

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LVIII. BAND — 2016
HEFT I



LVIII. BAND — 2016

HEFT I

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Sal. Oppenheim jr. & Cie. AG & Co. KGaA
z. H. Frau Cornelia Schurek
Odeonsplatz 12, D-80539 München
foerderverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 3 _ *Almuth Klein*

“Alpenthiere” aus der Toskana: Zur Wiederholung von Motiven der Bauskulptur von Sant’Antimo in der Tessiner Kirche San Nicolao in Giornico

_ 27 _ *Nathaniel Silver*

“Cum signo T quod potentiam vocant”. The Art and Architecture of the Antonite Hospitallers in Trecento Venice

_ 59 _ *Vera-Simone Schulz*

Intricate Letters and the Reification of Light. Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto’s *Madonna di San Giorgio alla Costa* and Masaccio’s San Giovenale triptych

_ 95 _ *Massimiliano Rossi*

“E la favola di Amore e Psiche è ben di gran lunga anteriore a ciò che ne scrivono Apulejo e Platone”: la *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara come viaggio dell’Anima

_ *Miszellen* _ *Appunti*

_ 109 _ *Luca Giuliani*

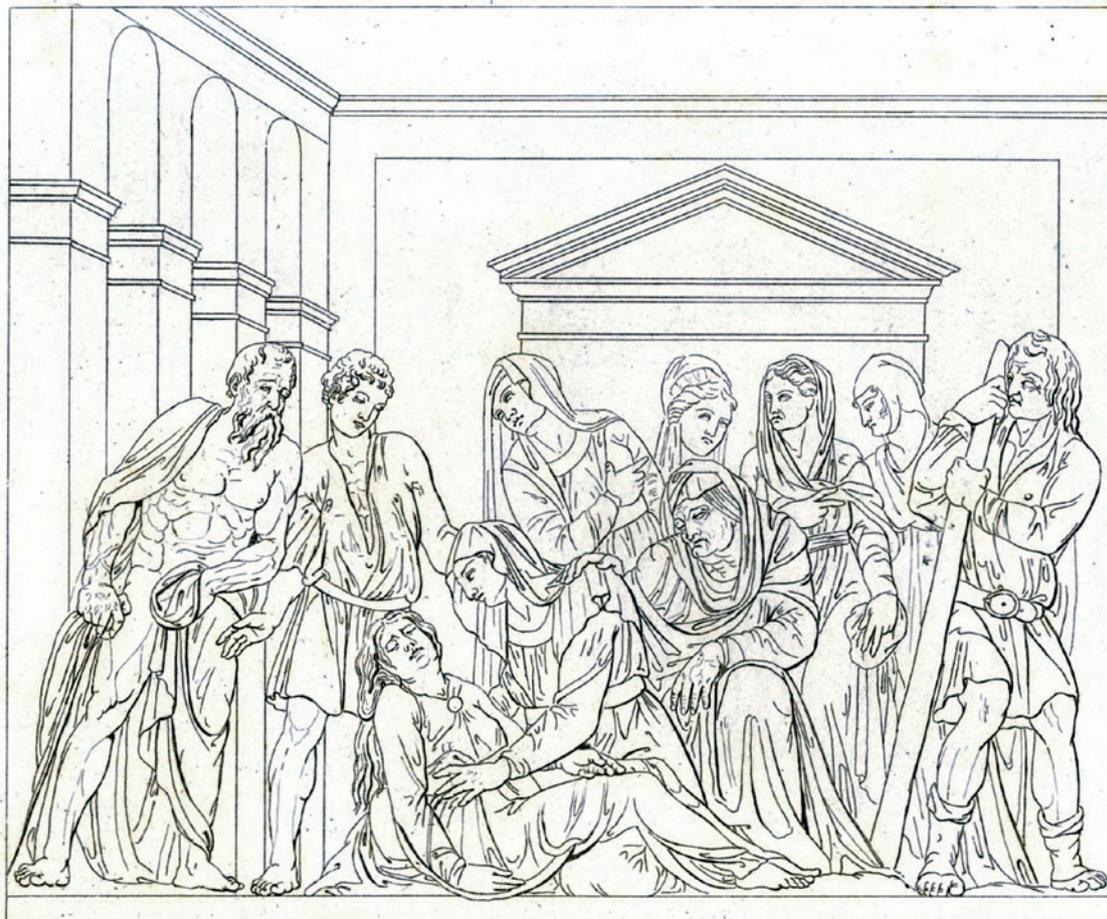
Michelangelos Quader: Ein Nachtrag

_ 117 _ *Angela Cerasuolo*

Appunti di Vincenzo Borghini sul *Libro dell’arte* di Cennino Cennini

_ *Nachrufe* _ *Necrologi*

_ 126 _ *Charles Davis (Marco Collareta)*



Di Jacopo Sansovino in S. Antonio a Padova

1 Jacopo Sansovino, *Miracolo della fanciulla annegata*, incisione da Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura*, III, Venezia 1818, tav. LXXIII

“E LA FAVOLA DI AMORE E PSICHE
È BEN DI GRAN LUNGA ANTERIORE
A CIÒ CHE NE SCRIVONO
APULEJO E PLATONE”

LA STORIA DELLA SCULTURA
DI LEOPOLDO CICOGNARA
COME VIAGGIO DELL'ANIMA

Massimiliano Rossi

*Voller Betrübniß aber bleibe ich stehen, und so
wie Psyche anfieng die Liebe zu beweinen
nachdem sie dieselbe kennen sollte!
Mein großes Glück nach dem seinigen würde seyn, dieses
Werk gelernet;
so bejammere ich den unersetzlichen Schaden dieses Herkules,
nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt
bin.
(Johann J. Winckelmann, Beschreibung des Torso im
Belvedere zu Rom, 1759)*

*On peut regarder ces métamorphoses comme
des supplices momentanés pour l'ame,
et comme une espèce de Purgatoire,
dont les peines, en expiant ses anciennes fautes,*

*pouvoient la rendre enfin digne
de retourner au séjour de la félicité éternelle.
(Charles-François Dupuis, Origine de tous les cultes,
1795)*

