interprete fedele delle tradizioni artistiche quattrocentesche che egli introduce nell'estetica rinascimentale tanto da costituire una specie di antidoto alla presunta corruzione degli italiani “moderni”. Per questa ragione Schlegel invita gli artisti moderni a prediligere il primo Raffaello delle Madonne quale punto di riferimento della propria creatività⁶. Alexis-François Rio riprende, nel suo *De la poésie chrétienne* (1836), il filo dell'argomentazione schlegeliana. Egli constata un palese senso di discontinuità tra il primo e l'ultimo Raffaello. Il punto di rottura è precisamente individuabile nell'ultima mano che l'artista dette alla *Disputa*⁷. Simili pensieri sull'opera di Raffaello sono attribuiti in



quel periodo anche al marchese Pietro Selvatico Estense⁸, il primo dei «fanatici» proseliti di un'autografia raffaellesca dell'affresco di Sant'Onofrio cui accenna Morelli. Da una lettera all'amico Bernardi (1840) conosciamo, infatti, i commenti sarcastici di Giuseppe Jappelli, il quale ironizza contro il «delirio» di un Selvatico «giunto al segno di non guardare, perché cosa profana, la Madonna di Foligno capo d'opera di Raffaello, e di proclamare che nella Madonna della Seggiola il gran Pittore fù al di sotto di se stesso»⁹. In effetti, in quegli anni, Selvatico inizia uno scambio d'idee intenso con l'ambiente purista romano e fiorentino grazie soprattutto alla mediazione del pittore Francesco Salghetti-Drioli. Ed è proprio in una lettera a quest'ultimo che il marchese chiede informazioni all'amico Salghetti dopo aver sentito parlare, in uno scritto sull'arte moderna in Italia di Frédéric Mercey (1840), del conte Carlo della Porta e di altri giovani artisti fiorentini i quali sembrerebbero mettersi sulle orme dei primitivi tre e quattrocenteschi¹⁰:

Chi è questo della Porta? Io nol conosco. È veramente fra i riformatori? Lascia sperare di uscir dal convenzionale che infanga l'arte? In somma è luce o tenebre, secondo il concetto che si facciamo noi due della vera luce e della oscurità vera? Ditemene, se non vi spiace, qualche cosa, e ditemelo presto che mi obbligherete sommamente¹¹.

Durante un soggiorno fiorentino nel febbraio del 1843, Selvatico ha poi modo di incontrare il conte della Porta (da lui definito come «paziente osservatore dei trecentisti, studioso de' quattrocentisti, ed amoroso ricercatore della verità»¹²) e in genere di approfondire la conoscenza dell'ambiente artistico toscano risvegliatosi grazie all'insegnamento accademico di Bartolini, per non parlare della scuola pratese dell'ingresiano Franz Adolf von Stürler. Sempre a Firenze, all'esposizione accademica, Selvatico accoglie con grande entusiasmo la sintesi creativa di questi fermenti puristi in Toscana: la *Musica Sacra* di Luigi Mussini è, secondo le parole del marchese padovano, «una delle più belle opere contemporanee»¹³. Resta a vedere in che maniera il raffaellismo purista dei giovani toscani abbia condizionato le attitudini visive degli amatori e conoscitori giunti nel capoluogo toscano per ammirare un 'capolavoro ritrovato'.

La scoperta dell'affresco e la questione dell'autografia: l'esame stilistica, la paleografia, i documenti d'archivio

Proprio il della Porta e suo amico Ignazio Zotti si rivelano in effetti degli ottimi osservatori e conoscitori dei maestri antichi visto che ad essi si deve, nel 1843, la scoperta dell'affresco di Sant'Onofrio. Passando davanti all'ex-educatorio femminile detto "di Fuligno"





S. Kirkup, *Ritratto di Dante* (dall'affresco nella Cappella del Palazzo del Podestà), Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

in via Faenza, lo Zotti scorge per primo che nell'allora bottega di un carrozziere vi sono delle tracce di pittura. Insieme a della Porta nel luglio dello stesso anno scoprono l'affresco del *Cenacolo*, lo puliscono e dopo averlo confrontato con l'affresco di S. Severo essi non indugiano a pronunciare il nome di Raffaello quale autore¹⁴. È evidente che l'attribuzione a Raffaello di un affresco d'elevata qualità

artistica e di chiara matrice quattrocentesca comporta una rilettura significativa del curriculum formativo e dell'estetica raffaellesca in chiave schlegeliana. Tale aspetto non sfugge affatto a Jacob Burckhardt, quando sottolinea, nella seconda edizione del manuale di Kugler, la centralità del problema attributivo di S. Onofrio, perché

«l'immagine dell'intero sviluppo raffaellesco dipende troppo da esso»¹⁵.

L'ipotesi dell'autografia raffaellesca rivendicata dagli scopritori viene poi avvalorata dal rinvenimento di una presunta epigrafe sull'orlo della tunica di S. Tommaso, dove appunto alcuni osservatori pensano di individuare le lettere «R.S.V.P.P.E.S.17.A.1500» e di interpretarle come *Raphael Sanctius Urbinas pinxit Perusiae aetatis suae 17 anno 1500*. Ma ci sono anche altri materiali di confronto, in particolare due disegni – uno di collezione Santarelli, l'altro di collezione Piatti – i quali sembrerebbero confermare quanto è stato detto dagli autori precedenti.

È soprattutto l'esame dei disegni ad incuriosire Selvatico che visita Firenze di nuovo nel 1845. Sulla “Rivista” di Firenze e su altri periodici come il “Giornale Euganeo”, il marchese esprime, infatti, il proprio parere favorevole all'attribuzione raffaellesca del dipinto. Ma trattandosi di un autore così celebre viene naturalmente a chiedersi il perché l'affresco non venisse nominato da nessuna delle fonti scritte. Ben presto, però, sembra essersi individuato il guastafeste nell'esperto di paleografia Gargano Gargani Garganetti, il quale studiando il libro delle *Ricordanze* di Neri di Bicci (1453-75) vi trova l'accenno alla commissione di un'*Ultima Cena* all'omonimo pittore fiorentino¹⁶.

A quest'ultimo si associano Missirini e Rosini, tutti uniti nella convinzione che l'opera sia quella documentata da Neri di Bicci e quindi databile agli anni 1461 e 1462, vale a dire vent'anni prima della nascita di Raffaello¹⁷. Ne consegue automaticamente una domanda: quanto sono affidabili le testimonianze scritte, quali sono le potenzialità della storia dello stile? Ben informato dai periodici stranieri sugli ultimi risvolti, Selvatico appena tornato dal suo viaggio a Dresda e Vienna scrive nell'ottobre 1846 all'amico Milanese:

Or vengo alla notizia che mi date sul fresco di S. Onofrio di cui avevo sentito già parlare a Vienna, ed avevo letto un cenno nella Gazzetta d'Augusta. Sarei curiosissimo di vedere questo benedetto documento del 1461 il quale, intanto che descrive l'opera esattamente, è contraddetto dal fatto più essenziale, la dissomiglianza cioè fra le opere vere di *Neri di Bicci*, e questa che gli vien ora attribuita! Come va dunque la faccenda? O il documento fu artatamente falsato, o piuttosto è da credere che dipintosi in quell'anno dal ricordato scrittore un Cenacolo a S. Onofrio, si sia da poi da questo guasti così, da mettere nelle monache la necessità di farlo rinnovare da altro pennello. Per certo nel 1461 nessuno dipingeva così, neppure lo stesso Gozzoli ch'è sì valente ne' suoi freschi non parliamo poi del disegno che allora non toccava sì alta perfezione sicuramente. Se il Bicci fosse stato abile a sì prezioso lavoro, bisognerebbe dire che prima ancor che nascesse Raffaello il disegno avea tocco il suo apogeo. Mi si risponderà che allora

fiorirono e Luca della Robbia ed il Lippi, e il Mantegna e Giovanni Bellini ed altri: ma con buona pace dei lor lodatori, nessuno per certo poteva giungere a tanta sapienza di contorno come vedesi in alcune figure di questo Cenacolo. Basta, son curiosissimo di vedere appurata questa torbida fanghiglia dalla giudiziosa e veggente critica vostra; ed intanto mi sarebbe carissimo, se fosse possibile avere il libretto per veder anch'io gli strambotti di questo vostro bell'imbusto.

Nulla me ne scrissero né il Della Porta né lo Zotti; voi che potete avere occasione di vederli, dite loro che me ne dicano qualche cosa, e che se hanno una copia del libro, come probabilmente l'avranno, ma la mandino, che a me non mancheranno occasioni di ritornarla loro, caso non si possa acquistare¹⁸.

Ringraziando, poi, del libro di Garganetti e della rispettiva confutazione di Tommaso Masi, Selvatico aggiunge circa un mese dopo:

Lessi il libretto del Gargani, e potete credere che abbia riso a crepelle per que' suoi strambotti di tutte le razze. Povero diavolo! faceste a dovere ad inserir quelle parole di Michelangelo Ms.^{te}; son proprio la più degna risposta a quella goffa fanfaluca.

Lessi pure oggi, subito che mi giunse, la Confutazione; e la mi parve giudiziosa e temperatamente stringente; sebbene l'Opuscolo del Garganetti potesse dar luogo a qualche maggiore punzecchiatura che il buon uomo avea meritato per certo. – Ora che la polemica è incominciata e i campioni verranno sul serio alle mani, penso di tacermi; tanto più che i migliori argomenti di opposizione mi pajono esposti di quel, così detto, verniciajo¹⁹.

Tommaso Masi, lo scopritore dell'affresco, controbatte infatti all'argomentazione del paleografo fiorentino che ai tempi di Raffaello il convento di S. Onofrio comprendeva ben due refettori; è dunque probabile che Neri di Bicci ne abbia decorato quello più vecchio, mentre l'altro spetterebbe al giovane Raffaello²⁰: le argomentazioni contrarie all'autografia raffaellesca sembrerebbero reggersi dunque «su gambe sottili», come sottolinea Alfred Reumont sul “Kunstblatt”²¹. La stessa convinzione emerge anche qualche anno più tardi in un ampio articolo di Ludovic Vitet, il quale informa i lettori della “Revue des deux mondes” (1850) dello stato delle indagini constatando appunto la difficile interpretabilità delle fonti documentarie per lo studio delle arti figurative. Vitet, le cui ricerche di quegli anni vertono soprattutto sui problemi di critica architettonica, come nel caso del suo studio su Notre-Dame de Noyon, insiste dunque sull'esame ravvicinato d'un manufatto:

Certes, l'érudition est une belle chose, et les preuves écrites sont le fondement de toute certitude historique, mais à la condition que l'esprit les vivifie. Quand il s'agit surtout des arts et de leur histoire, les doctes, qui n'ont vu que leurs livres, ne valent pas le plus mince écolier, s'il a vu des monumens, s'il les a comparés et s'il les a compris. Par malheur, les écoliers de cette sorte ne laissent pas que d'être assez rares, et le public, encore un coup, n'a de foi que pour ce qui est écrit²².



L. Mussini, *La Musica Sacra*, 1841, Firenze, Galleria dell'Accademia.

Ecco dunque lo spirito della “critica oculare”, come direbbe Rumohr, che «ravviva» ed interpreta il dato positivo dei documenti²³. La questione che rimane è quella dei criteri dell’analisi figurativa. Qui, infatti, sta il problema attribuzionistico: l’opera, a causa dell’elevata qualità sua, non può che essere frutto di un pennello celebre per molti degli artisti e critici coinvolti. Invece d’ esporre tutto il materiale disponibile ed analizzarlo in un

secondo momento, sembra che il punto d’arrivo sia ben noto a tutti i conoscitori coinvolti: la questione non sembra “chi è l’autore



P. Vannucci detto il Perugino, *Il Cenacolo detto «di Fuligno» (incisione).*

poi che l’opera sia stata ignorata a lungo può avere – secondo il marchese – una plausibile ragione biografica, data la ben nota anzi

dell’affresco?”, bensì “è di Raffaello o no quest’opera?”. Selvatico stesso pur scostandosi dall’ormai abituale confronto con gli affreschi raffaelleschi di S. Severo (da lui rivisti in quel periodo) non pensa però di mettere in dubbio l’autografia raffaellesca: semmai egli corregge le possibili coordinate culturali dell’opera sottolineando piuttosto delle somiglianze spiccate con alcune parti della Libreria Piccolomini²⁴. Il fatto



l'«eccessiva modestia di lui»²⁵: sta infatti, in questa considerazione degli aspetti biografici e psicologici che accomuna i “professori” e puristi come Selvatico, Vitet, Jesi e Minardi.

Ad ogni modo, data la qualità del partito pro-raffaellesco formato da critici ed artisti tutti più o meno impegnati sul fronte del Purismo figurativo, emerge infatti lo sfondo culturale della vicenda: l'identikit dell'ignoto maestro proposto rispecchia infatti perfettamente l'idea raffaellesca dei puristi. Lo stesso Vitet sottolinea che l'artista in questione – sicuramente giovane e libero da vincoli esterni – pur conoscendo il contemporaneo *Cenacolo* leonardesco di S. Maria delle Grazie a Milano dimostrerebbe però d'essere insensibile alle mode prediligendo anzi un linguaggio tendenzialmente arcaizante, come emerge dall'analisi dell'iconografia, dal trattamento delle fisionomie e dai drappeggi:

Replaçons-nous devant cette Sainte-Cène, si naïf et si savante à la fois, devant cette oeuvre pleine de contrastes et vraiment inexplicable, si nous ne savions qu'à Florence, en 1505, il y avait un homme qui, par un privilège unique, était en même temps le plus soumis disciple de l'école traditionnelle et l'esprit le plus libre, le plus ouvert à tous les progrès de son art; également apte à comprendre l'idéal et à étudier la nature; en un mot Masaccio et Angelico tout ensemble²⁶.

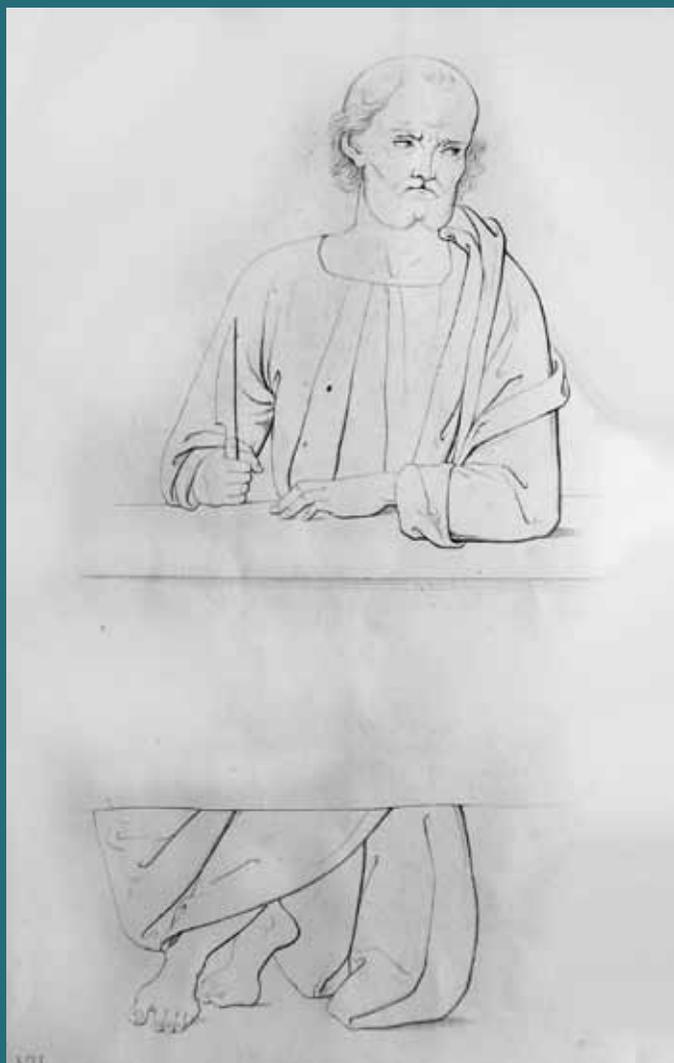
Il mito purista del giovane Raffaello assume, però, uno specifico sapore locale nell'ambiente fiorentino di quegli anni.

Quello delle scoperte clamorose di capolavori dimenticati è uno dei temi più cari alla storiografia artistica di tutti i tempi, una delle rarissime occasioni, in cui la *connoisseurship* sfonda i margini ristretti dello specialismo attribuzionistico tanto da raggiungere un pubblico più ampio di non soli addetti ai lavori²⁷. Nello specifico contesto risorgimentale, alcuni rinvenimenti si trasformano in



La presunta epigrafe sull'orlo della tunica di San Tommaso.





Incisione di uno dei disegni riferibili al Cenacolo di Sant'Onofrio (Bottega del Perugino, *Due apostoli*; Firenze, Gabinetto dei Disegno e delle Stampe degli Uffizi, 1763.E).

campagne pubblicitiche ad ampio raggio; come se gli affreschi liberati ormai dallo strato di polvere che li nascondeva per secoli interi fossero metafore dell'Italia dormiente che riscopre le proprie radici culturali liberandosi, appunto, del peso della dominazione straniera e dell'omologazione culturale che avrebbero oscurato le sue glorie passate. Peccato solo che il più noto caso del genere, la scoperta (1840) del celebre ritratto di Dante nell'ex-Palazzo del Podestà – opera che il Vasari attribuisce a Giotto – spetti ad un gruppo di studiosi anglo-americani!²⁸

Quando nel 1846 si presenta l'ipotesi dell'acquisto dell'affresco da parte di un noto mercante d'arte inglese interviene il granduca Leopoldo II il quale acquista l'immobile lo stesso anno con l'intento di trasformare la sala dell'affresco in museo pubblico (come infatti avverrà a partire dal 1855, quando vi saranno sistemate le collezioni egittologiche)²⁹: la stessa sala accoglie, sulla parete adiacente, un busto di Raffaello e di fronte all'affresco sono esposti disegni ed incisioni per confermare l'attribuzione ed abituare l'osservatore al confronto visivo. Il monumento d'arte si trasforma, del tutto in linea con la cultura commemorativa dell'epoca, in monumento o meglio “santuario” d'artista (L. Vitet)³⁰. I modelli che ispirano questa riqualificazione *sui generis* sono le statue di Arnolfo di Cambio e Filippo Brunelleschi di fronte a S. Maria del Fiore oppure



Interno dell'ex-refettorio di Sant'Onofrio, ormai musealizzato, in una foto di inizio Novecento.

il cortile degli Uffizi con la serie dei toscani illustri. Altri clamorosi rinvenimenti, *in primis* il ritratto di Dante nell'ex-Palazzo del Podestà, mostrano simili risvolti sul piano istituzionale: attraverso l'altrettanto controversa scoperta dell'affresco trecentesco, il palazzo semiabbandonato, privo ormai della sua funzione originaria, rivive

una stagione di centralità nella cultura cittadina e la successiva fondazione del Museo Nazionale sarà l'ultima tappa di questa riqualificazione³¹.