Dialettica del paragone: Cicognara e Lanzi

In un serrato e lucidissimo paragone fra gli ingegni di Lanzi e Cicognara, Franco Bernabei ha saputo separare perfettamente il saldo, composito e finanche aggiornato orizzonte teologico del primo dal ben più frastagliato e talvolta contraddittorio materialismo del secondo, alla collisione dei quali il presente intervento è per l'appunto dedicato.¹ La comune matrice classicista non bastò più a tenere uniti paradigmi totalizzanti che avevano ormai imboccato strade divergenti, ma che

¹ Franco Bernabei, “Conclusioni: enciclopedismo e storiografia artistica, Lanzi e Cicognara”, in: *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, atti del convegno Lecce 2006, a cura di Daniela Caracciolo/Floriana Conte/Angelo Maria Monaco, Galatina 2008, pp. 151–169. Per più recenti e sintetici confronti si veda Massimo Ferretti, “Da Lanzi a Cicognara: geografia

artistica e svolgimenti politici”, in: *Arte e politica: studi per Antonio Pinelli*, a cura di Novella Barbolani di Montauto *et al.*, Firenze 2013, pp. 135–137; Massimiliano Rossi, “Pirronismo e scienza antiquaria: Lanzi e Cicognara”, in: *Studi neoclassici*, II (2014), pp. 199–202, che costituisce una prima, abbreviata formulazione del presente contributo.

finiranno per subire, a ben vedere, uno stesso destino di liquidazione in quella resa dei conti con tutto il razionalismo settecentesco in cui la temperie romantica non fece distinzioni né prigionieri.²

Pur concordando quasi punto per punto con Bernabei, ritengo sia possibile rilanciare la posta al riguardo della “disponibilità a tutto tondo” dell’Abate,³ cioè di quella misericordia storiografica, pienamente e piamente enunciata nella *Prefazione alla Storia pittorica*, che esattamente in virtù dell’ipoteca cattolica offre uno strumento di ancora smagliante efficacia,⁴ laddove il bisturi classicista del Conte (e ancor più del consulente Giordani e del “divino” Canova, privilegiato destinatario), pur riconsegnando un corpus in molti punti amputato, spoglia dell’Anima lasciata tra le ombre cangianti del tempo, riconfigura genialmente in mito la propria *Storia*.

La scelta di ripercorrere la vicenda della scultura italiana non nasce, in Cicognara, dall’intento di completare i capitoli di storia patria dovuti a Tiraboschi e Lanzi ma, al contrario, di concludere un’impresa, concepita come trilogia ideale, in modo per l’appunto da “servire di continuazione all’opere di Winckelmann e di d’Agincourt”, fino a ridisegnare e chiudere il cerchio. Per questa via, è dunque riattivato quel millenario paragone fra le arti che, nel tardo Settecento, era stato al centro di un impegnato dibattito europeo,⁵ al quale la *Storia della scultura* in un certo senso pone il sug-

gello, ricollocando fatalmente anche l’opera lanziana in un mondo lontanissimo dall’orbita della *Geschichte*.

Non è, dunque, solo nelle “poche, alquanto contorte, allusioni a Lanzi”, come scrive Bernabei,⁶ ma in modo capillare nell’intera compagine della *Storia* che si rivela il giudizio di Cicognara sull’ineludibile precedente. Il nostro intervento intende proporsi come esercizio ricombinatorio, volto a far riemergere sia la traccia di uno schema polarizzante (fig. 2), sia l’immagine archetipica che servi a risolverne l’interna dialettica.

Iniziamo con l’esplicito riferimento di Cicognara a Lanzi, del quale si ribadisce, come limite, la fisionomia dell’etruscologo prestato alla storia della pittura e, di necessità, negato a dare “una precisa e profonda serie di critiche osservazioni ordinate”, destinato tuttavia a predisporre “una gran parte d’utili materiali”, così da servire “alla Bibliografia generale dell’arte meglio e più esattamente d’ogni altro che l’aveva preceduto”:

Fu in quest’epoca [il secolo XVIII] che le dotte e splendide illustrazioni di Giovan Battista Passeri e di Anton Francesco Gori diffusero per tutta l’Europa il merito e la preziosità delle collezioni di etruschi monumenti; e le medaglie, le gemme, le statue del museo fiorentino furono intagliate e illustrate con indefesse e grandiose fatiche. Quest’epoca preparò i migliori successi e le cure ancora più utili, mediante le quali il Lanzi doveva riunire dagli sparsi elementi della storia della pittura in guisa d’ape quel

² Rinvio a un altro contributo di Franco Bernabei, “Lusinghe della grazia, corrucci del sublime: Cicognara e Tommaseo”, in: *Arte Veneta*, XXXIII (1979), pp. 111–118.

³ Bernabei (nota 1), p. 156, dove lo studioso rimanda al saggio che ha segnato uno spartiacque nella critica lanziana: Giovanna Perini, “Luigi Lanzi: questioni di stile, questioni di metodo”, in: *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi. Documenti e fonti*, a cura di Paola Barocchi/Giovanna Ragionieri, Firenze 1982, pp. 215–265.

⁴ Cfr. Massimiliano Rossi, “Intreccio e dramma, provvidenza e misericordia nella storiografia lanziana”, in: “*Conosco un ottimo storico dell’arte... per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*”, a cura di Maria Monica Donato/Massimo Ferretti, Pisa 2012, pp. 347–351; più in generale cfr. Marina Caffiero, “Il Settecento religioso”, in: *Il Settecento negli studi italiani: problemi e prospettive*, a cura di Anna Maria Rao/Alberto Postigliola, Roma 2010, pp. 185–194.

⁵ Si rinvia al dittico offerto da Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l’âge classique*, Parigi 1999 (1989), ed eadem, *La tache aveugle:*

essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l’âge moderne, Parigi 2003; cfr. inoltre Gianni Carlo Sciolla, “Lanzi: la scultura, lo stile e le ‘scuole’ degli antichi”, in: Luigi Lanzi, *Notizie preliminari circa la scultura degli antichi e i varii suoi stili*, a cura di Gianni Carlo Sciolla/Tiziano Marghetich, Milano 1988 (Firenze 1789), pp. 7–25; *Il primato della scultura: fortuna dell’antico, fortuna di Canova*, atti del convegno Bassano del Grappa 2002, a cura di Manlio Pastore Stocchi, Bassano del Grappa 2004; Roberta Cinà, “La scultura nella letteratura artistica del Settecento”, in: *Temi di critica*, I (2010), pp. 31–85 (accessibile anche sul sito: URL: www.unipa.it/tecla/); Hans Körner, “Paragone der Sinne: Der Vergleich von Malerei und Skulptur im Zeitalter der Aufklärung”, in: *Mehr Licht: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, cat. della mostra Francoforte s. Meno 1999/2000, Monaco 1999, pp. 365–378. Infine cfr. Christina Ferando, “‘The Triumph of Reality’: Titian, Canova, and the Paragone”, abstract in: *The Renaissance Society of America: Annual Meeting. Program and Abstract Book*, Washington, DC, 22–24 march 2012, p. 51.

⁶ Bernabei (nota 1), p. 166.

—
2 Schema dicotomico
delle categorie sottese
alla storiografia di
Lanzi e di Cicognara

Cicognara / Lanzi
epoche / scuole
ricorsi accidentali / teleologia
materialismo / diffusionismo
“oscura caligine” / “fila del tempo”
“filo attraverso tanta caligine” / “Pittura risorta”
“anacronismo” / antiquaria
convenienza / sermo humilis
abbigliamento o nudità eroica / “basse, bizzarre, e varie costumanze delle età”
“uomini grandi” / “uomini minori”
apoteosi / “ogni soggetto ed avvenimento istorico”
“linguaggio solo, conforme, classico” / “modificazioni della moda”
verità / illusionismo
scultura / pittura
paganesimo / cristianesimo

succo che, raccolto in pochi volumi, depurando ogni fecia, se non ci diede una precisa e profonda serie di critiche osservazioni ordinate, predispose una gran parte d'utili materiali, e servì alla Bibliografia generale dell'arte meglio e più esattamente d'ogni altro che l'aveva preceduto; oltre l'aver profondamente versato negli studî, forse in parte ancor controversi, della lingua e delle etrusche antichità.⁷

Ciò che veramente pensi Cicognara della *Storia pittorica* è altrove assai più chiaro: “Noi non ponghiamo gran cura nelle genealogie degli artisti e della patria loro, poiché essi sono cittadini di tutto il mondo, e per la storia nostra nulla importa che uno di essi piuttosto si dica romano che cremonese”.⁸ Dove, sulla falsariga del cosmopolitismo del Conte, la ripartizione

in scuole e il criterio crono-geografico sono persino scherniti mediante il riferimento al provinciale ambito cremonese, la cui trattazione, contributo imperituro dell'Abate,⁹ era stata scelta quale campo privilegiato per la verifica delle dinamiche storiche di sostrato e ciclicità.¹⁰ Ma è per un'imprescindibile funzione identitaria che la pittura risulta detronizzata, tramite la recisa confutazione dello speculare assunto lanziano.

Gl'imparziali e disappassionati converranno con noi che non vi fu alcuna nazione la quale per copia o grandezza di opere, o per numero ed eccellenza di scultori venir potesse coll'Italia a contesa: la qual cosa non può dirsi così assolutamente nelle altre arti, e massimamente nella pittura, chiari essendo i vanti delle scuole straniere, se

⁷ Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova [...] per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 2^a ed. riveduta ed ampliata dall'Autore (1823/24), anastatica a cura di Francesco Leone/Barbara Steindl/Gianni Venturi, Bassano 2007, libro settimo, capitolo primo, pp. 46sg. Ma questo recupero in extremis di Lanzi si deve a Pietro Giordani, “Note correttive ai manoscritti della *Storia della Scultura* stilate da Pietro Giordani tra il 1812 e il 1817 (Ferrara, Biblioteca Ariostea, Ms. Classe I 516)”, *ibidem*, I, p. 160 (“E tra i sommi antiquarii non nomini Odoardo Corsini [...] e poi lodi Gori e Guarnacci e taci il Lanzi?”). Ma cfr. un altro tiepido giudizio di Cicognara: “[...] è per le mani di tutti l'opera recente del Lanzi, che raccoglitore diligente delle più accertate memorie intorno la pittura italiana, ha altresì il merito sommo di aver fatte le più utili scoperte ed osservazioni intorno all'indole della favella e delle arti de' nostri più antichi popoli; egli però nel soddisfare a gran parte di dotte

curiosità nella sua *Storia pittorica*, lascia qualche desiderio talvolta sull'analisi delle opere, sulle relazioni degli stili diversi, sul vario gusto degli autori, e sui legami della pratica colla teoria di quest'arte, per esaurire i quali oggetti uopo sarebbe stato dell'esercizio dell'arte medesima” (Cicognara, *ibidem*, libro primo, “Discorso preliminare”, p. 27).

⁸ *Ibidem*, libro quinto, capitolo quinto, pp. 337sg.

⁹ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVII secolo*, a cura di Martino Capucci, Firenze 1968–1974 (1a ed. Bassano 1809), II, pp. 256–284. Sulla ripartizione lanziana cfr. in particolare Paolo Pastres, “Luigi Lanzi e le scuole pittoriche”, in: *1810–2010: Luigi Lanzi. Archeologo e storico dell'arte*, a cura di Maria Elisa Micheli/Giovanna Perini Folesani/Anna Santucci, Treia/Corridonia 2010, pp. 185–232.

¹⁰ Massimiliano Rossi, *Le fila del tempo: il sistema storico di Luigi Lanzi*, Firenze 2006, rispettivamente pp. 7–27 e 157–168.

non quanto quelli delle italiane, al certo però meritevoli di un posto assai distinto nella storia dell'Arte.¹¹

Si badi, però, che nel momento in cui attua la sostituzione identitaria, Cicognara attribuisce alla *Storia della scultura* quegli stessi caratteri di universalità, irriducibile a qualunque “spirito di sistema”, con cui Lanzi aveva qualificato la propria impresa.