«L'importante è che quell'opera sia bella, e degna di studio»: dubbi ed insistenze nel dibattito attribuzionistico

Dopo l'entusiasmo degli anni Quaranta, molti esperti rivedono l'attribuzione raffaellesca fatta 'a caldo': nel frattempo, infatti, l'immagine dell'Urbinate ha guadagnato di complessità grazie all'avanzamento delle tecniche riproduttive, per non parlare del moltiplicarsi di indagini monografiche. Tornando dunque nel 1862 ad occuparsi dell'affresco di Perugino, Ludovic Vitet cerca di rispondere a chi fra i conoscitori europei mostra ormai fortidubbicircal'ipotesidell'autografia raffaellesca dell'affresco: Jacob Burckhardt, nelle note alla seconda edizione del manuale storico della pittura di Franz Kugler, dubita dell'autografia raffaellesca per ragioni soprattutto stilistiche, ma anche storiche³²; Carlo e Gaetano Milanesi e Carlo Pini, nel commento alla rispettiva vita vasariane, considerano l'autografia raffaellesca della pittura «quasi incredibile»³³; Johann David Passavant, nell'edizione francese della sua monografia su Raffaello (1860) pensa allo Spagna che avrebbe

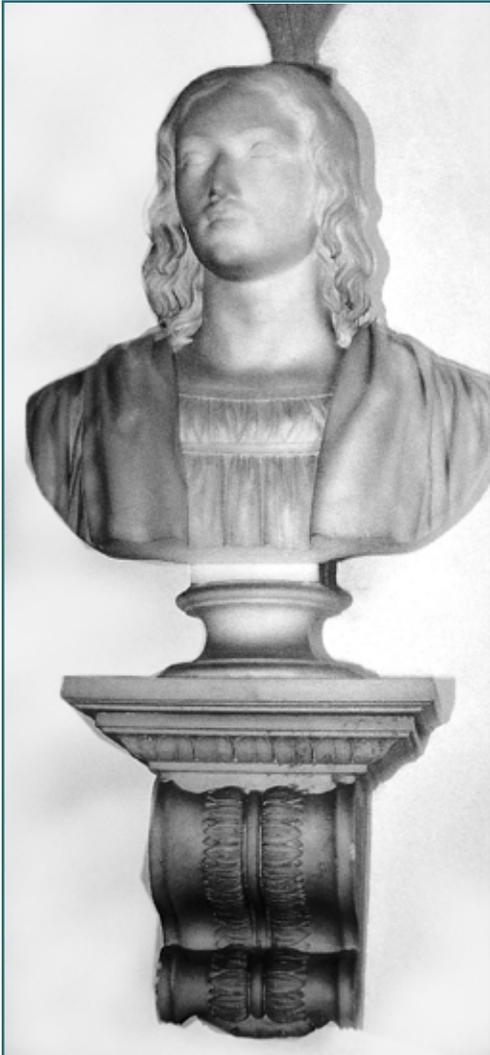
realizzato l'affresco su disegno del Perugino³⁴. Selvatico, venuto a sapere che anche gli amici senesi stanno abbandonando l'iniziale propensione all'autografia raffaellesca, non riesce a risparmiarsi un accenno alla questione dell'affresco di S. Onofrio in una lettera del 1852 all'amico Carlo Milanese: «non parlar poi nulla [...] del Cenacolo di Fuligno, la mi par troppo magro, giacché, si dica quel che si vuole, Raffaello c'entrato di certo»³⁵. Fermamente convinto dell'autografia raffaellesca, Selvatico ripubblica il proprio saggio del 1845 negli *Scritti d'arte* (1859) e in nota accenna al commento di Milanese e Pini i quali avrebbero declinato l'ipotesi raffaellesca per «induzioni storiche»³⁶. Nel secondo volume delle sue lezioni accademiche egli sottolinea, per altro, che le voci rilevanti non sono, dunque, quelle degli «amatori», ma quelle dei «professori» del disegno – nomi appunto come Mengs, Cornelius, Minardi e Jesi³⁷ – che conoscono la grammatica del disegno dall'imitazione ed emulazione del linguaggio raffaellesco³⁸. Nell'ottica selvaticiana le competenze del conoscitore sono direttamente proporzionali alla sua abilità disegnativa ed è questo uno dei temi più frequenti nella letteratura artistica settecentesca, quando appunto il «professore» del disegno era necessariamente un gran conoscitore d'arte.

In una lettera all'amico e confidente Pietro Mugna, Selvatico commenta nel febbraio 1862 le recenti discussioni sull'autografia

dell'affresco e il distacco dai recenti sviluppi dell'erudizione artistica emerge con molta chiarezza:

Non vidi l'art.º del Vitet di cui mi parli, ma mi figuro che sarà consentaneo all'opinione ch'egli espresse, me' presente, in Firenze, nel 1845. Egli venne anzi allora, più volte, in mia compagnia ad ammirare quella stupenda opera, e credo anche ne scrivesse qualche cosa su pei giornali. L'opinione del Passavant è di quelle che non possono fare né freddo, né caldo nella quistione: prima di tutto perché credo egli non vedesse mai quel fresco, poi, se anche lo avesse veduto, non era in grado di riconoscere se fosse proprio della mano del Sanzio. Erudito e non altro che erudito; in fatto di giudizi artistici valeva poco – Del resto io credo che su questa disputa di lana caprina, nessuno abbia voluto procedere, come si doveva, vale a dire facendo raffronti fra quell'opera e le pitture del Pinturicchio a Spello, e dello Spagna ad Assisi; i due soli artisti a cui era possibile attribuire il dipinto di Perugino, quando non lo si voglia del Sanzio. – Io consigliai tali confronti; ripubblicando a Firenze pel Barbèra il mio scritto su quel fresco – Ma gli eruditi, se pur fecero tali confronti; non erano in grado di cavarne un criterio acconcio; e gli artisti, quando pure l'avessero fatto, non si sarebbero uniti di schiarire i dubbi degli eruditi. L'importante è che quell'opera sia bella, e degna di studio, e tale è senza dubbio. Pel resto ci pensino i disputatori di date che all'arte come alla scienza, non portano mai un centellino di vantaggio³⁹.





Busto di Raffaello (ignoto autore del sec. XIX da una matrice seicentesca).

La reazione di Selvatico ricorda nei toni l'ironia di Burckhardt, secondo il quale l'ossessione morelliana di individuare l'autografia fa perdere qualsiasi gusto per il bello nella pittura: «Das Beste, was in Bildern steckt, / Ist doch am Ende: *was uns schmeckt*»⁴⁰.

Il modo in cui i conoscitori tendono ad affrontare la questione dell'autografia risulterà poco più d'una «disputa dilana caprina» a chi, come Selvatico, vede nella tradizione pittorica innanzi tutto un oggetto di fruizione tecnica e creativa, una fonte d'insegnamento per l'osservatore. Il disegno raffaellesco consiste, a suo parere, nella rappresentazione della «natura imparata a



Hippolyte «Paul» Delaroche, *L'Exécution de lady Jane Grey en la tour de Londres, l'an 1554*, 1833, London, National Gallery.

leggere colle norme della scienza geometrica»: una lettura che coincide palesemente con il suo progetto didattico incentrato sull'insegnamento del disegno geometrico.

Lo sguardo poi sulla pittura è focalizzato sugli elementi espressivi dell'*istoria*, ossia sulla mimica e gestualità dei caratteri rappresentati: infatti, i personaggi particolarmente interessanti sono Gesù e il traditore Giuda, perché incarnano con particolare chiarezza «l'altezza del concetto», vale a dire la contrapposizione tra l'amore divino e la debolezza umana. Caratterizzando l'espressione di Giuda,



Tavola con le Mani e i piedi di Giuda.

Selvatico si sofferma sulle mani, «l'una rabbiosamente stringendo il prezzo infame del delitto, l'altra posando quasi convulsa sulla tavola, dicono l'agitazione che dentro lo cruccia» ed è evidente che l'analisi formale sia funzionale ad una lettura psicologica dei personaggi rappresentati⁴¹.

Questa maniera d'osservare i pittori antichi facendo particolare attenzione alle fisionomie ed alle mani, Selvatico la espone anche nel *Pittore storico*, quando cerca di sensibilizzare la vista dei giovani nell'osservazione degli antichi maestri:

[...] non solamente nella fisionomia o negli atti generali del corpo sta chiusa l'espressione degli intimi moti dell'animo; essa si raccoglie talvolta nelle estremità, parti che, come ho già detto, i pittori moderni studiano troppo poco. Le mani ed i piedi sono organi di espressione che, ben accordati con quelli del viso, contribuiscono infinitamente a caratterizzare ed a render più vere le figure che il pittore si sforza di presentarci come viventi⁴².

A proposito di Raffaello, sempre nel *Pittore storico* egli aggiunge:

[...] poiché ho nominato qui Raffaello, quale è il quadro di questo insigne ove le estremità non sieno grande, anzi precipuo mezzo a rivelare l'affetto che egli vuol far esprimere alle sue figure? Non conosco altri artisti che possano essergli in questo paragonati, e meno ancor fra i moderni, se ne escludiamo però il francese Delaroche le cui estremità presentano sempre una vita e, per così dire, un linguaggio che parla al cuore sentimenti o di pietà o di terrore o di amore⁴³.

L'insistenza del marchese sull'esame ravvicinato delle estremità e fisionomie nei pittori antichi trova, in effetti, un'analogia puntuale nell'album litografico che lo Zotti pubblica nel 1854 e che sembra in primo luogo una raccolta di specimen da sottoporre agli alunni accademici ancora alle prime armi: i ritratti, le mani e i piedi di

grandezza naturale sono i segni d'una grammatica dell'espressione, che coincidono in parte con gli indizi morelliani, ma la consapevolezza della comunicazione istoriata non ha nulla a che vedere con gli indizi lasciati inconsapevolmente sul 'luogo del delitto'⁴⁴.

I taccuini di Giovanni Battista Cavalcaselle dimostrano quanto l'attenzione dell'esperto conoscitore sia ancora fortemente condizionata dalla prospettiva normativa del *Pittore storico* che passa le opere dei maestri antichi attraverso il setaccio dell'estetica pittorica (disegno, chiaroscuro, composizione, colorito, panneggio) e che analizza le opere in funzione spesso documentaria per deri-



Ivan Lermolieff alias Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Brockhaus, Leipzig 1890, p. 98.



Ivan Lermolieff alias Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Brockhaus, Leipzig 1890, p. 98.

varvi ritratti e costumi coevi. Cavalcaselle sembra, in effetti, il lettore ideale del *Pittore storico*, l'interprete più fedele dell'auspicio di condurre ricognizioni visive davanti all'originale, di crearsi un archivio visivo⁴⁵. Nei suoi disegni, com'è stato recentemente osservato, prevale un'attenzione necessariamente selettiva per le figure umane, i panneggi, le architetture, le fisionomie ed estremità

che comunicano all'osservatore gli stati d'animo e le interrelazioni dei personaggi⁴⁶. Quest'attenzione selettiva dettata dal mezzo grafico e dall'immediatezza della visione ravvicinata riflette

senz'altro i criteri visivi teorizzati nel *Pittore storico* ed è quindi opportuno tenere presente dei libri, come quello selvaticiano, il cui carattere è apparentemente normativo e didattico, ma che coincidono pesantemente sulle attitudini percettive di un pubblico ancora in bilico tra «professore», «amatore» e conoscitore.

Conclusione

Il *Cenacolo di Sant'Onofrio*, opera ormai unanimemente data al Perugino, è un cantiere di sperimentazione della *connoisseurship* moderna: nell'opinione pubblica di quel periodo il metodo della critica stilistica attraverso il confronto con materiali grafici è ancora considerato fragile. Non a caso si aprono spazi ad ipotesi, spesso avventurose, basate, però, sui consueti strumenti ausiliari della scienza antiquaria (epigrafia, diplomatica). Il contesto estetico, in primo luogo il contemporaneo dibattito sulla pittura religiosa e sulla centralità del giovane Raffaello, costituisce dunque uno straordinario 'puntello' a favore dell'autografia raffaellesca. Si tratta, però, di una sorta di 'patto con il diavolo' e lo dimostra il mancato interesse pubblico dopo il tramonto dell'estetica purista: la disputa, tendenzialmente de-estetizzata, produce autografie sempre meno accattivanti, tuttavia con i nuovi paradigmi indiziari (Morelli) non scompare del tutto il punto di vista dei «professori del disegno» e lo testimoniano i taccuini di Cavalcaselle.

* Le immagini a corredo sono tratte da:

Nel segno di Ingres: Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento, catalogo della mostra a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2007, p. 87.

E. Montazio, *Il Cenacolo dipinto a fresco di Raffaello Sanzio d'Urbino. Nel soppresso convento di S. Onofrio delle monache di Foligno*. – Descrizione di Enrico Montazio, Tipografia del Vulcano, Firenze 1847.

“Kunstblatt”, n. 7, 11 febbraio 1847.

G. Rosini, *Sul Cenacolo di Sant'Onofrio*, Capurro, Pisa 1848.

L'Educatore e il Cenacolo di Fuligno, a cura di S. Meloni-Trkulja, Polistampa, Firenze 2000, p. 43.

L'Educatore e il Cenacolo di Fuligno, a cura di S. Meloni-Trkulja, Polistampa, Firenze 2000, p. 43.

<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/DelarocheLadyJaneGrey.jpg>>

Figure del Cenacolo dipinto nel 1505 da Raffaello Sanzio nel monastero di S. Onofrio di Firenze incise all'acqua forte dal pittore Ignazio Zotti, Presso l'autore, Firenze 1856.

1 Per la figura e il metodo di Morelli, cfr. J. ANDERSON, *Collecting connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venezia, Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1999 (con bibliografia precedente).

2 G. MORELLI, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. – *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Brockhaus, Leipzig 1890, pp. 36-37. Cit. dall'ed. ital. *Della pittura italiana, studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di J. ANDERSON, Adelphi, Milano 1991, p. 47.

3 Cfr. a questo proposito P. BAROCCHI, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà: dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1985, pp. 151-178.

4 Cfr. a questo proposito l'analisi lucida di T. MONTANARI, *A cosa serve Michelangelo?*, Einaudi, Torino 2011.

5 *Ibidem*, testo di copertina.

6 F. SCHLEGEL, *Vom Raphael*, in “Europa”, vol. 1, 1803, n. 2, pp. 12-13. Sulla prospettiva estetica di Schlegel e le sue visite ai musei di Dresda e Parigi, cfr. H. LOCHER, «Construction des Ganzen»: Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum, in *Der Körper der Kunst: Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, a cura di J. Grave, H. Locher, R. Wegner, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007, pp. 99-131. Per la fortuna storiografica di Raffaello nel secolo XIX, cfr. l’efficace sintesi di M. CARDELLI, *I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, tip. Capponi, Firenze 2005, pp. 41-44, ma anche pp. 198-206 (con bibliografia precedente).

7 A-F. RIO, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes: forme de l’art; peinture*, Debécourt Librairie Editrice, Paris 1836, pp. 297-303.

8 Per il quale cfr. F. BERNABEL, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell’Ottocento*, Neri Pozza, Vicenza 1974; A. AUF DER HEYDE, *L’apprendista stregone: Pietro Selvatico tra opinionismo pubblico e storiografia specializzata nell’Italia pre-quarantottesca*, in “Annali di critica d’arte”, V, 2009, pp. 153-203.

9 Lettera di Giuseppe Jappelli a Bernardi (Roma, 10 aprile 1840), cit. in M.F. APOLLONI, *Lettere da Roma di Giuseppe Jappelli*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, 28-29, 1986, p. 146.

10 F. MERCEY, *La Peinture et la Sculpture en Italie*, in “Revue des deux mondes”, 1840, 3, pp. 259-260.

11 Lettera di P. Selvatico Estense a Francesco Salghetti-Drioli (Padova, 25 maggio [1841]). Biblioteca del Senato “Giovanni Spadolini”, Roma / Fondo dalmata Cippico-Bacotich, cassetta 6 (Corrispondenza F. Salghetti-Drioli, O-S).

12 «Il Della Porta è uno di quei pochissimi disegnatori a cui la preziosa finitezza nulla nuoce né all’effetto del chiaroscuro, né alla vigoria del segno. Egli è una prova di più di un vero su cui molti inetti artisti per loro mala sorte sogghignano; che a bene intendere Raffaello è bisogno di aver la mente educata a forti, lunghi e coscienziosi studi sulla sola grande arte italiana, l’arte del trecento e del quattrocento». P. SELVATICO ESTENSE, *Sull’arte moderna in Firenze*, in “Rivista Europea”, 1843, III, pp. 139-140.

13 *Ibidem*, pp. 141-142. L’unica pecca del quadro è, secondo Selvatico, il suo colorito poco «succoso» e vero. Per una lettura del quadro e della sua ricezione critica, cfr. G. Capitelli in *Nel segno di Ingres: Luigi Mussini e l’Accademia in Europa*

nell’Ottocento, catalogo della mostra a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2007, pp. 86-87 (con bibliografia precedente).

14 Cfr. S. PADOVANI, *Il Cenacolo di Sant’Onofrio detto «del Fuligno»*, in *Pietro Vannucci, il Perugino*, atti del convegno internazionale di studio (Perugia 25-28 ottobre 2000) a cura di L. Teza, con la collaborazione di Mirko Santanicchia, Volumnia, Perugia 2004, pp. 49-63.

15 J. Burckhardt in *D. Franz Kugler’s Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. – Zweite Auflage unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt*, 2 voll., Duncker & Humblot, Berlin 1847, p. 567.

16 G. GARGANI GARGANETTI, *Della ultima cena di Cristo con gli Apostoli: pittura a fresco nel refettorio del Monastero di Sant’Onofrio detto di Fuligno attribuita a Raffaello d’Urbino*, Campolmi, Firenze 1846; Manuelli, Firenze 18472.

17 Cfr. anche il commento sul “Kunstblatt” (1846): «Giambattista Rossini [sic], Professor an der Universität von Pisa, hat in der Bibliothek des hiesigen Palastes Strozzi ein Dokument aufgefunden, woraus erhellt, daß das große Gemälde mit der Darstellung des heil. Abendmahls, das im vorigen Jahre im Kloster St. Onofrio zu Florenz entdeckt worden ist, und das man allgemein dem Raffael zugeschrieben hatte, nicht von diesem Meister, sondern von Neri di Bicci herrührt, einem Florentinischen Maler, der das Werk in den Jahren 1461 bis 1462, somit 22 Jahre vor der Geburt Raffaels gefertigt hat». *Nachrichten vom September. – Malerei. – Florenz*, in “Kunstblatt”, 58, 24 novembre 1846, p. 235.