E ancora:

In cinque epoche si è creduto che convenga dividere il lavoro, giacché è sembrato che le vicende di quest'arte presentino cinque aspetti, cinque caratteri marcati e diversi, e che ogni altra divisione potesse essere meno propria, poiché essendo qui principalmente dell'arte tenuto ragionamento, non giova adottare le divisioni che potessero essere indicate o dalla politica, o dalla letteratura, ma quelle che dipendono dai caratteri del soggetto principale a cui tutto dee subordinarsi. Ad ognuna di queste diverse epoche precederà un prospetto dello stato politico e letterario, si presenteranno i paralleli colle precedenti, e si cercherà di far conoscere le influenze, i nessi, le affinità che avendo fra loro tutte le umane cose, fanno ora più ora meno oscillare col sistema generale anche le arti del genio.¹²

E ancora:

Avremo quindi campo di conoscere come a fallacia di conseguenza si esponga chi esclusivamente voglia a una

sola causa riportare i successi delle arti, e rifiutando di conciliare molte apparenti contraddizioni eriger pretese di un sistema, che quanto si adatta plausibilmente alle teorie, altrettanto mal si combina colla pratica e colla storia.¹³

Eppure, nella *Prefazione*, Cicognara si era mostrato più fiducioso nel considerare interdipendenti le varie espressioni dell'umano operare; infatti

ciò che abbiamo più precisamente voluto far conoscere in questo lavoro è stato il legame delle altre arti, delle lettere, e della politica col soggetto del nostro ragionamento, poiché ci parve ciò desiderarsi ed essere indispensabile da che tutte queste andarono del pari, e vicendevolmente si nocquero o si giovarono.¹⁴

Lanzi aveva collocato invece su piani sfalsati le “buone lettere”, che talora “venivano rialzandosi”: “prova chiarissima”, in omaggio all'empirismo di Algarotti e Tiraboschi, “ch'elle non camminano sempre del pari con le belle arti”.¹⁵

Nei confronti della ciclicità, tante volte invocata dall'Abate poiché funzionale a una topica paravichiana di ricorrenze figurative e latamente storiche (i famosi ‘paragoni’),¹⁶ Cicognara rivela un atteggiamento oscillante; ecco che allora l'antropologia culturale *ante litteram* di d'Hancarville, soppesata criticamente da Lanzi,¹⁷ pare esercitare su Cicognara un fascino singolare, diciamo di attrazione e repulsione,¹⁸ ma sufficiente a materializzarsi nel corredo illustrativo.

¹¹ Cicognara (nota 7), libro settimo, capitolo quarto, “Breve ricapitolazione delle cose dette in tutta quest'opera”, p. 275; cfr. Rossi (nota 10), pp. 66–73, 78sg.

¹² Cicognara (nota 7), libro primo, “Discorso preliminare”, p. 42; cfr. Rossi (nota 10), pp. 82, 112, 229.

¹³ Cicognara (nota 7), libro secondo, capitolo nono, p. 287.

¹⁴ *Ibidem*, libro primo, “Prefazione dell'Autore a questa seconda edizione”, p. 18. Sulla dialettica con i contesti cfr. soprattutto il meditato bilancio di Emanuele Pellegrini, “Cicognara e Sismondi”, in: *Mosaico: temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di Rosanna Cioffi/Ornella Scognamiglio, Napoli 2012, I, pp. 377–383.

¹⁵ Lanzi (nota 9), I, p. 390.

¹⁶ Rossi (nota 10), pp. 200–211. Una conferma, seppure *ex post*, della saldatura tra serie vichiane e lanziane, è fornita dall'antiquaria partenopea, come ben dimostrato in Salvatore Napolitano, “‘Alles dies mit Rücksicht auf Winckelmann aber nicht nach Winckelmann’: gli inediti *Sepolcri Nolani* di Pietro Vivenzio”, in: *Annali dell'Istituto Italiano per gli studi storici*, XXIII (2008), pp. 337–377.

¹⁷ Rossi (nota 10), pp. 50–52.

¹⁸ In particolare si fa riferimento a Pierre-François-Hugues d'Hancarville, *Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des arts de la Grèce*, Londra 1785; si veda allora Bernabei (nota 1), p. 166; cfr. inoltre Barbara Steindl, “Per un inquadramento della *Storia della scultura*: impostazione storiografica e rapporto con

Nell'acconciatura del capo di una di queste mostruose figure [nel Duomo di Strasburgo] forse che il d'Hancarville vi avrebbe raffigurato la rassomiglianza a quella degli Arsacidi, come si vede nelle monete di questi re dei Parti [...]. Non già per credere a questa strana derivazione [...] ma unicamente per la singolarità della rassomiglianza abbiamo poste due medaglie di questi re parti nel basso di questa tavola.¹⁹

In realtà l'operazione cui mira Cicognara è talmente eversiva da dover essere preceduta dalla chiamata in causa, obbligata, di ben più consolidate dinamiche di funzionamento storico, una volta scartate le quali si apre la vertigine, inconcepibile per Lanzi, di "sterminate antichità" preadamitiche, solo in apparenza senza storia perché di fatto senza nome e dunque prive di una relativa storiografia coeva e di una simmetrica scienza antiquaria moderna:²⁰

Se questi monumenti mancano dei loro illustratori, se Diodoro, Erodoto, Pausania, Plinio, Strabone non hanno scritto di loro, se non vi sono stati per questi i Montfaucon, i Caylus, i Winckelmann, e se non conosciamo le

produzioni storiche, i caratteri e la lingua delle nazioni al tempo delle quali furono prodotti, perché ci rifiuteremo noi a crederli o anteriori ai monumenti degli altri popoli coi quali abbiamo avuto contatto e tradizioni meno interrotte, o se non anteriori, almeno contemporanei alle opere che in un altro lato dell'Asia e dell'Africa vennero prodotte dagli egizi e dai Greci? [...] Non v'ha alcuno fra i monumenti citati, di epoca sepolta nella più oscura caligine, che non ricordi altri simili esempli presso i popoli di cui abbiamo contezza [...].²¹

Ricorsi e concatenazioni lanziane sono allora spazzati via da una causalità strutturata più per processi genetici che per analogie sincroniche,²² e che dunque si ripresenta uguale in virtù della "parità dei bisogni e delle circostanze".²³ Ecco che allora Cicognara smentisce recisamente la primazia della genesi ebraico-cristiana del mondo, con un giro di frase che suona rovesciamento parodico delle glosse lanziane, rivelatrici dell'accesa fede diffusionista, a *I lavori e le giornate* di Esiodo.²⁴ Per l'Abate, infatti, il venerando poeta "vivendo in tempi tanto più vicini al diluvio, ed avendo avuta notizia, comeché alterata, di tante cose

Giordani", in: Cicognara (nota 7), I, pp. 15–62: 46–49: di questa studiosa si vedano anche: "Zwischen Kennerschaft und Kunsthistoriographie: Zu den Werkbeschreibungen bei Winckelmann und Cicognara", in: *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, a cura di Antje Mideldorf Kosegarten, Göttingen 1997, pp. 96–113, e "Leopoldo Cicognara, Canova e la Storia della scultura", in: *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, cat. della mostra Forlì 2009, a cura di Sergej Androsov/Fernando Mazzocca/Antonio Paolucci, Milano 2009, pp. 105–111.

¹⁹ Cicognara (nota 7), libro terzo, capitolo ottavo, pp. 460sg.; *Tavole*, tav. XXXVIII, no. VII: "Sculture del Duomo di Strasburgo". E ancora: "Ogni qual volta accade a quest'ingegnoso autore [d'Hancarville] di porre a confronto l'esistenza d'un simbolo religioso presso ai popoli della Scizia, della Persia, del Giappone, della China e presso quei della Grecia, non lascia con raffinata industria di riconoscerli una comune origine di culto e di adorazione dei medesimi segni [...]" (*ibidem*, libro primo, capitolo primo, "Delle origini e delle cause delle arti dell'imitazione", p. 81). Sul corredo illustrativo cfr. Ilaria Miarelli Mariani, "I disegni per la Storia della Scultura di Leopoldo Cicognara: riproduzione e sperimentazione artistica (con Appendice documentaria)", in: *1810–2010: Luigi Lanzi* (nota 9), pp. 285–325; *eadem*, "Da Morrona, Cicognara, Giuseppe Bossi e Giovanni di Balduccio", in: *Mosaico* (nota 14), pp. 363–376; Barbara Steindl, "Le illustrazioni della Storia della scultura", in: *Studi neoclassici*, II (2014), pp. 163–180.

²⁰ Si veda Paolo Rossi, *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, Firenze 2^a1999 (1969).

²¹ Cicognara (nota 7), libro primo, capitolo primo, "Delle origini e delle cause delle arti dell'imitazione", p. 93.

²² Parafraso Bernabei (nota I), p. 164. Sull'accidentalità di questa storia e la sua riduzione all'andamento della natura, cfr. ora Stefano Ferrari, "Cicognara e Winckelmann: continuità e critica della storia dell'arte", in: *Intersezioni*, XXXIV (2014), pp. 97–114: 109sg.; *idem*, "La storia dell'arte tra permanenza e cesura: Cicognara e Winckelmann", in: *Studi neoclassici*, II (2014), pp. 191–197.

²³ "[...] senza bisogno di una derivazione genealogica sugli usi e sulle pratiche religiose e civili, la parità dei bisogni e delle circostanze possono avere prodotto gli stessi risultati in tempi diversi" (Cicognara [nota 7], libro primo, capitolo ottavo, "Delle immagini", p. 322). Inoltre: "La parità di alcune circostanze tanto fisiche che morali può produrre i medesimi effetti nelle costumanze di diversi popoli; al che se avesse voluto dar peso il signor d'Hancarville, forse non avrebbe egli derivata ogni pratica di religione dai primitivi popoli della Scizia" (*ibidem*, p. 283).

²⁴ "Gli oggetti figurati, così ripetuti presso diverse nazioni e aventi il medesimo significato mostrano quasi evidentemente la relazione che fuvi tra gli antichi abitanti del nord dell'Europa e quei del mezzogiorno dell'Asia, [...] Basti il riflettere alla ribellione e alla caduta degli angeli, già conosciuta nella

scritturali, non saria meraviglia, se avesse avuto sentore di una futura rigenerazione”.²⁵

E dunque la fenomenologia storica, nelle sue riproposizioni apparenti, è ricondotta da Cicognara a leggi ben diversamente decisive, che regolano il “sistema della natura”, inconciliabili con la lanziiana configurazione di un tempo e di un cosmo dati a priori così come con la loro interna dinamica teleologica: “Le storie di tutte l’età presentano quasi gli stessi aspetti con piccolissime variazioni, e tutti gli altri sistemi delle cose non possono mai dissomigliare da quello della natura che è di *distruzione e di riproduzione*”.²⁶ E ancora: “Cade in acconcio qui l’osservare quanta sia la costanza dei medesimi risultati ben meditando i grandi avvenimenti del mondo; e come la razza degli uomini, lunge dal perfezionarsi, abbia sempre per una oscillazione successiva acquistato da una parte ciò che andava perdendo dall’altra.”²⁷

Sbarazzatosi della teoria ciclica, Cicognara passa a demolire la *series et junctura* lanziiana ossia quella concatenazione di eventi, più o meno coincidente con la vichiana “storia ideale eterna”, che da un capo all’altro dell’intera opera dell’Abate era stata evocata, non a caso, tramite la metafora del “filo”:²⁸ la smentita si evince dalla “tanta diversità delle scuole italiane”:

teologia dei persiani e degli indiani con nomi propri non trovati nel Pentateuco, e basti il confrontare l’antichità di questi libri per determinare l’antiorità di tali derivazioni in favor di chi spetta” (*ibidem*, libro primo, capitolo ottavo, p. 296).

²⁵ [Luigi Lanzi], *HSIODOU TOU ASKRAIOU ERGA KAI HMERAI Hesiodi Ascræi Opera et Dies: di Esiodo Ascreo I Lavori e le Giornate*, Firenze 1808, nota 175, pp. 176sg. Si veda Rossi (nota 10), pp. 268–285. Alla traduzione ha dedicato un sostanzioso intervento Sotera Fornaro, “Sotto a’ più densi veli della menzogna: l’Esiodo di Luigi Lanzi”, in: *L’Abate Luigi Antonio Lanzi tra filologia classica e letteratura religiosa*, atti del convegno, Corridonia 2009, a cura di Fabrizio Capanni/Anna Santucci, Macerata 2010, pp. 199–212.