18 Lettera di P. Selvatico Estense a Carlo Milanese (Padova, 9 ottobre 1846). Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena: ms. A.V.37. Infatti, assai simile a questa valutazione risulta il giudizio di Alfred Reumont, che scrive sul “Kunstblatt”: «Non mi sembra del tutto plausibile come un pittore, le cui opere venivano attribuite a Giotto e Spinello [...] e che appartiene agli ultimissimi imitatori dei trecentisti, dopo tutte queste opere possa aver improvvisamente creato un dipinto grande, nel quale i più esercitati conoscitori riconoscono tutta la bellezza e particolarità del giovane Raffaello. La distanza è troppo grande, l’abisso troppo largo da far pensare che persone, come i soprannominati, si siano potute ingannare così clamorosamente. La commissione di rappresentare un Cenacolo venne senz’altro data a Neri di Bicci; ma se l’opera presente sia attribuibile alla mano di un imitatore dei trecentisti oppure alla gioventù di Raffaello, questo, mi pare, debba dirci il carattere del dipinto». A. REUMONT, *Das Cenacolo in St. Onofrio*



zu Florenz: 1) *Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello in Firenze. Cenni di Pietro Selvatico.* – 2) *Della ultima Cena di Cristo cogli Apostoli. Illustrazione di G. Gargani Gargaretti.* – 3) *Sul Cenacolo del già Convento di St. Onofrio etc. Confutazione di Tommaso Masi*, in “Kunstblatt”, 7, 11 febbraio 1847, p. 25.

19 Lettera di P. Selvatico Estense a Carlo Milanese (Padova, 3 novembre 1846). Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena: ms. A.V.37.

20 T. MASI, *Sul Cenacolo del già convento di Sant’Onofrio delle monache di Fuligno confutazione di Tommaso Masi allo scritto del sig. G. Gargani Garganetti*, Le Monnier, Firenze 1846; ma vedasi anche la risposta di G. GARGANI GARGANETTI, *Sul Cenacolo del già Monastero di Sant’Onofrio detto di Fuligno in via Faenza di Firenze: lettera seconda al Signor Abate Luigi Razzolini*, Campolmi, Firenze 1848.

21 «Attraverso la semplice esposizione dei fatti spero d’aver dimostrato almeno che le ragioni, con le quali si cerca di confutare l’autografia raffaellesca dell’opera, si reggano su gambe sottili. Se tutte le argomentazione dell’altra parte siano attendibili, non oserei decidere nemmeno. Purtroppo entrambi gli scritti polemici sono opera di persone che non sembrano capire un gran che di storia dell’arte e di critica». A. REUMONT, *Das Cenacolo in St. Onofrio zu Florenz: 1) Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello in Firenze. Cenni di Pietro Selvatico.* – 2) *Della ultima Cena di Cristo cogli Apostoli. Illustrazione di G. Gargani Gargaretti.* – 3) *Sul Cenacolo del già Convento di St. Onofrio etc. Confutazione di Tommaso Masi*, in “Kunstblatt”, 7, 11 febbraio 1847, p. 26. A questi scritti s’aggiunge poi l’intervento G. ROSINI, *Sul cenacolo di S. Onofrio: risposta di Gio. Rosini all’articolo del sig. cav. Samuele Iesi posto nel N. 166 della Gazzetta di Firenze*, Capurro, Pisa 1848.

22 L. VITET, *La fresque de S. Onofrio*, in “Revue des deux mondes”, ottobredicembre 1850, p. 594. Per la biografia e l’opera dello studioso francese, cfr. la voce di A. Bonnet in *Dictionnaire critique des historiens de l’art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di P. Sénéchal, C. Barbillon, Paris, sito web dell’INHA, 2009, <http://www.inha.fr/spip.php?article2566> (consultato il 3/10/2011).

23 Il termine «critica oculare» emerge in una lettera importante resa nota e adeguatamente commentata da E. PARLATO, *Carl Friedrich von Rumohr e Tommaso Minardi in una lettera del 1820: storiografia e vita artistica nell’Umbria di primo Ottocento*, in *Arte in Umbria nell’Ottocento*, catalogo della mostra a cura di F.F. Mancini, C. Zappia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2006, pp. 83-87.

24 P. SELVATICO ESTENSE, *Qualche altra osservazione sul fresco di Raffaello scoperto a Firenze*, in “Il Caffè Pedrocchi: foglio settimanale”, a. I, n. 3, 18 gennaio 1846, p. 23.

25 ID, *Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello a Firenze*, in “Giornale Euganeo”, a. II, semestre II (1845), p. 436.

26 L. VITET, *La fresque de S. Onofrio...*, p. 612.

27 La rilevanza pubblica della scoperta e delle vicende attributive emerge anche dall’articolo riccamente illustrato: *Sur la fresque de la rue Faenza, a Florence*, in “Le Magasin Pittoresque”, V (1847), pp. 107-110.

28 Infatti, nell’ambito della campagna pubblicitica a seguito del rinvenimento si tende a sminuire o addirittura a cancellare il ruolo centrale avuto dal gruppo di studiosi inglesi ed americani capeggiati da Seymour Kirkup e Richard Henry Wilde. Cfr. a questo proposito P. BAROCCHI, *La scoperta del ritratto...*, pp. 151-178.

29 «Il fut en même temps décidé qu’on ferait de cette salle une sorte de sanctuaire en l’honneur de Raphaël, qu’on y placerait son buste et les dessins provenant de la collection Michelozzi, comme des témoins bons à consulter en face même du tableau». L. VITET, *La fresque...*, p. 616. Infatti, parlando ai lettori del “Kunstblatt” del rinvenimento Ernst Förster auspica similmente l’acquisto da parte del Comune di Firenze: «Hiebei gedenk ich mit besonderem Danke der zuvorkommenden Güte, mit welcher sowohl mein Freund, der Marchese *Selvatico*, den ich in Florenz traf, mich von sämtlichen erfreulichen Entdeckungen sogleich in Kenntniß setzte, als mit welcher auch die Herren *Zotti, Piatti*, u.s.w. meine Studien unterstützten. Möge nun bald eine treue und schöne Nachbildung in Kupferstich die entfernten Kunstfreunde in Stand setzen, unsere Freude wenigstens einigermaßen zu theilen. Möge aber auch, und mit diesem Wunsche beschließe ich meinen Bericht, ein so außerordentliches Werk aus dem Privatbesitz in den einer Regierung übergehen, welche sich als den Erben einer großen Vergangenheit betrachtet, wo es gilt sie zu wahren und zu schützen, die die Welt aber auf das freigebigste zum Miterben macht, wo es gilt, daran sich zu erfreuen und zu erheben». E. Förster, *Das Abendmahl in S. Onofrio delle Monache zu Florenz, ein neu aufgefundenes Werk Rafaels*, in “Kunstblatt”, 93, 20 novembre 1845, pp. 385-386.

30 «L’installation en est parfaitement entendue, sans luxe et sans mesquinerie. Quelques bons sièges, bien placés, où l’on peut admirer à son aise, composent



tout l'ameublement; ajoutez-y pourtant un buste de Raphaël, placé au milieu de la salle et les dessins de l'ancienne collection Michelozzi, exposés sous verre comme pièces du procès. Le meilleur de tous les dossiers, c'est la fresque elle-même, ainsi mise à son jour. Quand on a passé là quelques instans, toute intention de controverse expire; on sent dans cette salle, devant cette muraille, comme un parfum raphaélesque qui dissipe le doute. Cette impression, depuis quelques années, s'est peu à peu répandue par la ville, parmi les guides, parmi les étrangers, dans le gros de la population, si bien qu'à l'heure qu'il est toute contestation semble d'abord absolument éteinte». L. VITET, *Encore un mot sur la fresque de S. Onofrio*, in "Revue des deux mondes", luglio-agosto 1862, pp. 187-188.

31 Cfr. *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo 1840-1865*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, Museo Nazionale del Bargello, Firenze 1985, pp. 14-38 (con bibliografia precedente).

32 J. BURCKHARDT, in *D. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. – Zweite Auflage unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt*, 2 voll., Duncker & Humblot, Berlin 1847, pp. 567-568.

33 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Pubblicate per cura di una Società di Amatori delle Arti Belle*, 14 voll., Le Monnier, Firenze 1846-1870, VIII (1852), pp. I-IV.

34 L. VITET, *Encore un mot...*, pp. 197-198. Passavant sostiene, infatti, in base ad alcuni disegni dello Spagna visti a Londra che l'opera fiorentina, pur recando dei tratti raffaelleschi, è di fatto attribuibile allo Spagna che l'avrebbe eseguita su disegno del Perugino. Cfr. J.D. PASSAVANT, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi [...]. Ed. française refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur sur la traduction de Jules Luntenschutz. Revue et annotée par Paul Lacroix*, 2 voll., Renouard, Paris 1860, II, pp. 320-323.

35 Lettera di P. Selvatico Estense a Carlo Milanese (Venezia, 11 maggio 1852). Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena: ms. A.V.37.

36 «Essi epilogando le varie opinioni emesse sul nostro fresco, non inclinano a ritenerlo del Sanzio, appoggiandosi ad induzioni storiche sull'opere ch'egli condusse nel 1505. – Ma dato che queste prove avessero veramente la forza di togliere quest'opera all'Urbinate, di chi dunque dovrebbe essere? Chi valse a far tanto, non può avere maniera ignota. Perciò conviene portare gli studi sui due soli

artisti che (a parere mio) sieno stati in grado di raggiungere sì grande eccellenza di forma, il Pinturicchio cioè, e lo Spagna: e il primo, infatti, negli affreschi di Spello, manifesta uno stile che di molto si accosta a quello del nostro fresco. Il secondo, nella tavola in particolare di Assisi, ha certo modo di piegare, che rassomiglia a quello usato nel Cenacolo nostro. Desidero quindi che, a meglio chiarire l'ardua quistione, gli artisti e i conoscitori spassionati istituiscano accurati confronti fra questo Cenacolo e le opere surriferite; potranno forse da simile esame comparativo cavare criteri che tolgano ogni dubbiezza». P. SELVATICO ESTENSE, *Scritti d'arte*, Barbèra, Bianchi e Comp., Firenze 1859, p. 61.

37 Cfr. L. GIANNOCOLO, *Samuele Jesi (1788-1853) incisore*, Franchini, Correggio 2007, pp. 245-247.

38 Cfr. P. SELVATICO ESTENSE, *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno, ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; lezioni dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, 2 voll., Naratovitch, Venezia 1852-1856, II, p. 657.

39 Lettera di P. Selvatico Estense a Pietro Mugna (Veggiano 1 febbraio 1862). Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza: epistolario Mugna, E.78.

40 Cit. da W. SCHLINK, *Giovanni Morelli und Jacob Burckhardt*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, 3 voll., Lubrica, Bergamo 1993, II, pp. 73-75.

41 P. SELVATICO ESTENSE, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, 2 voll., Naratovitch, Venezia 1852-1856, II (1856), p. 658.

42 ID., *Sull'educazione del pittore storico italiano. Pensieri*, Tip. del Seminario, Padova 1842, p. 390.

43 *Ibidem*, p. 391.

44 Per la questione del paradigma indiziario in Morelli e l'accostamento a Freud, cfr. C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Einaudi, Torino 1979, pp. 57-106. Cit. dall'edizione tedesca *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Wagenbach, Berlin 2002, pp. 7-57.

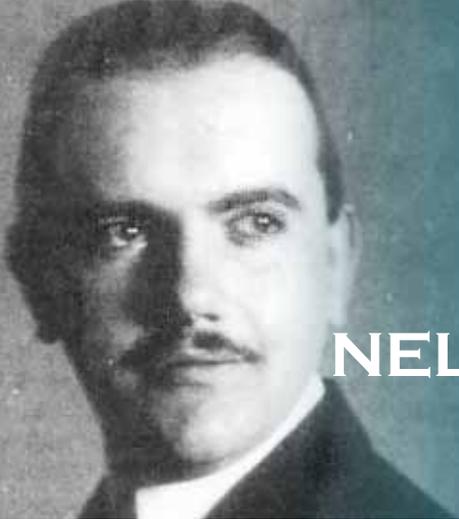
45 P. SELVATICO ESTENSE, *Sull'educazione del pittore storico italiano. Pensieri*, Tip. del Seminario, Padova 1842, pp. 455-457 («De' viaggi come elemento di artistica educazione»).



46 S. MÜLLER-BECHTEL, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument: Giovanni Battista Cavalcaselle und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2004, pp. 166-175. Si vedano anche D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988; *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del Convegno internazionale di studi (Legnago-Verona 28-29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Marsilio, Venezia 1998.







STORIA E ARTE, FORMA E COLORE

NEL PRIMO INSEGNAMENTO DI LIONELLO VENTURI

di Stefano Valeri

Nell'introdurre la seconda edizione del celebre libro di Lionello Venturi *Il gusto dei primitivi*¹ (I edizione, Bologna 1926), Giulio Carlo Argan scrisse una prefazione in cui, con grande chiarezza, ne illustrò i termini di rimozione della cronologia convenzionale e la proposta di una nuova metodologia degli studi storico-artistici in Italia. Peraltro il Venturi aveva preannunciato la teoria generale già in un saggio su Leonardo del 1919², evidenziando che lo snodo critico andava rintracciato nello spiritualismo insito nella tormentata ricerca dell'animo umano e non nell'individuazione della *ratio* generante la forma universale.

Il *Gusto*, quindi, si distingueva per un nuovo approccio, derivato dall'esigenza di una revisione metodologica obbligata dall'esaurirsi della lunga stagione ottocentesca, dominata da un classicismo figurativo fondato sul principio dell'*imitazione*. All'opposto si individuava la *creazione*, quale concetto fondante del Medioevo, inteso però in senso laico e secolarizzato e conservando il significato, meramente culturale, religioso.

Tale operazione era già stata intrapresa da Benedetto Croce, quando aveva spiegato la separazione tra poesia e non poesia, cioè la lirica dalla dottrina, nella *Divina Commedia*. Se però l'estetica di Croce andava a costituirsi come punto di partenza per Venturi, quest'ultimo, a differenza del filosofo, non aveva riacquisito i valori tattili della pittura, anzi li aveva considerati valori di affinamento qualitativo per il sentimento.



Ricordiamo ancora le parole di Argan:

Venturi, per quella consapevolezza del proprio limite disciplinare che solo i grandi studiosi sanno avere, si è sempre professato storico e non filosofo dell'arte: se abordava questioni di estetica generale, lo faceva col fine di mettere a punto la sua metodologia storica dacché, come lo storico della politica deve accertare l'autenticità dei suoi documenti, così lo storico dell'arte deve accertare che i fatti di cui fa la storia siano veramente artistici³.



Giorgione, *La Tempesta*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Questi presupposti, in Venturi, non potevano non riportare alla memoria Giorgione, autentico modello di artista-poeta, del quale una pubblicazione del 1913 mise in luce l'autentica forza dello spirito di ricerca che, separandolo dallo storicismo mantegnesco, gli aveva fatto comprendere la via del *sentimento*⁴.

Lo studioso modenese sarebbe stato, di lì a poco, inevitabilmente interessato alla poetica di Leonardo, laddove l'identità non è rintracciabile in due blocchi distinti, ciascuno includendo l'artista e lo scienziato, ma al contrario nel collegamento tra le due attività dell'uomo. Di conseguenza l'intera indagine su qualsiasi attività artistica andava condotta attraverso l'analisi dell'insieme delle preferenze nell'ambito della cultura, quelle che accomunano gli artisti e che ci permettono di circoscrivere epoche e scuole. Ciò che accomuna gli artisti è, in definitiva, il *gusto*; ciò che li distingue uno dall'altro è l'*arte*.

La prefazione arganiana è peraltro una sintesi dell'adesione al pensiero del Maestro, come ha fatto notare un altro allievo di Venturi, Maurizio Calvesi:

È ben noto ciò che l'insegnamento di Lionello Venturi offrì, negli anni della formazione torinese, al giovane Argan, da una larga piattaforma storica proiettata verso la contemporaneità, agli spiragli metodologici aperti con la nozione di "gusto" e con l'identificazione di storia dell'arte e storia della critica d'arte, al calore di un impegno applicato anche alla difesa del patrimonio artistico⁵.

Ora, al di là di una analisi sulle principali tematiche affrontate dal Venturi, del resto abbastanza recentemente indagate con

acume⁶, si presenta l'occasione per cercare di riunire le idee sulla germinazione di quei concetti e il loro radicamento. Perché se è vero che gli studi sull'imitazione della natura in Aristotele e sulla rivelazione di Dio in Plotino, sulla nuova concezione dell'artista in Filippo Villani e sulle sovrapposizioni di antico e moderno in Leon Battista Alberti e così via, sino al primitivismo dei macchiaioli e degli impressionisti, tutto è appunto presente ne *Il gusto dei primitivi* del 1926, è altrettanto vero che un preesistente solido progetto e una vigile elaborazione hanno costituito un'indispensabile base di partenza.

Difatti, prima ancora degli immediati prodromi del *Gusto*, che appunto Argan ricorda negli studi su Giorgione (1913) e su Leonardo (1919), nel 1907 un giovanissimo Venturi, fresco di laurea⁷, risulta vincitore di un premio con *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500*, dove emerge un punto di vista sulla natura completamente opposto alle consuete convinzioni che gli studiosi avevano fino a quel momento praticato. Punto di vista che si può sintetizzare nel richiamo alle origini dell'arte pittorica contemporanea, cioè la conquista della natura con il colore, su cui Venturi nel 1910 fa riflettere i suoi studenti nella prolusione al suo primo corso universitario, sulla pittura veneziana e particolarmente su Giorgione, tenuto nell'università

di Padova⁸. Così lo studioso descrive una sorta di anticipazione impressionista, perché «per la pittura, l'ultima conquista è della prospettiva aerea, intesa come visione della natura ottenuta a traverso il colore prima che a traverso la forma»⁹. Il tutto considerando che tale prospettiva *aerea* viene inventata, per la prima volta nella civiltà, a Venezia, laddove all'inizio del Cinquecento,

un pittore si liberava dalla prevalenza della linea, si poneva a guardare la natura prima nelle sue masse coloristiche che nelle sue forme, accordava la qualità de' colori con il valore de' toni, sopprimeva i contorni, trasformava il chiaroscuro in effetti di luce e di ombra, faceva insomma della pittura e non del disegno colorato¹⁰.

E il pittore è Giorgione, quello della *Tempesta*, quello che può definirsi un proto-impressionista in quanto anziché guardare il paesaggio dalla finestra dello studio, «e quindi in un eterno secondo piano: ora, egli è uscito all'aperto, si è posto fra gli alberi e i fiumi, si è sentito una cosa sola con essi. Per la prima volta è la natura intera che parla»¹¹.

Ma se arretriamo ancora di più nel tempo, vediamo che Lionello





Giulio Carlo Argan

Venturi, non ancora ventenne, oltre ad avere già alle spalle tre articoli scritti per la rivista del padre Adolfo (“L’Arte”)¹², pubblica un interessante studio¹³ che si può considerare la fase di avvio del processo critico culminante nel *Gusto*.

Attraverso l’analisi di un testo pubblicato in latino a Milano nel 1517, il *Simia* di Andrea Guarna da Cremona, opuscolo rintracciato nella biblioteca di Vienna, il giovanissimo studioso si pone il problema di individuare le possibilità offerte dal recupero dell’antichità, circa

dall’ultimo ventennio del Quattrocento ai primi del Cinquecento, verso una tradizione che si voleva dai più destinata a soccombere. Il poemetto, fortemente corrosivo, è redatto in forma di dialogo semi-burlesco e i personaggi principali sono un greco chiamato Demetrio e soprannominato Simia (scimmia), San Pietro e Bramante.

Il San Pietro di Andrea Guarna è il tipo perfetto del moralista borghese. Campanista per la sua Roma, odiatore della cultura greca, ma non della dottrina medioevale tradizionale romana, di quella dottrina che era preferita, alla fine del Trecento e al principio del Quattrocento, dal Petrarca, dai primi umanisti. Raffinatosi nel Quattrocento, unitosi con l’eleganza dell’arte contemporanea, si rivolse a trarre ammaestramenti dall’ellenismo, proprio come Pietro non avrebbe voluto. Si sentì troppo, secondo lui, il desiderio di statue, e si affievolì il senso della praticità¹⁴.

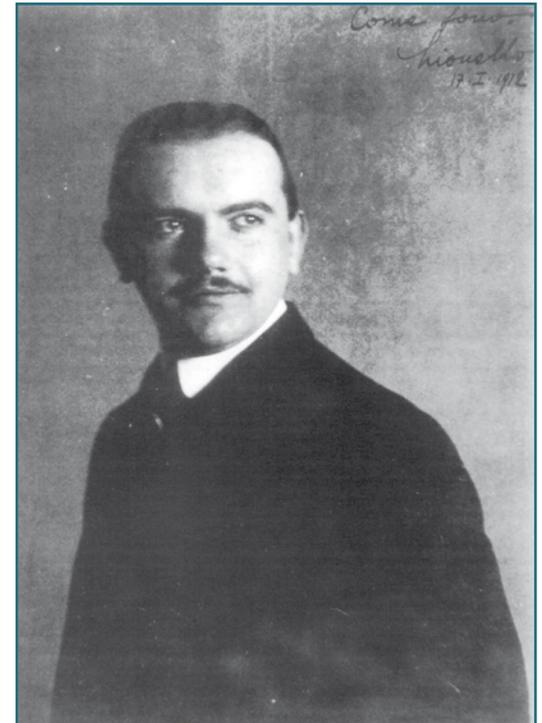
La vittima della satira è Bramante, il “maestro ruinante” dell’antica basilica costantiniana, punito da San Pietro con l’immobilità davanti alle porte del Paradiso, sino a che il nuovo tempio di Roma non sia del tutto ricostruito. Ma per Venturi il personaggio San Pietro è molto più tollerante dell’ideale perseguito dal suo autore Guarna, ideale che non è quello cattolico romano ma «si avvicina molto di più al cristiano primitivo, ed è poi in contrapposizione

assoluta col paganesimo allora dominate nella curia romana»¹⁵. Però l'arte figurativa, a parte qualche eccezione, subì passivamente le infiltrazioni di un classicismo che profondeva capolavori pagani

troppo potenti perché non rimanessero ben presto vittoriosi. I tipi, togati e armati alla romana, produssero nelle arti figurative lo stesso effetto che il periodare ciceroniano nelle lettere; snaturarono il pensiero, lo resero astruso e lo soppressero. E soppressa appunto nelle arti figurative fu ogni delicatezza di sentimento, ogni soffio di poesia¹⁶.

L'evocazione di questo *sentimento* trascurato, a conclusione dello scritto, appare un logico pretesto per fissare gli inizi di tutte quelle fasi ricostruttive della letteratura artistica, medievale e rinascimentale, a cui abbiamo accennato e che il Venturi sperimenterà nelle lezioni impartite nell'università di Torino, soprattutto negli anni appena successivi alla fine della Prima Guerra Mondiale¹⁷. Ma esiste in Venturi, forse al di sopra del richiamo all'attenzione sul sentimento, un'urgenza che regola l'intero percorso: la riacquisizione di un corretto senso storico. Operazione imposta soprattutto per arginare quel mercato antiquariale che, nel giro del secolo, tende a cortocircuitare i delicati equilibri estetici stimolati dalle teorie crociane¹⁸.

Tralasciando però lo spinosissimo problema del mercato dell'arte, trattato ampiamente in altra sede, la questione della coscienza estetica, intesa come pietra di paragone nella critica leventuriana, sollecita ora la necessità di ribadire l'estrema importanza del rapporto creatosi tra il critico e il pensiero di Benedetto Croce. Già Argan aveva osservato come tutta la critica di



Lionello Venturi

Lionello graviti attorno al pensiero crociano, così da consentirgli la creazione di una scuola di storia dell'arte impostata sui fondamenti di quell'ideale¹⁹. Così come va ricordato che l'adesione al metodo neoidealista di valutazione delle opere d'arte si manifesta già nei primi studi di Lionello sull'arte di Leonardo. Di Croce Venturi accoglie dunque il metodo fondato sul valore spirituale e autonomo dell'arte, condividendone il concetto di creazione artistica intesa individualmente e personalmente, così come accoglie sia il concetto

di identità di critica e storia, sia quello che considera la netta differenza tra la bellezza artistica e la bellezza naturale²⁰. Tuttavia una divaricazione sul criterio fondamentale dell'espressione artistica tra gli ideali crociani e quelli venturiani si delinea proprio nell'intendimento dei principi della pura visibilità²¹.

Venturi tratta la questione durante le lezioni nell'ateneo torinese nell'anno accademico 1919-1920²². Partendo dalla premessa che «il metodo figurativo puro della critica d'arte è in formazione, quindi senza limiti ben delineati»²³, Venturi si prefigge di analizzare due interventi sull'argomento, tra i più recenti e importanti. Uno è un articolo di Croce apparso su "La Critica" nel 1919²⁴, l'altro è il volume di H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, pubblicato nel 1915 in lingua originale²⁵. Le idee del Wölfflin vengono considerate



Benedetto Croce

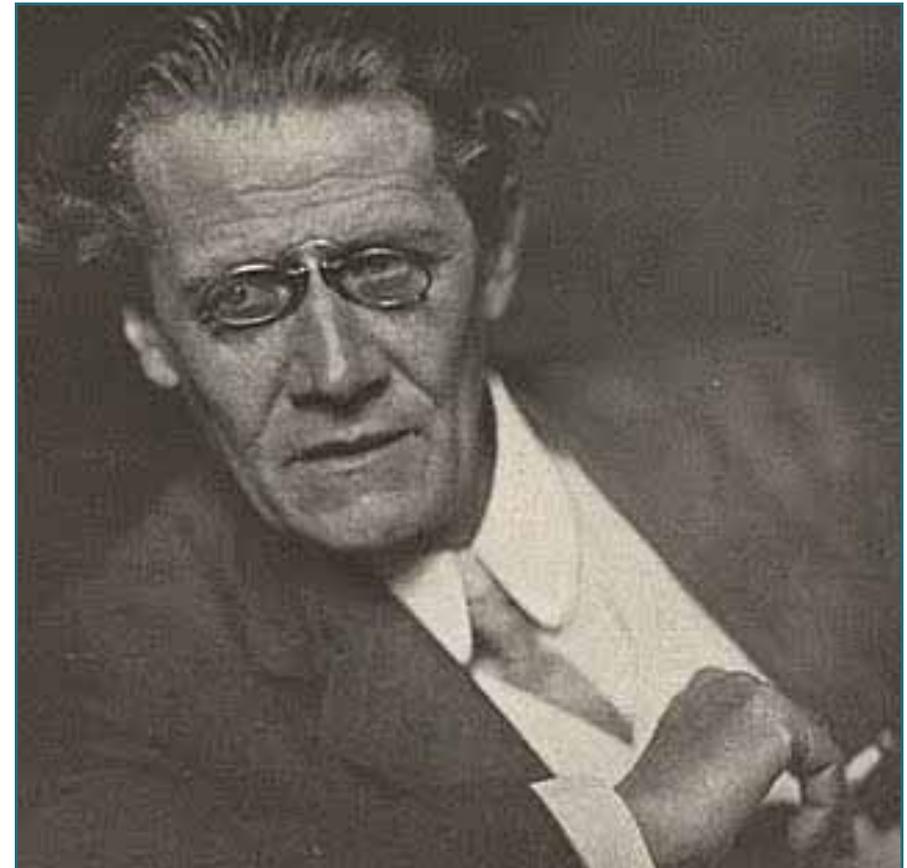
(e solo parzialmente accettate) da Lionello come la prima, sistematica e completa applicazione del metodo figurativo puro²⁶, mentre l'articolo di Croce stimola alla chiarificazione sul concetto dell'arte "universale" e si costituisce come pretesto per uno smarcamento della critica dell'arte da una certa idea di assoluta preminenza regolamentatrice, su tutte le arti, da parte dell'estetica.

Difatti, tra le varie categorie appartenenti ai fatti storici, il Croce trascura *forma* e *colore*, che invece Venturi ritiene fili conduttori della critica dell'opera d'arte. Inoltre Croce ha un'idea dell'arte universale; di conseguenza, essendo l'arte una, un fatto storico non ritracciabile nella poesia e nella musica ma occasionalmente presente nelle arti figurative risulta privo di valenza artistica.

Concetto, questo, assolutamente discutibile per Venturi, poiché

ci può essere un concetto d'arte che riguarda l'estetica, e invece una coscienza di differenziazione nella critica d'arte. Poiché il concetto universale entra nella critica d'arte solo quando si deve dare il giudizio, l'interpretazione si basa non su di esso, ma oltre che sull'intuizione diretta dell'artista, anche sulla esperienza storica dei fatti indispensabili all'opera d'arte. Ciò che non è distinto nella teoria, può essere distinto nella realtà storica. Nel momento in cui l'attività fantastica si concreta, essa si differenzia in linguaggio, forma e colore, suoni; e da questo differenziamento di concretazione deriva la differenza delle arti, che consiste appunto nella differenziazione dei fatti storici indispensabili: se le arti figurative hanno bisogno di forma e colore, ogni manifestazione letteraria ha bisogno di linguaggio, ogni manifestazione musicale ha bisogno di suoni²⁷.

Nelle lezioni universitarie dell'anno 1920-21, l'apertura è dedicata al corretto intendimento dei due termini "storia" e "arte", sempre utilizzati ma poco approfonditi. In questo Venturi si avvale degli studi che in materia erano nati da almeno un cinquantennio e che trovavano come punto di partenza *La letteratura artistica (Die Kunstliteratur)* di J. von Schlosser²⁸ il quale, a sua volta, si era rivolto all'esperienza maturata nel 1868 da J.A. Overbek per le fonti archeologiche classiche²⁹, respingendone però l'aprioristico ordine



Julius Von Schlosser

cronologico degli artisti in favore dell'applicazione del metodo filosofico interpretativo. Ma c'è da dire che anche in questo caso la tradizione va fatta risalire a tempi più lontani, all'alba della scuola viennese, con R. von Eitelberger e A. Ilg³⁰.

Dunque, durante il suo magistero, Venturi spiega agli studenti cos'è la storia dell'arte; con quali elementi di analisi si possono ricostruire i processi creativi; il significato di intuizione e fantasia; l'identità tra forma e contenuto; l'abolizione dell'idea di progresso nell'arte ecc. L'intero svolgersi del pensiero ha come obiettivo la comprensione di un solo periodo storico, quello rinascimentale, ma partendo dalla letteratura artistica del mondo classico di Platone, Aristotele, Vitruvio ecc., per proseguire con la critica medievale di Plotino, di S. Agostino ecc., dei ricettari e dei trattati di Eraclio e di Teofilo sulla scorta etico-mistica di S. Francesco, di Giotto, di Dante, di Petrarca ecc. e, infine, con l'analisi del passaggio dalla tradizione medievale ai trattati cinquecenteschi, da Cennino Cennini a Giorgio Vasari. In tutto questo, per concludere, va comunque ribadito quanto il significato dell'identità tra storia dell'arte e critica dell'arte sia argomento centrale del primo magistero torinese di Lionello Venturi. L'esigenza di una sintesi non solamente lessicale, per identificare terminologie utilizzate indiscriminatamente, è problema per Venturi da risolvere subito. "Storia dell'arte", "Storia della critica dell'arte" e "Critica dell'arte" sono concetti non sovrapponibili e troppo spesso disinvoltamente apparentati. Si affronta la questione in modo semplice, e si restituisce una definizione a prima vista ovvia



Leonardo, *La Vergine, Sant'Anna e il Bambino*, Parigi, Museo del Louvre

ma carica di significato semantico. La disciplina deputata all'analisi della nascita, dell'evolversi e dell'esistere del fatto artistico, va individuata nella "Storia critica dell'arte". E l'elaborazione di tutti i suoi contenuti, pazientemente costruiti nell'arco di un ventennio, andrà a compiere una prima chiusura del cerchio proprio con *Il gusto dei primitivi*.

- 1 L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Prefazione di G.C. Argan (pp. XV-XXVIII), Einaudi, Torino 1972.
- 2 ID., *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Zanichelli, Bologna 1919.
- 3 G.C. ARGAN, Prefazione a L. VENTURI, *Il gusto...*, p. XIX.
- 4 L. VENTURI, *Giorgione e il giorgionismo*, Ulrico Hoepli, Milano 1913.
- 5 M. CALVESI, *Giulio Carlo Argan*, ora in *Giulio Carlo Argan 1909-1992 Storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma*, Mostra storico-documentaria (Roma, Università "La Sapienza" Museo dell'arte Classica, 28 febbraio-30 aprile 2003) a cura di C. Gamba, Bagatto Libri s.l. [Roma], s.d. [2003], p. 13.
- 6 Si veda, in ultimo, M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, Le Càriti, Firenze 2004.
- 7 Venturi si laurea nell'Università di Roma, allora ubicata presso la chiesa di S. Ivo alla Sapienza, il 9 novembre 1907 discutendo una tesi in Storia dal titolo "Le Compagnie della Calza", relatore il prof. Giovanni Monticolo. Si veda L. VENTURI, *Le Compagnie della Calza (sec. XV-XVI)*, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia 1909 (estratto dal "Nuovo Archivio Veneto" – Nuova Serie, vol. XVI, Parte II). Ediz. anastatica Filippi Editore, Venezia 1983. Si veda anche S. VALERI, *Lionello Venturi. Nota biografica*, in *Bibliografia di Lionello Venturi*, a cura di S. Valeri, allegato al n. 121 (n.s. 21) di "Storia dell'arte", settembre-dicembre 2008, p. 27 e n. 2 di p. 30.
- 8 Unica e brevissima esperienza nell'università di Padova che Venturi dovrà interrompere dopo solo quattro lezioni per «aver trovato un bel giorno i soli banchi pronti ad ascoltarmi religiosamente». La citazione è tratta da una lettera proveniente dall'Archivio storico dell'Università di Padova, gentilmente segnalatami da Giuliana Tomasella, a cui sono grato.
- 9 L. VENTURI, *La pittura veneziana nella storia dell'arte*, Prolusione a un corso libero sulla pittura veneziana nel secolo XVI tenuta nella R. Università di Padova il 10 dicembre 1910, Tipografia dell'Unione Editrice, Roma 1911, p. 5.
- 10 ID., *La pittura veneziana...*, pp. 5-6.
- 11 Ivi, p. 6.
- 12 ID., *Un candeliere ornamentale di Zuan Andrea da Mantova*, in "L'Arte", V-VII, 1903, pp. 13-20; ID., *Sulle origini della xilografia*, in "L'Arte", VIII-X, 1903, pp. 265-270; ID., *Un quadro del museo di Verona*, in "L'Arte", VI-VIII, 1904, pp. 300-302;

- ID., *Un'opera giovanile di Piero della Francesca*, in "L'Arte", III-IV, 1905, pp. 127-128.
- 13 ID., *Medievalismo artistico al principio dell'età moderna*, in "Rivista d'Italia", estratto dal fascicolo di Gennaio 1905, pp. 10. (Esemplare conservato nella Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Archivio di Lionello Venturi, Faldone XXXIV, 22).
- 14 Ivi, p. 6.
- 15 Ivi, p. 5.
- 16 Ivi, p. 10.
- 17 Da molti anni, nell'ambito dei corsi dedicati alla storia della critica dell'arte tenuti dallo scrivente nell'attuale Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo della Sapienza di Roma, la figura di Lionello Venturi è stata posta al centro di un articolato progetto didattico-scientifico. Si rimanda quindi a *Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma 10-12 marzo 1999) a cura di S. Valeri, in "Storia dell'arte", nuova serie n.1 (101), 2002; *Bibliografia di Lionello Venturi*, a cura di S. Valeri, allegato al n. 121 (n.s. 21) di "Storia dell'arte", settembre-dicembre, 2008, pp. 1-31; S. VALERI, *Lionello Venturi. Il "Gusto" nell'arte come modello etico*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Vallecchi, Firenze 2009, pp. 57-68. Infine, per un primo risultato sullo studio delle lezioni universitarie impartite da Lionello Venturi a Torino negli anni Venti del Novecento, si veda S. VALERI, *La storia critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*, Aracne editrice, Roma (in corso di stampa).
- 18 A titolo puramente indicativo si pensi, per esempio, alla sequenza di pubblicazioni sino al 1920 quali: B. CROCE, *Estetica*, Sandron, Palermo 1902; ID., *Storia dell'estetica, Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1902; ID., *Problemi di Estetica*, Laterza, Bari 1910; ID., *Breviario di Estetica*, Laterza, Bari 1913; ID., *La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, in "La Critica", a. XVII, fasc. V, 20 settembre 1919, pp. 265-278; ID., *Nuovi saggi di Estetica*, Laterza, Bari 1920.
- 19 Si veda G.C. ARGAN, *Lionello Venturi*, in *Letteratura italiana. I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, vol. V, Marzorati, Milano 1970, pp. 3357-3377.
- 20 Si veda G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995, in part. le pp. 149-153.



- 21 «Il Croce, è noto, ha tratto la sua esperienza dell'arte soprattutto dalla poesia, ed è assai prudente nel limitare alle questioni di metodo e alla critica della critica i suoi saggi sulle arti figurative. [...] Tuttavia, malgrado la prudenza esemplare e malgrado alcune felici intuizioni, appare che alcune affermazioni del Croce siano prodotte da incertezza di esperienza artistica o da analogie forzate con fenomeni letterari». L. VENTURI, *Croce e le arti figurative*, in ID., *Saggi di critica*, Bocca, Roma 1956, pp. 180-181.
- 22 Le dispense relative a questo anno accademico fanno parte del progetto di studio sopra descritto.
- 23 *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte dalle Signorine Regis*, R. Università degli Studi di Torino, Anno Accademico 1919-20, Emporio Scientifico Librario Giovanni Castellotti, Torino, p. 3.
- 24 B. CROCE, *La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, in "La Critica", a. XVII, fasc. V, 20 settembre 1919, pp. 265-278.
- 25 H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, Bruckmann, München 1915.
- 26 Il metodo nasce in ambito germanico, posto inizialmente nel 1893 da A. Hildebrandt (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*), quindi formulato in vera e propria teoria da K. Fiedler (*Schriften über Kunst*) nel 1896.
- 27 *Lezioni di Storia dell'arte...*, pp. 15-16.
- 28 Si veda G.C. SCIOLLA, *La Scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, (Böhlau Wien 4-10 september 1983), Wien-Köln-Graz 1984, pp. 65-81.
- 29 J.A. OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Engelmann, Leipzig 1868. Ancora sullo Schlosser e sulla sua Letteratura artistica in quanto «vero e proprio monumento di erudizione e di dottrina [in cui] ogni capitolo viene affrontato sotto il profilo euristico e storico interpretativo», si veda G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento...*, pp. 30-35, 43-44.
- 30 Sulla scuola viennese si veda soprattutto G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento...*, pp. 3-49.