²⁶ Cicognara (nota 7), libro terzo, capitolo primo, p. 87. Corsivi nell’originale.

²⁷ *Ibidem*, libro secondo, capitolo secondo, p. 65.

²⁸ Cfr. Chiara Gauna, *La “Storia pittorica” di Luigi Lanzi: arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze 2003, pp. 91–93; Rossi (nota 10), pp. 80, 153–155, 190sg. È molto significativo che Giordani (nota 7), p. 148, bacchetti Cicognara in termini lanziiani, ad esempio: “Che diavolo è questo maledetto salto (senza alcuna preparazione) dalla repubblica veneta, appena nominata, ai costumi di Roma sotto Leone? Ma Dio buono! Un po’ d’ordine. Series, iuncturaque, raccomanda il mio Orazio. Per Dio, qui c’è una grandissima *disparata*.” Si

[...] ma non s’intende per quale specie di fanatico amore delle antichissime cose debba farsi un’applicazione costante e una derivazione invariabile dall’antico sì di tutti i riti che di tutte le costumanze, quasi che se ad un primo venne in capo una forma di veste od ornato o per caso o per capriccio o per allusione anche figurata e simbolica, non possa ad un secondo venire lo stesso pensiero senza ritrarlo dalla stessa sorgente; e non si spiega come sempre siavi bisogno di conservare il filo di queste idee, di queste derivazioni, come se ripetere non si potessero dalle stesse menti degli uomini colla medesima fecondità inventrice le stesse utili pratiche o le medesime stravaganze.²⁹

La distanza estrema dalla *Weltanschauung* dell’Abate risulta incolmabile al momento in cui Cicognara rinvie, grazie a Seroux d’Agincourt, una continuità (tutta ‘italiana’) esattamente dove Lanzi si era imposto il silenzio poiché solo lì aveva smarrito le “fila del tempo”.

La fatica lodevole di tenere il filo attraverso tanta caligine e con sì deboli mezzi ha costituito il merito principale del dotto mio predecessore [Seroux], che ha portato la face nel maggior buio, e per i monumen-

ricordi anche la censura, dello stesso tenore, di “quella prolissità languida [in cui] si vede l’uomo che senza necessità, e senza profondità va spaziando nella superficie delle scienze vagamente” (*ibidem*, p. 160). Per la “storia [della pittura] di Lanzi, cioè una certa imbastitura ch’egli ne ha fatta”, cfr. anche la lettera a Cicognara del 3 giugno 1813, in: Pietro Giordani, *Epistolario*, III, Milano 1854, pp. 11–13; 13; richiamata da Mascia Cardelli, *Pietro Giordani conoscitore d’arte*, Città di Castello 2007, p. 287, da cui emerge l’ambivalente rapporto di Giordani con stile e contenuti della *Storia pittorica*.

²⁹ Cicognara (nota 7), libro primo, capitolo sesto, “Di ciò che rimane dell’antico costume dei vestimenti: della moda e della convenienza di non dipartirsi dall’antico quanto alla forma dei monumenti”, pp. 217sg. Inoltre: “[...] bisogno non fu mai che queste arti si apprendessero genealogicamente dai primi di cui esiste memoria che le esercitassero, poiché in ogni paese pel genio di tali studi elevandosi spiriti superiori al comune de’ coetanei, hanno in patria potuto fare strada agli altri senza bisogno di condurre un sol filo di successione che abbia un’origine unica e sola, dal che poi nacque opportunamente la tanta diversità delle scuole italiane.” (*ibidem*, libro terzo, capitolo primo, pp. 63, 82). Anche in questo caso, Giordani recupera una più acuta consapevolezza ‘lanziiana’: “Sarebbe un bel problema (per episodio) cercare se, e quanto avrebbe nociuto alle arti italiane lo spoglio fatto negli ultimi anni da’ Francesi. Cercare ancora perché in Italia non esistono più quelle diverse

ti da lui raccolti ed illustrati resta provato che le arti piegarono alla calamità dei tempi, ma non furono mai spente.³⁰

Si riconsideri, per contrasto, la dichiarazione lanziana di metodo, contenuta nell'introduzione alla scuola veneziana, a proposito delle pre-istoriche testimonianze musive.

Ma lasciando stare che questi mosaici (come molti di Roma) possono esser opera de' Greci, il titolo del mio lavoro, che si limita alla pittura e all'epoca del suo risorgimento in Italia, fa che io non sia molto sollecito di più antichi monumenti di belle arti, che staccatamente e senza serie di scuola qua e là si veggono; quantunque non lasci talora di accennargli secondo le opportunità quasi come per un parergo. Cose tali si deon cercare in altri libri. Io scrivo della Pittura risorta.³¹

Che la *series et junctura*, invocata da Lanzi, si origini da una conflagrazione di eventi prima della quale non è dato rinvenire un senso, è concetto riconducibile a quella *συμπλοκή*, o intreccio di fatti, che Polibio enuncia e disvela nel primo libro (§ 3–§ 4) delle *Storie*, a partire dal 220 a.C.³² Se l'accento cristologico ai

scuole o maniere di pittura, toscana, romana, lombarda, veneziana, ec. ma sia sottentrata una maniera tutta unica e generale. Cercare se l'origine di ciò forse rimonti ai Caracci. Cercare se ciò sia bene o male per le arti" (Giordani [nota 7], p. 162).

³⁰ Cicognara (nota 7), libro primo, capitolo quarto, "Cenni storici sulle antiche vicende dell'arte della scultura", p. 168. E ancora: "Dal che ci sembra aver provato, che le arti sebbene illanguidirono, e rimasero con un filo di vita, non emigrarono però mai dal suolo italiano" (*ibidem*, libro settimo, capitolo quarto, p. 280). Per la dipendenza di Seroux da Winckelmann, cfr. Édouard Pommier, "La nascita della storia dell'arte da Winckelmann a Séroux d'Agincourt", in: *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del convegno Pordenone/Udine 1990, a cura di Caterina Furlan/Maurizio Grattoni d'Arcano, Udine 2001, pp. 275–288; per quella di Cicognara da Seroux, cfr. Ilaria Miarrelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'Art par les Monuments: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005, pp. 193–195; Ferrari (nota 22), pp. 106sg.