«PER UNA CRITICA ACRITICA». INCHIESTA SULLA CRITICA D'ARTE IN ITALIA, "NAC" 1970-1971

di Michele Dantini

Nel prendere parte a un'inchiesta sulla "crisi" della critica sollecitata da Francesco Vincitorio per *Notiziario di arte contemporanea*, rivista di cui il critico romano è direttore, Germano Celant formula nel novembre 1970 alcune tesi sulla "critica acritica" destinate a suscitare ampia eco¹. Impegnato nel processo di internazionalizzazione del movimento cui ha dato nome e recente curatore della mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* alla Galleria civica d'arte moderna di Torino, Celant prende posizione contro la proliferazione di punti di vista e si pronuncia a favore di una critica che, deposta la pratica dell'interpretazione, sia «raccolta», «archiviazione», «registrazione».

Trae spunto dal recente saggio di Susan Sontag, *Against Interpretation*, e invoca silenzio. «L'arte contemporanea», scrive, «in questo momento chiede di essere lasciata in pace, non vuole essere ridotta a parole..., non vuole intervenire o offrire una lettura del mondo, non si pone in chiave moralistica»². Pedagogia e "mediazione" culturale sono obiettivi polemici, come in *Arte povera* o *Appunti per una guerrilla*, entrambi del 1967. Se considerato sullo sfondo dei precedenti testi "politici", tuttavia, *Per una critica acritica* propone un'immagine deconflittuale dei nuovi orientamenti e contribuisce al restyling "magico-naturalistico" già caratterizzante il volume *Arte povera*, apparso nel 1969³. Vale la pena tornare oggi a considerare l'intervento di Celant e ancor più l'intera discussione per cogliere un raro momento collegiale nella storia della critica d'arte italiana, decisivo eppure poco frequentato. Critici di differente generazione

e orientamento ideologico, da Carla Lonzi a Marisa Volpi e Tommaso Trini, da Augusto Natali a Piero Raffa, da Luciano Caramel a Vittorio Fagone e Italo Tomassoni, prendono parte a un tentativo di elaborazione e messa a fuoco. Emergono tuttavia, anzi per più versi si impongono punti di vista non riconducibili alle ragioni di un'appartenenza comune. L'intreccio tra critica d'arte e mobilitazione civile che caratterizza storicamente il modernismo italiano – la tradizione del «laicismo liberale», per citare Giulio Carlo Argan – si dissolve per la difficoltà dei partecipanti di accordarsi in merito a un progetto storico, politico, sociale condiviso, in definitiva un'idea di «paese». A professare le ragioni civili della critica restano, sulle pagine del “Notiziario”, l'anziano e compostissimo Ragghianti e il giovane Fossati, pure attestati su posizioni ideologicamente divergenti⁴. Non è chiaro quale debba essere il contesto di «legittimazione» né se sussistano necessità di «mediazione»⁵. Per di più, osserva Trini, sbrigative liquidazioni dell'avversario prevalgono su argomentazioni controllate e riflessive⁶. Perfino i dizionari urtano l'uno contro l'altro

scoprendo divisioni profonde, che travalicano ambiti professionali e discussioni di metodo. L'intervento di Lonzi, *La critica è potere*, desta particolare sconcerto⁷. Orientato in senso antiteorico, insiste sul primato dell'«intuizione» e oppone «una condizione di autenticità» alla «ricerca di potere, di persuasione»⁸. In polemica con politiche culturali dettate da segreterie di partito e «stupidità del critico»⁹, apre una falla nel fronte “progressista” e mostra incipienti lacerazioni storiche, ideologiche, di *gender*.



Jasper Johns, *Il critico vede*, 1961.

Sontag?

Datato 1964, *Against Interpretation* confluisce nella raccolta di saggi dallo stesso titolo apparsa nel 1966 e destinata a un'ampia circolazione internazionale. Sontag scrive il breve testo di getto, in un periodo di intensa sperimentazione e scoperta di sé,

caratterizzato, come provano annotazioni pressoché quotidiane in taccuini e diari, dal costante riferimento alle arti figurative contemporanee, alle arti del corpo, al cinema e al romanzo sperimentale francese. È soprattutto Jasper Johns, con il ricorso a immagini preesistenti, bandiere, bersagli, mappe o alfabeti, a

dischiuderle la comprensione dei nuovi orientamenti, «freddi, ... disumanizzati», e a iniziarla a quelle che lei stessa chiamerà le «estetiche del silenzio». Dedica a Johns osservazioni brillanti, segretamente tentate dal sublime. «Ogni epoca», scrive nel 1965 in un appunto privato, «ha la sua fascia anagrafica rappresentativa – per noi è la giovinezza. Lo spirito del tempo è essere distaccati. Gioco ... sensazioni ... apoliticità». E ancora: «ciò che si prova davanti a un quadro o a un oggetto di Johns potrebbe assomigliare a ciò che si prova per le *Supremes* ... Duchamp dipinto da Monet». Pittura e scultura, agli occhi di Johns, esistono per se stesse e a partire da se stesse. Sontag apprezza l'atteggiamento ironico del pittore, il suo orientamento a immagini elusive malgrado l'apparente quotidianità dei motivi, l'avversione a critici modernisti della precedente generazione, come Clement Greenberg, sentenziosi e pedagogici, fortemente politicizzati, di cui Johns si fa esplicite beffe almeno in un'occasione.

La polemica «contro l'interpretazione» diviene meglio comprensibile se collocata sullo sfondo appena considerato, e ha delicati caratteri propedeutici. L'autrice non intende in nessun modo portare obiezioni distruttive, piuttosto scoraggiare l'eccesso di

commento e discorso secondario. «Oggi decisamente non abbiamo bisogno di assimilare l'arte al pensiero né (ancor meno) alla cultura ... È invece importante ritrovare i sensi. Dobbiamo imparare a *vedere* di più, *ascoltare* di più, *sentire* di più»¹⁰. Il saggio si conclude in maniera propositiva, con l'impostazione di nuovi compiti critici (Sontag si pronuncia a favore di una critica antidottrina, che preservi «trasparenza» e produca «riduzione») e l'abbozzo di un indirizzo interpretativo che trova applicazione già nel volume successivo, *Styles of Radical Will*, pubblicato nel 1969¹¹.

Nel richiamare *Against Interpretation* in epigrafe, Celant privilegia l'argomento distruttivo, solo preliminare in Sontag, e ne fa il senso esclusivo del testo¹². In nessun'altra parte di *Per una critica acritica* corregge la distorsione, né riporta i contributi più recenti della critica americana a una teoria (che potremmo chiamare deculturale) dell'interpretazione. Agli occhi del critico genovese occorre senz'altro rigettare «giudizio» e «pettegolezzo» per affiancare l'attività degli artisti in modi «complici»: iniziative curatoriali, documentarie e archivistiche, afferma con qualche enfasi, trasformano l'attività critica in «azione» e «evento». Non mancano argomenti a favore della posizione, offerti in primo luogo da artisti cui molti, al tempo, guardano o possono guardare. Duchamp, Johns e Beuys, ipotizziamo, orientano Celant almeno quanto Sontag. Sono note





Marcel Duchamp, *Tonsura*, 1921, ph. Man Ray.

le performance fotografiche duchampiane con tonsura in forma di stella cometa, ed è probabile che le bandiere americane di Johns si riferiscano ad esse molto più che a un'“icona” patriottica della cultura di massa (o a circostanze autobiografiche cui Johns si è sem-pre riferito vagamente)¹³. Nell'uno e nell'altro caso l'artista dichiara l'esigenza di raccoglimento, pausa o silenzio e mostra di affidare la propria attività a un ritmo mai predeterminato, intermittente. Alla svolta in senso magico-ritualistico di Celant contribuisce in misura decisiva, tra 1969 e 1970, la conoscenza di Beuys, artista la cui affermazione in ambito internazionale matura tra le due Documenta del 1964 e del 1968 ed è legata a performance (o “azioni”) volte a produrre la crisi del linguaggio. Il tema del “silenzio” introduce l'altro dell'“ascolto”, preliminare a ogni salda conoscenza: se Duchamp si distacca ironicamente da attitudini egodirette in arte, Johns e Beuys sfidano la presunzione di onniscienza pur senza avocare a sé in modo esclusivo i compiti dell'intepretazione.



Jasper Johns, *Bandiera*, 1954-1955, New York, MoMA.

Le esortazioni al “silenzio” Dada, New Dada o Fluxus si rivolgono virtualmente a tutti quanti detengono posizioni di autorità e facoltà di “parola”, dunque di selezione. Valgono per il critico istituzionale tanto quanto per il curatore, il poeta o l’archivista militante. Celant appare tuttavia singolarmente parziale quanto al punto. Coglie al volo, è evidente, l’opportunità offertagli dalle proteste di Sontag per sbalzare in chiave eroica l’attività del critico-curatore a tutto svantaggio di professionalità e competenze di altro genere. La crescente impopolarità della critica accademica in Italia favorisce il proposito, ma la contesa ha costi culturali rilevanti¹⁴.

L’interpretazione è sacrificata a una competizione tra ruoli che non conosce equivalenti altrove, e l’esperienza estetica si ritrae dalla sfera pubblica¹⁵. Vengono meno gli scambi di ruolo avviati, sul finire degli anni Cinquanta, da artisti come Manzoni e Castellani con la creazione di riviste e l’apertura di gallerie e si torna a stabilire una rigida gerarchia di compiti e attribuzioni. Eccettuati Fabro in un’intervista rilasciata a Lonzi nel 1966 (prima dunque del varo di Arte povera)¹⁶ e Paolini in una serie di disegni dei primi anni Settanta sul tema della “descrizione”¹⁷, ben pochi tra gli artisti dell’Arte povera mostrano interesse a prendere parte al discorso critico o contribuire a una sua maggiore efficacia. Il “silenzio” sembra essere in questo caso una clausola sistemica piuttosto che un atto di autodeterminazione.

Nelle vicinanze

L’appropriazione di Sontag in *Per una critica acritica* è strumentale e sommaria, resa fallace da attitudini autocelebrative e dal generico estremismo moralistico. Manca per di più il corretto riconoscimento di tradizioni interpretative avverse alla riduzione della critica d’arte a “ideologia” o storia della cultura, anche se proprio in Italia esistono esempi eccellenti in tal senso¹⁸. Appare tuttavia inopportuno, a distanza di decenni, ridursi all’indignata riprovazione di quanti, al tempo, liquidano la «boutade da cui ha preso avvio la

discussione»¹⁹. La questione non è filologica: la citazione esterofila interessa al più sotto profili di sociologia della cultura (o di storia del *packaging* culturale) e attesta un'opportunistica subalternità alla cultura americana contemporanea. Vale però la pena staccarsi da considerazioni di merito, provarsi a collocare *Per una critica acritica* nel contesto italiano del tempo e formulare congetture sulle strategie cui risponde.

Lonzi e Maurizio Calvesi sono riferimenti importanti per Celant, entrambi peraltro riconosciuti – la prima esplicitamente in *Per una critica acritica*²⁰. Occorre tuttavia delimitare e stabilire specificità delle relazioni. L'interesse di Celant per l'attività di ricerca e documentazione di Lonzi è indubitabile: le interviste pubblicate dalla giovane critica su “Marcatré”, rivista di cui Celant è segretario di redazione, e confluite in *Autoritratto* sono modello deautoriale e di «critica acritica». L'attività critica e ricognitiva si accompagna, in Lonzi, alla convinzione circa l'esistenza di un'«affinità» tra giovani, donne e artisti²¹. Il tema della “differenza” si ripresenta nell'esaltazione celantiana dell'«artista-sciamano», ma è giocato stavolta in chiave egemonica. L'eroe culturale si caratterizza per il ricorso alla violenza simbolica, non per una qualche vulnerabilità.

Comune a Lonzi e Celant l'obiettivo polemico: tanto il profilo professionale della critica d'arte quanto le retoriche guevaristiche e macho-marxiste²² che accompagnano il lancio dell'Arte povera si consolidano nel riferimento negativo a Argan critico e “ideologo”. Riconosciute le contiguità, sembra però opportuno misurare le distanze. L'attività di Lonzi, pure segnata dalla profonda cesura che si produce con l'abbandono della critica d'arte, è caratterizzata dal costante rifiuto del mito culturale, inteso come merce dequalificata di un'industria culturale posta al servizio dell'egotismo patriarcale²³. Con determinazione, invece, Celant interpreta il proprio ruolo critico-curatorio alla stregua di produttore di miti – i miti dell'«artista-sciamano», ad esempio, del «curatore-eroe» o del «nodo Arte povera»²⁴. La strategia mitografica è deliberata, consegue a scelte accorte e ripetute nel tempo, ha interlocutori nazionali e internazionali riconoscibili e per più versi costituisce la cifra distintiva di un'attività influente e longeva²⁵. Celant non desiste dall'epos neppure quando, o tantomeno quando, si professa storico del movimento Arte povera, dopo il 1971, dichiarando conclusa in perdita l'epoca delle «guerrillas»: manca una riflessione specifica sul ruolo di artisti e curatori nella costruzione del «mito culturale», pure denunciato²⁶. Le retoriche controculturali si accompagnano invariabilmente a identificazioni narcisistiche e



proiettive dei responsabili della «reificazione», di volta in volta il critico accademico, la società, il «sistema»: l'«altro»²⁷.

Meno conclamato è il contributo che Calvesi sembra avere dato a opzioni di metodo e narrazioni eroicizzanti o regressive: eppure temi e preferenze di una mostra come *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, tenutasi alla galleria L'Attico di Roma nel giugno 1967 e co-curata da Calvesi, confluiscono nella pubblicistica celantiana successiva²⁸. Allievo di Venturi all'università La Sapienza di Roma, Calvesi è interprete di un rinnovamento critico e metodologico che si compie, nella cultura italiana, tra 1964 e 1965, accompagnato dalla pubblicazione di *Le due avanguardie*²⁹. Tra i testi critici più importanti della seconda metà del decennio assieme a *Autoritratto* di Lonzi, *Le due avanguardie* è dedicato alla ricostruzione della vicenda futurista e al tempo stesso alla trattazione dei rapporti tra prima e seconda avanguardia. «Ciò che fondamentale diversifica la seconda [avanguardia] dalla prima», afferma Calvesi, «è il fatto di avere alle spalle l'esperienza multiforme e in qualche caso già esauriente della prima; onde la finalità della provocazione, della sorpresa, dello scandalo, o infine la polemica contro le presunte finalità costituite dell'arte tradizionale sono o dovrebbero essere assenti»³⁰.

I riferimenti contemporanei di Calvesi sono, con New Dada e Pop, di cui è estimatore (in chiave sociologica), Schifano e Pascali, cui il critico rimanda nel sostegno accordato a un'arte deculturale, che torni a congiungersi alla «vita». Schifano in particolare, per Calvesi, riattiva l'eredità futurista intrecciandola alla contemporaneità Pop, che Calvesi definisce «di reportage», tornando a interpretare una specificità (se non un primato artistico) italiano in anni di veementi polemiche sull'affermazione internazionale dell'arte americana. «Il quadro [Pop] comunica liberamente con la vita, interferisce nel suo flusso», scrive Calvesi nell'introduzione alle *Due avanguardie*. «Tutto ciò porta la pittura sull'orlo di una dissoluzione ... Al tempo stesso la pittura ne riceve nuovo ossigeno»³¹. Le connessioni esistenti tra Schifano e Pascali sono sottostimate nella storiografia poveristica, sin troppo impegnata a stabilire demarcazioni meramente tecniche o di pratica espositiva tra prima e seconda metà del decennio. Eppure, per Calvesi, già nel 1963 Schifano è l'artista che ritrova l'istanza primaria, la «vita», cui accostarsi al di là e contro «programmi ideologici o vagheggiamenti puro-visibilistici»³².

La polemica contro Argan, appena dissimulata nel passaggio citato, orienta *Le due avanguardie* e risulta influente sulla critica d'arte italiana successiva. È portata in modo sommesso, anche se fermo: prevalgono, in Calvesi, ragioni che possiamo considerare affettive,



di deferenza e stima personali per il critico più anziano. Sotto il profilo del metodo *Le due avanguardie* prefigura l'attività di Celant e le tesi di *Per una critica acritica*: se ne distanzia tuttavia per i requisiti di memoria storiografica e cura espositiva, se non di brillantezza. In nessun caso è considerata, da parte di Calvesi, l'eventualità di una soppressione *tout court* dell'interpretazione o dei criteri storico-filologici ad essa connessi. «È il corpo elastico dell'esperienza estetica», leggiamo nell'introduzione, «a comportare oscillazioni a prima vista anche sconcertanti ... è vano opporre il veto di scelte ideologiche preconcrete. È anche per questo che io mi pronuncio per una critica che segua l'arte, che dei suoi sviluppi se ne stia in vigile attesa, per coglierli con lo scatto e la tempestività di cui può disporre, senza intenzione, a nessun livello, di dirigerla; ed è ancora per questo che ... è da condividere, oggi, l'affermazione di Baudelaire ... che la critica debba essere passionale e parziale»³³.

Una posizione neo-accademica

Non è immediato cogliere la posizione di Fossati quale si manifesta negli interventi di critica d'arte tra 1964 e 1970 e confluisce nell'intervento *Il poi viene dopo*, laconico già nel titolo³⁴. Interessi e irritazioni degli anni giovanili tornano peraltro a orientare ricerche successive. La scena in cui Fossati si inserisce è quella



Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Come spiegare i quadri a una lepre morta], 1965, Galerie Schmela, Düsseldorf, novembre 1965.

aperta dalla Biennale del 1964 e caratterizzata dalle discussioni che seguono l'affermazione di orientamenti neo-figurativi³⁵.

La fase più innovativa delle neoavanguardie New Dada e Pop gli sembra essersi conclusa: subentrano «stanchezza» e «ripetizione».

L'approccio a opere, temi, problemi è tecnico e formalizzato. Storicismo, strutturalismo, fenomenologia, pragmatismo offrono prospettive di indagine non fuorviate

da principi «moralistici». Riconosce meriti storici e sociali alla Pop americana, osserva a distanza minimalismo e Op, interloquisce con tempestività con gli artisti che nel 1967 confluiscono nel movimen-

to dell'Arte povera. Potremmo parlare di una posizione di "attesa" adottata deliberatamente, aperta all'indecifrabilità del momento presente, appresa non in astratto, dalla lettura di questo o quel testo di teoria, critica o storia dell'arte, ma dall'assidua frequentazione di un artista avvicinato come interprete elettivo: Lucio Fontana.

Il carattere impervio, a tratti involuto della scrittura del critico torinese stupisce già i contemporanei³⁶: la frase si distende solo sporadicamente, nelle stroncature. Considerare la circostanza aiuta a ricostruire un punto decisivo nella vicenda mai chiarita del rapporto tra Fossati e la neoavanguardia. Esiste come un sottotesto artaudiano negli interventi del critico, in parziale controtendenza rispetto ai propositi di "informazione"; un teatro della crudeltà inscenato al cospetto del lettore per indurlo a distaccarsi da logore consuetudini interpretative. Il tema della "crudeltà" torna frequentemente: certo la pubblicazione, da parte di Sanguineti, di *Letteratura della crudeltà* sul primo numero di "Quindici" (rivista per cui

lo stesso Fossati collabora) non è episodio irrilevante³⁷. Sanguineti è riferimento elettivo: proprio l'autore di *Laborynthus* introduce Fossati al "plurilinguismo" New Dada e Pop, sorta di "grado

zero" figurativo cui il poeta, critico e teorico della neoavanguardia si riferisce in brevi testi critici e soprattutto nel romanzo *Il gioco dell'oca*, pubblicato nel 1967. Fossati si appropria del tema della "crudeltà" volgendolo in senso didattico e civile: l'istanza, crociana e gobettiana in origine, è quella di contribuire alla «sostanza e serietà» culturali di un paese, l'Italia, che ne è ai suoi occhi privo. Le prospettive critiche si definiscono in opposizione a egemonie culturali e di mercato in via di consolidamento. Alla «facilità con cui la nostra cultura e critica [...] si è lasciata intimidire», scrive nel 1969, colpito dalle strategie di internazionalizzazione subalterna dell'Arte povera, corrispondono da parte sua una mobilitazione crescente sul piano filologico o editoriale e l'impegno a ricostruire in chiave problematica la storia culturale italiana. La polemica antipoveristica diviene esplicita



Giulio Paolini, *Ennesima. Appunti per la descrizione di sei disegni datati 1975*, #5, 1975 (serie di 6 stampe offset raccolte in cartella, tiratura in 1000 esemplari, Yvon Lambert, Parigi).





Michelangelo Pistoletto, *Vetrina*, 1965-1966, Fondazione Pistoletto, Biella.

con la mostra *L'azione concreta*, tenutasi a Como nel settembre 1971: raccoglie orientamenti concettuali che potremmo chiamare neo-accademici³⁸. Gli artisti invitati, Marco Gastini, Giorgio Griffa, Maurizio Nannucci, Claudio Parmiggiani, non si pongono in termini antiformali né dismettono per così dire gli abiti da lavoro³⁹. Riflettono sul quadro mentre si astengono dal dipingere, muovendosi sul margine di una sua possibile reintegrazione; e prendono parte a un dialogo

sovranaazionale che ha interlocutori in Francia e negli Stati Uniti. Vengono meno la celebrazione dell'«artista-sciaman», il «misticismo naturalista» (che Fossati attribuisce all'affermazione di Beuys più che a *vagues* floreali contro-culturali⁴⁰) o le concessioni anti-artistiche alla «bigiotteria del fare arte, ... [a]l simbolico e l'espressionistico»⁴¹. Il punto, per il critico, non è l'eccezionalità dei pochi, che si afferma

a svantaggio della coesione e progettualità della compagine sociale, ma il cambiamento dei molti⁴². Le tradizioni culturali stabiliscono alvei o contesti normativi entro cui occorre collocarsi, sia pure in modo «dialettico», per modificare e destabilizzare. «Smetterla di fare i sacerdoti, i 'grandi' sacerdoti, e ancor peggio gli iniziati, i 'grandi' iniziati», sbotta su "Nac" in tagliente polemica con le due ex allieve di Longhi invitate a partecipare al dibattito, Lonzi e Volpi⁴³. «Per fare le rivoluzioni bisogna saper guidare i tram, azionare la distribuzione del gas, distinguere tra una vena e un polmone». Se Lonzi ha scritto di «vie di salvezza» che sono individuali e «non trasmissibili»⁴⁴, la replica di Fossati pone enfasi su regole, principi, protocolli pubblici di progettazione e ricerca, «verifiche» storiche e linguistiche. «'Alta coscienza' in Malevic e non in Achille Funi: va bene, ma perché?»,

si chiede ironicamente, contestando in una provocatoria chiave neo-novecentista il primato dell'«intuizione»⁴⁵. Regolarità, ripetibilità, trasparenza dei processi artistici e compositivi, in breve razionalità: sono attributi che Fossati può in parte trovare nei decaloghi di Ad Reinhardt, l'artista all'origine della svolta «analitica» cui è interessato. Ma è l'orizzonte storico e politico-pedagogico a caratterizzare il suo intervento. I destinatari della critica, questo il presupposto, sono lo studente e l'utente generico, e l'esercizio dell'interpretazione ha



utilità e necessità sociali (se e) perché promuove emancipazione⁴⁶. È un presupposto che trova estesa argomentazione in testi successivi, soprattutto nei volumi dedicati al design e nell'introduzione a *Mestiere di grafico* di Albe Steiner⁴⁷. Il «lavoro culturale», leggiamo, sfida l'«aleatoria ... esibizione di una libertà personale»⁴⁸ e una disciplinata «organizzazione» delle conoscenze prepara ampie trasformazioni politiche e sociali.

1 G. CELANT, *Per una critica acritica*, in "Nac", 1, ottobre 1970, pp. 29-30. Celant pubblica una prima e ridotta versione del saggio su "Casabella" nel dicembre 1969 (*Per una critica acritica*, in "Casabella", 1969, 343, pp. 42-44).

2 *Ibid.*, p. 29.

3 G. CELANT, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969. Sulla plasticità delle narrazioni poveristiche cfr. L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche e processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano 2010, p. 243 e ss.

4 C.L. RAGGHIANI, *Postilla*, in "Nac", 3, marzo 1971, pp. 3-4; P. FOSSATI, *Il poi viene dopo*, in "Nac", 2, febbraio 1971, p. 4.

5 Se è il "mercato", ci si chiede, a creare fama e costruire carriere, quale può essere il ruolo della critica? Per le posizioni anti-mercato emerse nel corso della discussione cfr. A. NATALI, *Se la critica tace*, in "Nac", 2, novembre 1970, pp. 4-5; M. VOLPI, *Critici si nasce*, in "Nac", 3, dicembre 1970, pp. 4-5; P. RAFFA, *Consigli minimi alla critica*, *ivi*, p. 7; L. CAMEL, *Critica come cooperazione*, in "Nac", 1, gennaio 1971, pp. 5-6; I. TOMASSONI, *Per una critica reazionaria*, in "Nac", 2, febbraio 1971, pp. 5-6; V. Fagone, *Seduzioni/sedizioni*, *ivi*, pp. 6-7.

6 T. TRINI, *Critica e identità*, in "Nac", 1, gennaio 1971, p. 4.

7 C. LONZI, *La critica è potere*, in "Nac", 3, dicembre 1970, p. 5. Per reazioni e commenti cfr. T. TRINI, *Critica e identità...*, p. 4; L. CAMEL, *Critica come cooperazione...*, p. 5; P. FOSSATI, *Il poi viene dopo...*, p. 4; C.L. RAGGHIANI, *Postilla...*, p. 4. Fossati non si astiene dal formulare sarcasmi: lo contraria il frequente ricorso al termine «intuizione», che trova (e di fatto è) «neo-spiritualistico». Nomina ipotetici riferimenti lonziani (Sedlmayer, Zolla, Ceronetti) come membri di un'efferata congiura. Sparsi accenni sui temi lonziani della «purezza», «santità» e «piccola verità» in M.L. BOCCIA, *L'io in rivolta*, La Tartaruga, Milano 1990, p. 151 e ss. Sull'interesse lonziano per «i libri autobiografici di sante» cfr. M. DISCH, L. IAMURRI, *Nota sull'immagine di copertina*, in C. LONZI, *Autoritratto* (1969), et al./edizioni, Milano 2010, pp. 303-306.

8 C. LONZI, *La critica è potere...*, p. 5.

9 Lonzi non rifiuta le tesi di Celant, ma le accoglie con una qualche distaccata regalità, come conferma di proprie posizioni precedenti. Rigetta peraltro schieramenti e «poetiche», anche le più recenti. La polemica contro la critica come forma di «dominio» non è nuova. L'«idealtipo» del «critico» istituzionale conserva agli occhi di Lonzi il volto di Argan. Sullo scontro tra Lonzi e Argan cfr. M. DANTINI, *Ytabya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1937-2009*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Electa Maxxi, Milano 2010, pp. 263-72.

10 S. SONTAG, *Against Interpretation*, in *Against Interpretation and Other Essays* (1966), Penguin, Londra 2009, p. 14.

11 *Ibid.*: «nostro compito non è quello di trovare quanto più possibile significato in un'opera d'arte, né tantomeno di spremere dall'opera più significato di quanto essa in effetti contenga. Nostro compito è di focalizzare l'interpretazione per tornare a vedere la cosa stessa».

12 «La nostra è una delle epoche in cui l'idea dell'interpretazione è generalmente reazionaria e soffocante», insorge Sontag nel passaggio citato in *Per una critica acritica*. «Come le esalazioni dell'automobile e dell'industria pesante inquinano l'atmosfera, così le emanazioni delle interpretazioni artistiche avvelenano oggi le nostre sensibilità. In una cultura dove il problema ormai endemico è l'ipertrofia dell'intelletto a scapito dell'energia e della capacità sessuale, l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte». Per una storia degli orientamenti ambientalistici e il dibattito su ecologia e «natura» nella cultura americana degli anni Sessanta cfr.



M. DANTINI, *Arte contemporanea, ecologia, sfera pubblica. Per una nozione ampia e integrata di "ambiente"*, Electa Mondadori, Milano 2008, pp. 85-107.

13 Le performance duchampiane con tonsura in forma di stella cometa rimandano a temi tutt'altro che desueti nelle cerchie orfiche che il giovane Duchamp frequenta in giovinezza e da cui prende le mosse, cioè il "silenzio" d'artista (inteso come sospensione e autointerrogazione) e la riflessione sulla propria attività, destinata a trovare forma allegorica. Esiste dunque un Duchamp che riflette sull'origine pre-sociale e pre-culturale dell'arte: la sua attività non è descrivibile in termini esaurienti con il ricorso alla categoria della provocazione. Nel 1967, tuttavia, alla data cui risalgono i primi testi sull'Arte povera, la ricezione celantiana di New Dada e Pop è esclusivamente sociologica: al pari di molti altri, in Italia (ma non Lonzi), il critico guarda ai più recenti orientamenti americani (e a Duchamp, che ne è considerato l'origine) attraverso due decisive mediazioni continentali, quella novorealista (orientata ai materiali) e l'altra, persino più decisiva, neoavanguardistica, costruita attorno a propositi di "aggressione" dell'istituzione culturale. Celant appare particolarmente vicino a Sanguineti teorico e critico d'arte. I temi del "terrore" o della "tautologia" (nel senso brechtiano dello straniamento) traggono origine dall'interpretazione sanguinetiana di Alberto Burri (il testo sanguinetiano su Burri, apparso su "Marcatré" nel 1964 (6/7), è oggi ristampato in E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 221-227. Per Sanguineti interprete di Burri cfr. M. DANTINI, *Edoardo Sanguineti critico d'arte*, in "Il Giornale dell'arte", <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/1/106431.html>).

14 Cfr. M. DANTINI, "Ytalya subjecta"..., pp. 264-272.

15 Cfr. G. CELANT, *Per una critica acritica...*, p. 29: «il critico ... non sembra più credere nel moralismo del suo oggetto, ... ma credere nell'estrema moralità del proprio fare e agire». L'affermazione sposta sì la dimensione politica dell'arte dall'ambito (realistico-sociale) dei "contenuti" all'ambito dei processi di produzione, ma interpreta questi ultimi in termini fideistici e autoreferenziali (l'«estrema moralità del proprio fare e agire» critico). Per una recente rivendicazione della filologia in chiave critica e di teoria culturale radicale cfr. E.W. SAID, *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, 2004; trad. it. *Umanesimo e critica democratica*, Il Saggiatore, Milano 2007. La *Seconda considerazione inattuale* nietzscheana, *Dell'utilità e il danno della storia*, pubblicata nel 1874, è il modello teorico-critico

cui Said si richiama esplicitamente. Sul tema M. DANTINI, *Genealogie. Critica, storiografia e cosmopolitismo decoloniale*, in ID., *Arte contemporanea, ecologia e sfera pubblica*, Aracne, Roma 2011, pp. 105-107.

16 *Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro*, in "Marcatré", 1966, 19/22, p. 375: «D. Per la tua mostra della primavera scorsa a Milano, hai scritto sul catalogo didascalie per ciascuna opera esposta. Rileggendo, mi accorgo che si tratta di pure e semplici descrizioni. Cosa intendevi suggerire allo spettatore? R. Veramente volevo suggerire di non prendere atteggiamenti particolari o convenzionali, semplicemente mettere il visitatore davanti a quello che vede. Di per sé non sarebbe una cosa necessaria se in genere avessi notato che le persone vedono come sono le cose».

17 *Ennesima* pone ironicamente il tema della difficoltà di una "descrizione" verbale di un'opera d'arte figurativa. Nel giocare con alfabeti inventati e scritture corsive, l'artista sembra optare progressivamente per una scrittura ideografica e non fonetica. Finisce così per suggerire che la "descrizione" più accurata di un'immagine (o "equivalenza", in senso longhiano) è quella che si autosopprime come testo funzionale per divenire essa stessa "immagine". In modo analogo, la critica più efficace è quella che abbandona la pretesa di decifrazione e controllo delle immagini e si fa arte, attraverso e oltre la filologia. Nel dibattito consegnato alle pagine di "Nac" sono Natali e Raffa a esprimersi sulla "descrizione": il primo la considera «problema oggi assai secondario» (*Se la critica tace...*, p. 4), il secondo invece ne rivendica l'utilità (*Consigli minimi alla critica...*, p. 7).

18 I riferimenti possibili sono molteplici, da Soffici a Longhi a Testori e il giovane Arbasino, dal Brandi prebellico a Villa e Arcangeli. La discussione è caratterizzata dalla scarsità di riferimenti culturali, cui suppliscono in parte Ragghianti, Volpi e Trini. È evidente la difficoltà a estendere l'orizzonte della ricognizione e a valicare a ritroso la cesura storica costituita dal fascismo. Considerata l'offensiva sferrata da Celant alla critica di idee (e dunque direttamente o indirettamente alla scuola venturiana, da cui, allievo di Eugenio Battisti, lui stesso proviene), il silenzio lonziano su Longhi è per più versi enigmatico. Reagisce forse alla tagliente indifferenza dello storico per tutto quanto è "quotidiano" e "biografico" e riflette una distanza crescente dal mondo dell'arte, i suoi dibattiti e i suoi rituali – disinteresse perfino più pronunciato di quanto Lonzi stessa nell'occasione lasci intendere. Consideriamo le date: *La critica è potere* appare nel dicembre 1970, quan-



do tanto il *Manifesto di Rivolta femminile* (pubblicato collettivamente, ma scritto da Lonzi) quanto *Sputiamo su Hegel* sono già apparsi ed è in preparazione *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*. Sono gli scritti che avviano «la presa di coscienza» datata da Lonzi stessa «dalla primavera del 1970 ai primi del 1972». La partecipazione al dibattito promosso da “Nac” deve apparire a Lonzi qualcosa come un compito postumo. *La critica è potere* impegna peraltro parole chiave di un dizionario che non è storico. Ragghianti suggerisce connessioni tra l'avversione di Longhi alla storia dell'arte intesa come storia culturale e la posizione “intuizionistica” dell'ex allieva (*Postilla...*, p. 4). Su Longhi, Anna Banti e la proscrizione del “quotidiano” cfr. M. VOLPI, *Un “grido lacerante”: idealizzazione e verità*, in *L'opera di Anna Banti*, a cura di E. Biagini, Olschki, Firenze 1992, pp. 191-197. Banti si esprime in maniera sprezzante sulla «critica militante» in una lettera a Alberto Arbasino del febbraio 1962. La lettera è pubblicata in A. BANTI, *Lettere a Alberto Arbasino*, Archinto, Milano 2006, p. 49.

19 Piero Raffa, studioso di estetica e teorico culturale, interviene nel dibattito proprio per liquidare la «boutade da cui ha preso avvio la discussione ... Il senso delle quattro righe [di Sontag] citate da Celant è lontano mille miglia da quello che egli ha scritto ... Sontag possiede intelligenza da vendere: sarebbe ozioso ... ricordarle che la semplice percezione delle opere è già implicitamente interpretazione...» (*Consigli minimi alla critica...*, p. 7). Anche Aurelio Natali, al tempo critico d'arte di orientamento marxista-critico, interessato alla trasformazione o “distruzione” delle culture popolari per effetto del «dominio dei mezzi di comunicazione di massa», stigmatizza «l'inclinare verso una posizione romantica che propone l'artista non nei termini di un uomo calato anch'egli nei condizionamenti della realtà, ma come figura magica, creatrice di verità, di atti irripetibili, estranea al suo stesso tempo storico» (*Se la critica tace...*, p. 4).

20 *Per una critica acritica* si chiude con una postilla di ringraziamenti e omaggi. L'autrice di *Autoritratto* figura tra i modelli di «critica come conservazione e catalogazione dei residui o tracce degli artisti o dei prodotti artistici». Così stilizzata, l'attività di Lonzi accenna a ridursi alle dimensioni della cronaca o della conservazione intesa in senso tecnico-burocratico: agli occhi di Celant, è evidente, il contributo di Lonzi non raggiunge le soglie dell'«evento».

21 «L'adesione agli artisti», scrive Lonzi su “Nac”, «è stata per me fin dall'inizio una sensazione di affinità a cui ho dato fiducia» (*La critica è potere...*,

p. 6). L'assunzione di partenza, rievocata in maniera sommessa in *La critica è potere*, vacilla già al momento della stesura di *Autoritratto*. Entra definitivamente in crisi nel 1970 con la mobilitazione in senso femminista e la scelta di una diversa comunità di appartenenza. Cfr. nota 14.

22 Sul Sessantotto in chiave sessista cfr. A. Bravo, *A colpi di cuore*, Laterza, Bari 2008. Lonzi è tra le prime a sostenere che il movimento femminista non nasce grazie, ma contro il Sessantotto e l'ideologia.

23 Cfr. M. DANTINI, *Carla Lonzi, “Vai pure”*, in “Alfalibri”, 2, giugno 2011, pp. 10-11.

24 Cfr. G. CELANT, *Knot Art*, in *The Knot Arte povera at P.S.1*, catalogo della Mostra (New York, P.S.1, ottobre-dicembre 1985), Allemandi, Torino 1985, rist. a cura di C. Christov-Bakargiev, *Arte povera*, Phaidon, Londra 1999, p. 229; trad. it. *Un nodo/Arte nodale*, in G. CELANT, *Arte povera*, Allemandi, Torino 1985, pp. 8-14; *Un'arte nodale*, in ID., *Storia e storie*, Electa, Milano 2011, pp. 114-121. Con la metafora del “nodo”, morbida al punto giusto da non afferrare alcunché di filologicamente circostanziato, si compie il processo di autoistituzionalizzazione poveristica. La molteplicità delle differenze (tra artisti che non di rado si detestano, e che appaiono seguire ognuno percorsi radicalmente diversi), le cesure storiche, i complessi negoziati con contesti culturali né torinesi né italiani sono sacrificati al racconto mitografico di una Sacra famiglia, e le ragioni dell'esistenza di quest'ultima sono poste al di là della discussione pubblica. A questa data la “mediazione” storico-culturale è ripristinata *de facto*: si chiude il tentativo celantiano di disgiungere la singola individualità artistica dalle semplificazioni sociologiche e dalle “poetiche” di gruppo.