³¹ Lanzi (nota 9), II, p. 5.

³² Cfr. Rossi (nota 4), p. 348; si rinvia a Polibio, *Storie*, I (Libri I–II), introduzione di Domenico Musti, Milano 2001, pp. 196–203, e al commento

secoli della "Pittura risorta" segna, per Lanzi, il manifestarsi, da allora in poi, di una fenomenologia tutta particolare dello Spirito Santo, l'asse verticale in cui si incarna la temporalità della pittura non potrà che opporsi, per Cicognara, all'anelito del Bello a ricongiungersi con l'Antico.³³

Venuta meno una salda impalcatura provvidenziale, ne deriva, a cascata, la messa in discussione dell'affidabilità della dottrina antiquaria, per Lanzi ultimo ma invalicabile baluardo da opporre agli esecrandi assalti di pirronisti vecchi e nuovi: "che l'Antiquaria sia dilettevole non solo, ma utile pe' lumi che sovente la Storia diffonde è tanto certo quanto è sicuro che l'una dall'altra riceve ad ogni passo necessario soccorso".³⁴ Al contrario, quel che preme a Cicognara è rinvenire, dove sia possibile, "la convenienza di non dipartirsi dall'antico quanto alla forma dei monumenti", allorché si sia data storicamente, ossia il consapevole "anacronismo" non rispettoso dei costumi coevi,³⁵ da sempre osservato nella poesia pastorale e negli epitalamî.³⁶ È dunque nella scultura dei Greci che per prima s'incarnò la bellezza ideale, per poi precipitare nel dominio specioso del contingente, in particolare in quella "scrupolosa esattezza dei costumi fiamminghi e olandesi in un mercato di Teyniers, in una cucina o in una bottega di Ostade, costumi

al passo di François Hartog, *Évidence de l'histoire: ce que voient les historiens*, Parigi 2007 (12005), pp. 109–139.

³³ Rossi (nota 4), p. 350.

³⁴ La citazione è tratta dallo scritto di Luigi Lanzi sul "Basso-rilievo della Galleria di Firenze, prima di Villa Medici, esprime l'intera vita d'un Romano", contenuto in [Giuseppe Antonio Guattani], *Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle antichità e belle arti di Roma: per l'Anno MDCCCLXXXIV. Dedicati alla santità di Nostro Signore Papa Pio VI felicemente regnante*, I, Roma 1784, pp. XLIII–XLVIII e LI–LVIII: XLIIIsg., corredato da due tavole. Ovvio il riferimento ad Arnaldo Momigliano, "Ancient History and the Antiquarian", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII (1950), pp. 285–315; poi in trad. it. *idem*, "Storia antica e antiquaria", in: *idem*, *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, pp. 3–45; ma si veda anche lo studio fondamentale di Carlo Borghero, *La certezza e la storia: cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Milano 1983, e, in relazione al XVIII secolo, *idem*, "La prova: problemi comuni e prestiti disciplinari nel Settecento", in: *Le metamorfosi dei linguaggi nel Settecento*, a cura di *idem*/Rosamaria Loretelli, Roma 2011, pp. 3–21.

³⁵ Cicognara (nota 7), libro primo, capitolo sesto, p. 238.

³⁶ *Ibidem*, p. 236.

però da evitarsi in una statua, in un basso rilievo, in un monumento qualunque”.³⁷

Ma tornando alla convenienza delle forme e degli abbigliamenti antichi greco-romani per la scultura, non bisogna ascoltare troppo la supposizione delle querele che i popoli venturi potrebbero fare, allorché dai monumenti desumer volessero le loro antiche usanze. [...] Al contrario tanti bassi rilievi di cui sono adorni i prospetti dei sarcofagi greci e le figure che posano sopra quei coperchi e una quantità di altri monumenti che si possono esaminare in ogni raccolta di antichità, provano incontestabilmente che i greci e particolarmente le donne erano assai più che non credesi vestite, dal che si deduce che le arti presso questa nazione non fossero talmente ligie del costume che tutte le produzioni servire ci debbano in ogni caso come un monumento atto a far prova delle loro abitudini.³⁸

Ancor più censurabili, ad esempio nel rilievo della Basilica del Santo, di Jacopo Sansovino, raffigurante il *Miracolo della fanciulla annegata*, si rivelano le concessioni a un cristiano *sermo humilis* (che ispira in certi suoi esiti lo stesso orrore del *Voltaire* di Pignal³⁹) contraddicente clamorosamente il criterio dell'*electio*: pagina di strepitoso classicismo, consustanziale al classicismo winckelmanniano:⁴⁰

In questo soggetto [...] campeggia nel mezzo una vecchia rugosa e servilmente imitata da una mal scelta natura, e sul lato destro molto sporgente è un bifolco, che per il suo aspetto e la sconcia allacciatura dei panni e i cadenti calzari produce un ingrattissimo effetto; cose tutte che portano nelle opere di scultura un manierato,

un caricato che non riscontrasi in quelle degli antichi, che non era qui in alcun modo voluto dalla rappresentazione, e da cui, se non rifugge talvolta il pennello, si ricusano però sempre i marmi destinati a più nobili rappresentazioni, e a portare più durevolmente alla posterità la storia degli avvenimenti disgiunta da tutto ciò che, non servendo a renderne più chiara l'intelligenza, potesse essere in qualche modo spiacevole o ingrato.⁴¹

E si rammenti piuttosto l'inclinazione di Lanzi a una teatralità 'tragica' davanti a soggetti consimili:

A questa maniera caraccesca aggiunse [Lorenzo Garbieri] il fiero del Caravaggio, e fu accorto in cercar sempre soggetti ferali che si affacesse al suo ingegno; onde di lui poco altro si vede che lutto, stragi, sangue, cadaveri. A' Barnabiti di Bologna dipinse nella cappella di San Carlo il quadro dell'altare e i due laterali: vi si scorge l'orrore della pestilenza milanese, in mezzo a cui il santo visita infermi e fa processioni di penitenza. A' Filippini di Fano espresse vicino al San Pietro di Guido San Paolo che ravviva il morto giovanetto: è opera sì forte di macchia e di espressioni che muove a terrore insieme e a pietà.⁴²