25 Gian Enzo Sperone riporta frammenti di conversazione di Castelli, e ricorda: «Leo si occupava della nuova leggenda dell'arte americana ... Però, paradossalmente non si impegnava soltanto con il genio squisitamente commerciale di un Vollard o di un Duveen, ma inventava altro, convinto com'era di essere al servizio di una grande causa. ‘Noi creiamo miti su tutto’ [afferitava]. ‘La mia responsabilità consiste nel creare miti a partire dal materiale che crea miti – questo, gestito con talento e fantasia, è il mestiere del mercante, il mestiere che devo fare fino in fondo’» (in A. COHEN SOHAL, *Leo & C.*, Johan & Levi, Monza 2010, pp. 335-336). Appare significativo che nel breve testo pubblicato in occasione della mostra *Identité italienne* (e in modo più esplicito in appunti manoscritti, non destinati alla



pubblicazione) Lonzi prenda esplicite distanze da Celant ed esprima riserve sugli artisti «in cui ho creduto, che ho scelto tra infiniti altri, che ho ‘scoperto’ quando erano senza avvall, senza curriculum, senza opere, quasi». C. LONZI, testo senza titolo in *Identité italienne. L'arte en Italie depuis 1959*, catalogo della Mostra (Paris, 7 settembre - 25 giugno 1981) a cura di G. Celant, Centro Di, Firenze 1981, p. 31.

26 Cfr. G. CELANT, testo senza titolo pubblicato in “Domus”, 496, marzo 1971, p. 27, ristampato senza note in *Arte povera. Storia e storie*, Mondadori Electa, Milano 2011, p. 154; cit. anche in *Arte povera*, a cura di C. Christov-Bakargiev, Phaidon, Londra 1999. Mitografia e “critica acritica” si intrecciano intimamente: per una critica della precoce “museificazione” del contemporaneo cfr. P. FOSSATI, *Di cose accadute a Torino*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Rivoli, 5 febbraio - 25 aprile 1993) a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli, Charta, Milano-Firenze 1993, p. 33.

27 Cfr. G. CELANT, *Una storia tra le storie*, in ID., *Storia e storie...*, pp. 19-20: l'argomento antiuniversitario, riformulato a distanza di decenni in assenza di elementari considerazioni sul mutamento sociale dell'università e in un momento di particolare vulnerabilità del diritto allo studio specie umanistico, finisce per collocarsi vicino a campagne di stampa denigratorie e politiche neoliberiste interessate a ridurre, con gli investimenti pubblici in ricerca e formazione, gli ambiti di partecipazione e discussione democratica.

28 La mostra *Arte Povera - Im Spazio* si apre nel settembre 1967 alla galleria La Bertesca di Genova. Il primo testo di Celant dedicato al movimento risale alla stessa data.

29 M. CALVESI, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966, rist., con uguale titolo, Laterza, Bari 1971 (le citazioni nel presente saggio sono dalla ristampa).

30 *Ibid.*, pp. 23-24.

31 *Ibid.*, p. 37.

32 *Ibid.*, p. 37, pp. 368-376.

33 *Ibid.*, p. 41.

34 P. FOSSATI, *Il poi viene dopo...* Allievo di D'Arco Silvio Avalle e autore di una tesi sul “plurilinguismo” nelle letterature romanze, già collaboratore dell’“Unità”, al tempo dell'intervento su “Nac” Fossati è redattore della casa editrice Einaudi e responsabile della sezione storico-artistica. Cfr., per un profilo biografico, M. PANZERI, *Paolo Fossati. Prime note per un profilo biografico*, in P. Fossati, *Officina torinese*,

a cura di G. Contessi, M. Panzeri, Aragno, Torino 2010, pp. 629-649; R. BARILLI, *Una dialettica continua tra linea analitica e linea sintetica*, in *Filiberto Menna: il progetto moderno dell'arte*, a cura di A. Bonito Oliva, A. Trimarco, Bruno Mondadori, Milano 2010, p. 10. Per un'introduzione alla sua attività di critico cfr. M. DANTINI, *Paolo Fossati*, in “Alfalibri”, 4, settembre 2011, in corso di pubblicazione.

35 Se consideriamo la produzione di D'Arco Silvio Avalle tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta realizziamo che l'importanza del periodo di formazione come filologo romano è per Fossati considerevole: lo strutturalista D'Arco Silvio Avalle trasmette un metodo “scientifico” e un orientamento culturale all'allievo. Per la posizione del filologo, contrario allo «sfrenato, inconsequente ideologismo di un'epoca come la nostra», cfr. in particolare D.S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970, p. 7. Il testo raccoglie saggi editi tra 1965 e 1968: per indicazione dello stesso autore (p. 11) i testi risultano essere trascrizioni di seminari tenuti nei primissimi anni Sessanta alla facoltà di Lettere dell'università di Torino, con il giovane Fossati disciplinatamente tra i banchi.

36 Fossati espone le ragioni di una scrittura tecnica ostile ai luoghi comuni in una lettera a Vincitorio verosimilmente di poco successiva alla conclusione del dibattito (la lettera è citata da Miriam Panzeri in *Paolo Fossati. Prime note per un profilo biografico...*, p. 646, nota 30). Cfr. la citazione dei *Minima moralia* di Adorno in *Il design in Italia 1945-1972*: «l'espressione rigorosa strappa un'accezione univoca, impone lo sforzo del concetto, a cui gli uomini vengono espressamente disabilitati e richiede da loro, prima di ogni contenuto, una sospensione [> epoché] dei giudizi correnti, e quindi il coraggio di isolarsi, a cui resistono accanitamente» (P. FOSSATI, *Il design in Italia, 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972, p. 60).

37 E. SANGUINETI, *La letteratura della crudeltà*, in “Quindici”, 1, giugno 1967, p. 1 (rist. in E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 132-135; *Quindici. Una rivista e il Sessantotto...*, pp. 15-18).

38 «Azione concreta», nelle intenzioni di Fossati, sta per «azione pittorica» o meglio ancora «metapittorica», tale da attestare disciplina tecnica e perdurante fedeltà alle ragioni di compostezza interna dell'immagine. Il tema è quello, neovanguardistico e prima ancora fortiniano, di un'«ordinarietà» dell'«avanguardia». Nell'introduzione in catalogo Fossati scrive: «è possibile configurare ... un territorio operativo ... attento a non cedere alla tentazione mentalistica, concettuale, d'arte povera o di interventismo sulla natura». *L'azione concreta. Fossati, Gastini*,



Griffa, Nannucci, Parmiggiani, catalogo della Mostra (Como, settembre 1971) Como 1971, s.p. Su “Domus” Trini riconosce a *L'azione concreta* il proposito di costruire alternative alla proposta poverista. Sul tema dell'habitus funzionale e professionistico cfr. R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 200-201.

39 Interessato al teatro sociale e di strada al tempo dell'*Azione concreta*, Pistoleto è un obiettivo polemico primario. In *Vetrina* (1965-1966) l'artista biellese dismette programmaticamente la tuta da pittore per trovarsi libero di esplorare eclettismi, “dematerializzazioni” e infedeltà tecnico-stilistiche di ogni genere – tra queste appunto il teatro.

40 Cfr., sul tema della fortuna beuysiana in Italia, G. CELANT, *Beuys. Tracce in Italia*, Amelio, Napoli 1978.

41 P. FOSSATI, *I dilemmi del designer*, in “Libri nuovi”, VI, 3, 12.1974; adesso in P. FOSSATI, *La passione del critico*, a cura di G. Contessi, M. Panzeri, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 70.

42 Fossati lo afferma con decisione con riferimento a Paolini, l'artista che più stima del movimento Arte povera e la cui attività segue con interesse costante, in occasione di una personale dell'artista tenutasi nel marzo 1970 alla galleria Notizie (P. FOSSATI, *Officina torinese...*, pp. 603-605).

43 Longhi è un modello per Fossati sotto più profili, metodologici e di scrittura; al tempo stesso è un problema (un “nodo”) ideologico. Introdotto all'arte e alla critica d'arte da Italo Cremona, amico da una vita di Longhi e titolare di una rubrica fissa su “Paragone”, il neoilluminista Fossati si mostra a tal punto animoso contro Volpi e Lonzi da indurre a ritenere che la competizione attorno all'eredità dello storico dell'arte da poco scomparso sia per lui, alla data dell'inchiesta di “Nac”, di estremo rilievo politico-culturale. Sulla polemica Fossati-Lonzi cfr. anche L. IAMURRI, Prefazione a C. LONZI, *Autoritratto...*, pp. XIV-XV. La recensione fossatiana al libro di Lonzi è pubblicata in “Nac”, 27, dicembre 1969.

44 Cfr. C. LONZI, *La critica è potere...*, p. 6.

45 *Ibid.*, p. 5.

46 La posizione di Fossati, con l'oscillazione tra istanze progressiste e rifiuto della società consumistica e di massa, è come attraversata sin dall'inizio dalla costitutiva duplicità cui proprio D'Arco Silvio Avalle, nell'introdurre al tardo Montale degli scritti sul “Corriere della Sera” e delle *Sature*, offre una genealogia

culturale. «Il problema [dei rapporti tra il poeta e la realtà storica] riguarda il posto occupato da Montale in quella generazione di resistenti e non conformisti che erano di fatto dei conservatori, per cui la tragedia più vera, il trauma decisivo non è stato, come generalmente si crede, il fascismo, ma il dopoguerra con le sue speranze deluse, dopo la caduta di ogni superstite illusione sulla possibilità di un rapido rinnovamento (giocato sul difficile compromesso fra restaurazione e progresso) della società italiana» (D'Arco Silvio Avalle, *Tre saggi su Montale...*, p. 106). Il passaggio citato potrebbe naturalmente riferirsi a Longhi o a Brandi, autori non meno importanti di Montale per la formazione di Fossati; e integra rimandi neoavanguardistici e francofortesi. Sappiamo peraltro come per il Brandi critico e teorico culturale postbellico, autore del pamphlet *La fine dell'avanguardia* (1949), la tradizione idealistica, antiromantica e antidecadente, «impegn[i] la responsabilità morale e civile dell'artista non meno che quella di qualsiasi altro uomo».

47 P. FOSSATI, *Il design in Italia...*; ID., *Il design*, Tattilo, Roma 1972; A. STEINER, *Il mestiere di grafico*, Einaudi, Torino 1978 (introduzione di P. Fossati).

48 P. FOSSATI, *Il design in Italia...*, p. 64 (con riferimento a Enzo Mari). Per il tema “italiano” in Fossati (nel contesto atlantico degli anni Sessanta) cfr. M. DANTINI, “*Ytabya subjecta*”..., pp. 283-287.







THE POSTHUMOUS ATTITUDE OF THE CONTEMPORARY MONUMENTS

di Clarissa Ricci

Anti-monument¹. Counter-monument². Unmonumental³. These are some of the words we often run into when reading about monuments created by artists today. It seems there is no other way to speak about these artworks than through the negation of what they actually are (anti-monuments, counter-monuments) or through the lack of what 'monument' connotes (un-monumental). This paper will try to show that the reason why this negation takes place is because monuments behave in a different way, engaging acts of becoming and calling into play a diverse perceptive temporal mode, which I shall describe as the posthumous nature of the Future Anterior.

Where the Future Anterior is the temporal mode⁴ through which monuments present themselves and posthumous is «relation with death, with 'the after', that each artwork which aspires to become a monument, stipulates»⁵.

The physical and moral wound inflicted by World War II, by the discovery of concentration camps and many other types of atrocities against the human race, brought into the arts a belief that it would have been impossible to build monuments again⁶.

However 1989 brought a fundamental change: the renewed European political situation infused the younger generations with a new vitality and we assist at the proliferation of monuments like no other time before in this century. The oddity of such a situation is evident considering that artists often declared the obsolescence of monuments⁷ as a genre, sidelining it with a contestation of





Thomas Hirschhorn, *Cavemanman*, installazione, 2002.

the role of the museum: the very last monument of art.

Construction of new monuments follows and accompanies the destruction of many others.

What we see in 1989 with the fall

of the Berlin Wall and the fall of Communist Regime in many Central and Eastern Countries in Europe is something that can be considered an iconoclastic gesture⁸ (destruction of monuments) which becomes, as we'll see below, on reverse a construction site. 1989 brings to a situation where in many squares we encounter empty pedestals. This odd situation enables an *Entwicklungsfähigkeit*⁹ to take place. The empty pedestal instead of recalling the loss, the destruction opens up towards new possibilities acting as a platform, a base of a new civic understanding.

Temporality's changed paradigm: the posthumous of the future anterior

Since the first examples of statues, which Jean-Pierre Vernant in *Myth and Society in Ancient Greece* (1965) identifies in the *kolossòs*¹⁰, there is a tight relation between sculpture and temporality. But when at the beginning of the 1900 spatial elaboration¹¹ becomes central to art, a change in the tight relation with temporality, whose redefinition started mainly with the experience of Land Art, occurs¹².

If in traditional sculpture the time to think and realize the art work are part of the final stage of the object, with Land Art and the experimentations of the sixties, time for thinking and doing becomes as important as the finished artwork.

To understand this clearly we just need to think at the *Verb List*¹³ (1972) which Richard Serra compiles in order to



Illya e Emilia Kabakov, *Monument to a Lost Glove*, installazione tra la 26th strada e Broadway, New York 1997.

define what is sculpture: not an object with specific characteristics, but actions done in the present tense, which last as much as the work itself. Taken to its extremes, this procedure gives life to artworks which exist only in the making, while they're being produced. A sublime example of this are like the traces in the sand made by Richard Long, which exist only for few seconds until the desert wind will blow them away.

Nowadays this heritage's visible in the altars, kiosks and monuments by Thomas Hirshhorn. Made mostly out of waste, cardboard, wood and tape this works aren't intended to last, conceived the way they are, as independent from the museum and from the art system. Such monuments are usually devoted to the community of the specific area where the work will then be realized, and ask for a close participation of the viewer; these artworks are such until they are kept alive by the viewers participating in it. «My monuments are temporary, they are not made to be looked at, you can understand them only if you use them. For me sculpture is an event, an experience, not a spectacle»¹⁴. If Hirshhorn's monuments are experiences, which don't last much in time, how can they hand down the memory of the thinkers and poets they are dedicated to? To better understand this we probably need to shift our point of view from the idea of History towards that of «temporal mode»

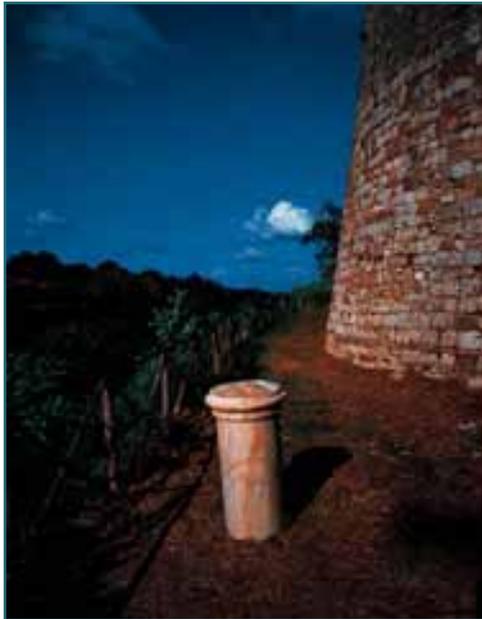
as Koselleck introduces it in *Future Pasts* showing that, with the advent of modernity, the past and the future became 'relocated' in relation to each other. The perspective that opens up in front of an historical subject is doubled by the perception of the site occupied by the subject, one characterized by a conjunction of heterogeneous dimensions of the contemporaneity of the "non-contemporaneous"¹⁵.

This type of experience can be lived in *Monument to a lost glove*, of Illya and Emilia Kabakov. First realized in Lion in 1996, then replicated in New York in 1997, it's visible today in Basel near the Monument of Modern Art.

A red glove is abandoned on the street. Around it there are, arranged in a semicircle, 9 bookstands on which the history of a woman, who could be the owner of the glove, is written, in poetic form, in different languages. Every bookstand tells a different story. So there are 9 different stories, 9 different versions, 9 different characters and biographies.

Even if the installation was placed at an intersection on very busy street, people would tend to stop and wonder why 9 bookstands were in the middle of such street. Once it was understood it had nothing to do with a commercial strategy, people would slow down, change pace and read some of the stories. In the very fast





Illya e Emilia Kabakov,
The Weakening Voice, installazione,
Colle Val d'Elsa 1998.

about the possibility of the work. At the same time the title «Monument to...» reminds us of traditional monuments.

Although does this piece of the Kabakovs really commemorate a lost glove?

dynamics of a big city this installation would for a moment change the rhythm of a given space, allowing the viewer to experience, in the middle of a busy day, the «library effect» of passing from a text to another in total intimacy¹⁶.

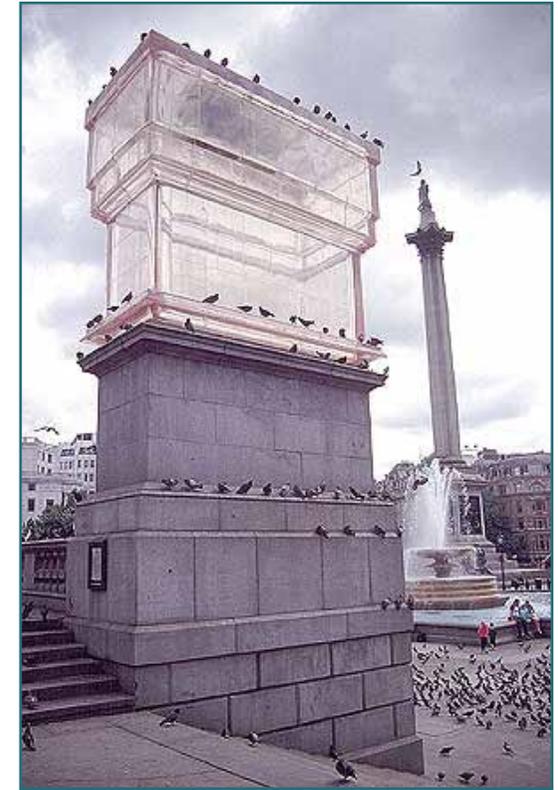
In this work the text becomes the constitutive element: it not only explains the nature of the installation, but also adds fantasies, dreams and stories



Illya e Emilia Kabakov,
The Weakening Voice, installazione
(part.), Colle Val d'Elsa 1998.

The glove, if lost, couldn't be «there» anymore. As we can see, the glove is lost for the owner who passed by where the viewer's now standing, it belongs to someone they have never met. The monument is such because of what's left behind. It's as if we arrived just a second after the glove fell out of the lady's bag. But we weren't there when it happened. We couldn't call the lady back to return the glove; we got there late, after it all happened.

We're left only with something to wonder about. The work, in this case, comes alive only after the loss of the glove. The event, which makes our imagination wonder, exists after its end. The only actuality we perceive is made of what's left, what comes after. Remembering Walter Benjamin statement¹⁷ we come to realize that



Rachel Whiteread, *Monument,*
installazione, Trafalgar Square,
Londra 2001.

the only actuality we perceive is made of what's left, what comes after.

Gilles Deleuze, rethinking Foucault in *What is Philosophy?* enunciates: «the actual isn't what we are but what we'll become, what we are becoming, the Other, our becoming other (becoming something-else). The present, instead, is what we are, and for this reason is what we stop being»¹⁹. As a result who views *Monument to a lost glove* becomes something else,

becomes «the Other» in every story he reads on the bookstand, in every story he imagines in his fantasy, where one finds many other single gloves in order to loose them again and start a new story. In an other monument, *The Weakening voice* (1998), posed by Illya

and Emilia Kabakov on a slope near the city walls of Colle Val d'Elsa (Italy), the protagonist is exactly this «becoming».

The Glove is here replaced by a Ruin, almost with the intent of alluding to the Ruin of Sculpture. A column is buried for half in the ground, allowing it to also act as a pedestal. This condition empathises the most important part of the installation, which is posed on top: an inscription. In Kabakov's work the pedestal incorporates its

ostension declaring simultaneously the end of the pedestal itself. In fact, instead of suggesting a person or event to commemorate, it carries an inscription, a *memento mori* of itself and of what, of the column-pedestal, we can't see anymore: «with my height I supported



Rachel Whiteread, *Monument*, installazione, Trafalgar Square, Londra 2001.

the temple/time has been cruel and nothing is left but half of me/
the years will race away and I will be completely buried by earth/
and you, walking on top
of me, won't even notice
me»²⁰.

The inscription is about
the column's future end,
which will take place but
we can't see yet. While
reading such words the
viewer realizes that he is
reading something on the
top of a column, which's
usually. This allows us to
immediately experience
the time that has passed,
already burring half of
the column.

The peculiarity of this
sculpture is given by the fact that it appears to belong to two
periods very distant in time. Because of its shape and material, the
column appears to be a ruin from the classical era, like one of those

semi-columns that we can see at an archaeological site. At the same
time, because of the style of the text, the sculpture seems originally

from the romantic era.
The poem could easily
be a composition written
by some Russian or
German poet during his
tour of the Italian ruins.
However the site of
the installation could've
never been one of a
Roman or Greek temple,
making the authenticity
of what the text says un-
plausible.

The result is that the
column doesn't belong
to any period; it has a
double temporal *facies*

but it acts in an anachronistic way in either period. This, which
would be perceived as a falsification, can be seen as a possibility of
time to contain more times.



Mark Wallinger, *Ecce Homo*, installazione, Trafalgar Square, Londra 1999.



**Bill Woodrow, *Regardless History*,
installazione, Trafalgar Square,
Londra 2000.**

In order to sustain this anachronism the column lacks a clear recognizable paternity. It becomes clear this way that the Kabakovs' work is anchored in space but fluctuates in time. The centre, the present, is given by the viewer who reads the text, allowing him to

It's down George Didi-Huberman through the work of Aby Warburg, Walter Benjamin and Carl Einstein²¹ to reconsider and reverse the anachronistic paradigm. Time isn't then identified without wastes with history: it's a plural time, an assembling of different temporalities, time lags and heterogeneous rhythms.

move forward in time until the end of the column's life and jump back, with his imagination, to when it was totally out of the ground. So the perception of time and its relation with History is realized in a conscience of the instant, in the actuality which George Kubler called «the inter-chronic pause when nothing is happening»²².

The conscience of being in the actual time produces a time lag, an un-timeliness determined by our position, which makes us look ahead and behind in time while perceiving our position as outdated. The work is already a posthumous²³ one, in which we can see only what remains while glimpsing what will be.

The work is a *sarà stato*, «it will-been», it's a future anterior: vestiges of the time to come instead of the past. In the past there is an unrealized and anachronistic potentiality, which will take place somewhere else, which leads out of given forms, given meanings; out of those peculiarities through which it seemed realized. Just like the lost glove, there for us but not for the lady who used to wear it, the monument has been realized with what's left (or apparently lost), through its memory, with its double, a part of the whole (the lost glove, the half column).

The present materiality of these works belongs both to the future, as they address to it, and to the past, which is where they come from, and the viewer who stages the present tense can relate to it only in

a «becoming mode», continuously connecting the «past» and the «future», which become «before» and «after».

This attitude of the posthumous is what determines the Future Anterior of these works and is what allows monuments to survive their descent from the pedestal into the fissures of time.

Anyway, my examples wouldn't probably be considered as true monuments.

In the first case it seems that the word 'monument' has been emptied of meaning and monumentality, while in the second case the aspect of a ruin and the localization of the artwork on the outskirts of the city doesn't involve the 'publicness' of monuments.

Nevertheless, these two examples use an important tool of monuments: pedestals.

And is on this specific deictic device that paradoxically we can imagine a new understanding of the meaning and use of monuments. The examination of a sculpture by Rachel Whiteread will help us along this path.

What Monument? The Empty Pedestal

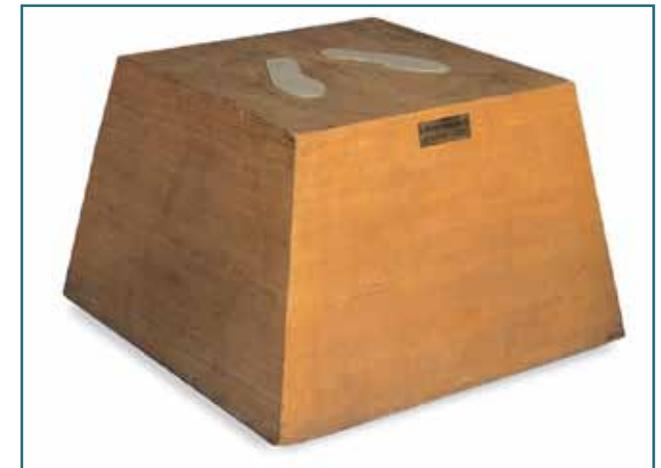
In 2001 the British artist installed Monument on one of the four plinths in Trafalgar Square, which remained vacant over the years because of a lack of funds. The work, which follows *Ecce Homo*

(1999) of Mark Wallinger and *Regardless History* (2000) of Bill Woodrow, was part of The Fourth Plinth project promoted by the Royal Society of Arts (RSA). It devotes ones attention to reflect on and understand the conceptual obsolescence of the monument as an art form.

A person passing by in the famous square would have looked at an enormous transparent and translucent pedestal, turned upside down and placed on a granite pedestal similar in size and shape. Made out of resin Monument is in fact the copy, or better, the cast of the one supporting it underneath; it's a pedestal, placed on a pedestal.

Could we then say that Whiteread's sculpture is the "monument" to the pedestal?

To find a plausible answer we probably need to step back and better understand what a pedestal is and what it represents.



Piero Manzoni, *Base magica* (per scultura vivente), 1961, Archivio Opera Piero Manzoni, Milano.

Normally when we are in front of a monument, or in front of a statue on a base, we hardly notice the pedestal. Nevertheless pedestals have always played an important role in experiencing sculptures: these are the architectural elements normally used for the display of an artwork. Their function is to raise the work from the ground in order to call our attention, inviting the viewer to a contemplation the work of the pedestal. In this way the plinth activates two different approaches between the work and the viewer, which are physical and moral all at once: the work becomes easier to view when raised and at the same time, in such a position, it poses a distance in between the viewer and the work itself. We can't touch it, it's out of reach. When raised the artwork is elevated above the legibility of common objects.

For this reason in 1961 Piero Manzoni called his work, in the shape of a pedestal, *Magic Base*. He understood that the space above it's very much charged with power, so he ironically was inviting people to stand on it; for this purpose he attached footprints that, when matched by the feet of the person standing on the pedestal, would make the person assume a posture recalling the one of the statue of an hero.

In monuments, pedestals usually tend to be huge and high, often decorated or inscribed with epitaphs, generating a real change in scale. Without moving from our spot in London, a good example of this is provided by a glance at the pedestal underneath admiral Horatio Nelson's feet in Trafalgar Square: in order to be able to look at the statue posed on top of a column 145 meters high, we need to stay at a certain distance from it, to fully embrace it and avoid a neck ache.

The French understood the pedestal's great importance by, in the mid 1700, regulating its shape, size, color, material and decoration in *Course d'Architecture* (1738). The canon set the form and dimension of the plinth that had to stage the statue of a hero, of a king, of a woman or child. But why worry about an element that seems only a functional one? Because the pedestal is a deictic device, it obliges the viewer to look in a certain direction. The pedestal says out loud "look there"! Not only: it also tells us "how" to look and to also take into consideration what we are staring at. This is particularly true when talking about monuments, which celebrate events or people; in the latter case the raised position is also metaphorical; it implies that these are supra homines. What's on the pedestal has an instant *mise en valeur*; it's not a coincidence that the word monument is etymologically related to «remembrance» (lat. *monère*) from which





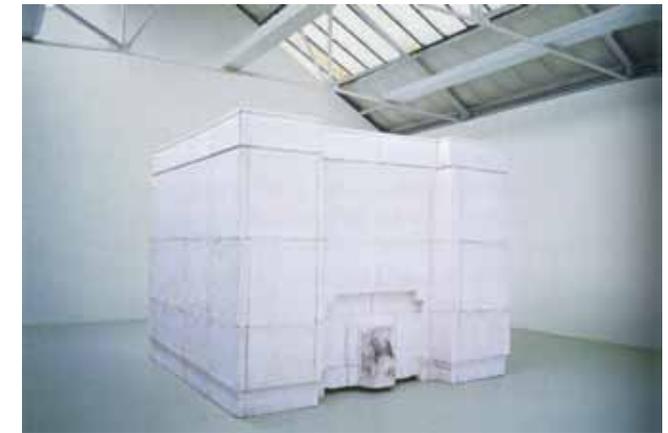
Piero Manzoni, *Socle du Monde*, parco della fabbrica Herning, 1961-62.

derives «make people know» (see Italian: monito). However, in Whiteread's Monument, more is prompted by the pedestal's shape. In comparison to the base made of durable and heavy granite,

Monument looks like a fragile and light object. The peculiar resin out of which it's made of makes the artwork permeable to the eye while at the same time the surface, reacting to the change of light during the day, changes its features: at midday the zenith light of a clear day will make it look like a crystal clear block, while during a typically dull London day the surface will look like a grey facade mirroring the square, the other monuments and the city life. Contrary to the transparent meaning of «traditional» monuments, which clearly show commemoration, Monument, regardless of its transparency, never reaches a stabilized view and a clear meaning.

Many times this work has been compared to Socle du Monde (1961), but even if this famous pedestal is turned upside down, it rests on the ground as if to suggest socle is the pedestal of the entire world; of reality. So the fact that there is another plinth underneath Whiteread's «socle» changes the relation between the statue-sculpture and the pedestal. Monument, in fact, reveals that there is no monument, it «pierces the veil of Maia» and shows that what makes the monument a «monument» is the plinth.

Rachel Whiteread is known for her «procedure of solidification», of giving to the absence a presence in a way that we perceive it as an absence, as in *Ghost* (1990) or *Book Corridors* (1997-1998). Although in the case of Monument. In Monument, while displaying the meta-linguistic unveiling of the exhibition device, the artist questions what can be put on a pedestal and how we can relate to such «magical» space.



Rachel Whiteread, *Ghost*, installazione, 1990.

The meta-linguistic answer of Monument



Rachel Whiteread, Untitled (*Book Corridors*), installazione, 1998.

to the empty plinth is the constant celebration of power through a device. In front of Rachel Whiteread's work we totally understand that the canonic pedestal-work relationship is reversed. Instead of offering something new to put on the pedestal, the artwork mirrors the capacity of its support in showing, showing itself, showing that what's going on is a show, showing how to reflect on its own show.

On Top of an Empty Pedestal.

In art history we see how the statues conquered the ground of modernity from Balzac of Rodin, stepping down from the pedestal to encounter the viewer directly. Contemporary sculpture is understood as a descent from the pedestal. This is why the first images we encounter in the catalogue are still-images from Eizenstein's film *October*.

Ten Days that Shocked the World (1927). In an analogous way, our visual memory is full of images of statues being pulled down and monuments being destroyed, images related to the suppression of a certain political power or regime. In this case statues are literally pulled down from the pedestal causing the estranging situation of having many empty pedestals.

The point is that for Whiteread we are those who know that statues have been pulled down from the pedestals, that ideologies have ended, that we can only reflect on what is left, on what is happening now, reflected on the surface or on what's going on in the square.

The outputting situation of monuments pulled down leaving an empty pedestal is that the only way to localize the present tense is the position of the viewer, who is constantly in the situation of feeling outdated, feeling as too late, after something, in a perpetual aftermath.

If the sculpture descending the pedestal makes its way into the common objects, the pedestal left empty can be recognized as such, without disappearing under the sculpture on top.

The events of 1989 together with the cultural change which blew after postmodernism brought to a situation where there isn't the need to fill the space of the pedestal, there isn't the need to build a new monument, but to understand this highly power-charged area and use it as a place open to changes. More and more often, especially in Central and Eastern Europe, empty pedestals are venue sites devoted to the construction of the civic society, platforms for under-construction democracies.

1 S. CRADDOCK, J.D. MAGNIN, B. MICHELI, G. WAJCMAN, *L'anti-monument. Les Mots de Paris. Jochen Gerz*, Acted Sud, Arles 2002.

2 S. BIGNAMI, *Counter-monuments: memoria e rappresentazione tra Austria e Germania*, in *Rappresentare la Shoah*, "Quaderni di Acme", 75, ed. A. Costazza, Cisalpino, Milano 2005, pp. 473-481.

3 L. HOPTMAN, *UNMONUMENTAL. Going to Pieces in the 21st Century*, in *Unmonumental. The Object in 21st Century New Museum of Contemporary Art*, ed. R. Flood, Phaidon Press, London, New York 2007, p. 138.

4 Temporal mode is a word by Koselleck. Cfr. R. KOSELLECK, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Columbia University Press, New York 2004.

5 G. FERRONI, *Dopo la Fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (Einaudi, Torino 1986). Cf. also G. FERRONI, *Dopo la Fine. Una letteratura possibile*, Einaudi, Torino 2010.

6 The most quoted author regarding the stillness generated after World War II in the art is Theodor W. Adorno «to write lyric poetry after Auschwitz is barbaric»

in *Prisms* (1949) trans. Samuel and Shierry Weber, (MIT Press, Cambridge, Mass. 1967). It's not a coincidence that monuments of the Holocaust are generally characterized by emptiness, silence and absence, almost as if pronouncing the word art has become impossible.

7 R. SMITHSON, *Entropy and the New Monuments*, in Robert Smithson. *The collected writings*, ed. Flam Jack, University of California, Berkeley 1966 [1st ed. in *Artforum*, June 1966].

8 D. GAMBONI, *The Destruction of art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Yale University Press, New Haven, Conn. 1977; Reaktion Books, London 1997.

9 This is a term from Feuerbach. Cf. G. AGAMBEN, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 8.

10 A *kolossòs* was a stone statue roughly carved posed in the tomb instead of the dead body; Vernant explain this could happen when the body couldn't be buried, not found, or because the man died far away from home. Cf. J.-P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci*, [1965], Einaudi, Torino 1978, p. 348.

11 Cf. J.-L. NANCY, *Being Singular Plural*, Stanford University Press, Stanford 2000.

12 Cf. A. CAUSEY, *Sculpture since 1945*, Oxford University Press, Oxford-New York 1998, pp. 178-180.

13 R. SERRA, *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself (1967-1968)*, in G. MULLER, *The New AvantGarde: Issues for the Art of the Seventies*, Praeger, New York 1972.

14 Interview with Benjamin Buchloh, in ed. B. Buchloh, A. Gingeras and C. Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, Phaidon, London-New York 2004.

15 R. KOSELLECK, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Columbia University Press, New York 2004, p. XVII.

16 Cf. I. KABAKOV, *Public Projeets or the Spirit of a Place*, ed. A. Vettese, Charta, Milano 2001.

17 W. BENJAMIN, *Parigi Capitale del XIX secolo*, G. Agamben ed., Einaudi, Torino 1983: «la storia si scrive a partire dai rifiuti stessi della storia» (history is written starting from history's very own refusals - author translation).

18 «L'attuale non è ciò che noi siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo diventando, l'Altro, il nostro divenir-altro. Il presente, al contrario, è ciò che siamo e proprio per questo, ciò che già cessiamo di essere». G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, [1991] ed. A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 1996.



19 «Ho sostenuto il tempio con la mia altezza/il tempo è stato crudele e non resta di me che metà/gli anni fuggiranno via e sarò totalmente coperta dalla terra/ e tu, camminandomi sopra, non ti accorgerai neppure di me».

20 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, Editions de Minuit, Paris 2000.

21 «George Kubler, like Ad Reinhardt, seems concerned with 'weak signals' from 'the void'. Beginnings and endings are projected into the present as hazy planes of 'actuality'. In *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Kubler says, 'Actuality is [...] the inter-chronic pause when nothing is happening. It is the void between events'. [...] The future criss-crosses the past in an unobtainable present. Time vanishes into a perpetual sameness». R. SMITHSON, *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, in *Arts Magazine*, November 1966, p. 28.

22 Posthumous is what Giulio Ferroni described as relation with death, with 'the after', that each artwork which aspires to become a monument, stipulates" so is different from 'afterwardness' (Laplace); 'Posthistorical' (Fukuyama); 'Deferred' (Freud) and others.

23 The fourth plinth, realized in 1841 had to host the statue of William IV (1765-1873), but he didn't leave enough money to realize it.

24 Cf. S. MALVERN, *The Fourth Plinth of the Vicissitudes of Public Sculpture*, in A. Gerstein, ed., *Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern*, Courtauld Institute of Art Research Forum, Paul Holberton Pub., London 2007, pp. 130-150.

25 The material in which the artwork is made created a great attention from the Media because a resin, Crystal Clear 207, was specially invented for *Monument*. Cf. C. TOWNSEND, *Lesson from what's poor*, in *The Art of Rachel Whiteread*, Thames & Hudson, London 2004.

26 Cf. J. THOMPSON, *Piero Manzoni: Out of Time and Place*, in G. Celant, *Piero Manzoni*, Charta, Milano 1998, pp. 39-49.

27 Cf. A.-C. D'AVILER, *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole*, Paris 1750, pl. 94.

28 «Monumento» = lat. monumētum = monimētum (gr. mne-ma, mnomeion) from mōnere, (see monito in italian) and -mentum.

29 R. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1977.

30 The increasing use of the suffix 'post' when trying to determine a characteristic of nowadays is an immediate detector of this situation.