Al contrario, nel ripudio di Cicognara della debolezza e indecenza della vecchiaia possiamo cogliere tanto l'adesione al pensiero di Voltaire, che aveva assimilato l'incarnazione (e dunque il mito cristiano) all'assunzione di tutto il peso della fragilità fisica propria della natura umana,⁴³ quanto la vicinanza al ribrezzo di Lessing per la raffigurazione di un soggetto raccapricciante come la resurrezione di Lazzaro.⁴⁴ Infine le pagine di Cicogna-

³⁷ *Ibidem*, p. 240. A proposito della condanna winckelmanniana, in blocco, dell'arte moderna posteriore a Raffaello, si veda soprattutto Fausto Testa, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte: i modelli e la mimesi*, Bologna 1999, pp. 78–104. Sulla valutazione negativa dell'arte olandese da Winckelmann a Lessing e sul suo riscatto hegeliano, cfr. anche Federico Vercellone, *Morfologie del moderno: saggi di ermeneutica dell'immagine*, Genova 2006 (12002), pp. 133–144.

³⁸ Cicognara (nota 7), libro primo, capitolo sesto, citazione dalle pp. 234 e 238.

³⁹ *Ibidem*, libro sesto, capitolo quinto, pp. 317sg.

⁴⁰ Ad esempio: "Prendendo il Bernini le sue forme nella più vile natura,

credea poi di nobilitarle collo straordinario ed eccessivo: perciò le sue figure rassomigliano a colui, che dallo stato di misero plebeo ad una subitanea grandezza pervenne [...]" (*Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann: tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fca giureconsulto*, I, Roma 1783, IV.ii, § 10, p. 269).

⁴¹ Cicognara (nota 7), libro quinto, capitolo quarto, pp. 272sg.

⁴² Lanzi (nota 9), III, p. 93; si veda Rossi (nota 10), pp. 261–268.

⁴³ Cfr. Voltaire, *Trattato sulla tolleranza*, a cura di Riccardo Fubini, Torino 2006 (1964), p. 84.

⁴⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Pa-

ra sull'*anacronismo* riecheggiano quasi testualmente gli interventi sul *Moniteur universel*, di Vivant Denon⁴⁵ e di Ennio Quirino Visconti,⁴⁶ che si erano succeduti nella primavera del 1804, in merito al costume che la scultura celebrativa contemporanea doveva portare, convenendo entrambi che l'antica statuaria greca aveva sempre scelto una nudità eroica, sdegnosa di adeguarsi alla moda, mentre era alla pittura che spettava il compito di riflettere i costumi dei tempi.⁴⁷

Ma tutte o quasi le categorie introdotte da Cicognara e fin qui richiamate singolarmente sono ricomposte con serrata coerenza a proposito della scultura in Francia, durante l'abborrito "secolo del Bernini".⁴⁸ Nel confinare dunque "il pennello" al dominio delle apparenze mutevoli, Cicognara recupera gli argomenti topici del paragone cinquecentesco fra le arti: "verità" della scultura, sua eccellenza quanto più risulti distante dalla pittura, molteplicità dei punti di vista⁴⁹ ("l'ufficio della scultura [...] è di mostrar le cose come sono da tutti i punti, così introducendo la prospettiva nella scultura è quasi lo stesso che voler far comparir falso ciò che è vero."⁵⁰), fino a una storicizzazione delle tecniche che mira a ribaltare diritti acquisiti da tempo.

Non può mancare di riconoscersi in Venezia, come altrove, che le più squisite opere e di scarpello e di

bronzo precedettero le pitture più preziose, e che il periodo dell'eccellenza maggiore a cui giugnessero gli scultori non fu lungo, e non si poté sostenere decadendo visibilmente quanto più le altre arti salirono in eccellenza. [...] succedendo di questi studî come della civiltà che si andò perdendo da coloro che furono i primi ad acquistarla: e delle lingue che di loro purità più presto si spogliarono presso coloro, che primi ne trovaron le forme, e ne dettarono il gusto e le leggi. Tra i fenomeni che si presentano alle ricerche degli osservatori in materia d'arti, sarà sempre curioso quello che i pittori salirono in grido studiando le opere dei grandi scultori fioriti prima di loro, e nessuno emerse al sommo dello scarpello formandosi sulle opere dipinte quantunque sublimi.⁵¹

Mai come in questo caso mi pare opportuno citare Rosario Assunto quando scrive, a proposito della medesima temperie, di una "storia delle arti come storia di idee estetiche fra loro dialettizzate, che si incarnano in opere a loro volta dialettizzanti a vicenda".⁵²

Psiche tra ricongiungimento ed eterno ritorno

La *Storia della scultura* si configura come viaggio iniziatico, in cinque stazioni, compiuto dal Bello che, al pari di Psiche, dovrà, caduto in balia delle "varietà della moda", sottoporsi a prove mortificanti e persino degradanti, soprattutto quando il rilievo si congiun-

lermo 2007 (1991), pp. 71 e 98; su questo celebre passo cfr. Christiane Hertel, "Similar but Different: Allegory in Hertel's *Iconologia* and Lessing's *Laocoön*", in: *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, a cura di Cornelia Logemann/Michael Thimann, Zurigo 2011, pp. 77-116: 112-115.

⁴⁵ *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, no. 216, 6 floréal, an XII [26 aprile 1804], p. 984.

⁴⁶ *Ibidem*, no. 245, 5 prairial, an XII [25 maggio 1804], pp. 1111sg.; *Lettre au citoyen Denon sur le costume des statues antiques*.

⁴⁷ Sono grato, per il corretto richiamo a questi testi, a Luciana Lisi, di cui segnalo la pregevolissima tesi di laurea *Ennio Quirino Visconti e la rinascita dell'antichità classica nella seconda metà del XVIII secolo*, Università del Salento, 2013, pp. 157sg.; ricordo che Ferrari (nota 22), p. 104, rimarca, a questo proposito, l'importanza della presenza nella biblioteca di Cicognara dell'opera del pittore belga André Corneille Lens, *Le costume des peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments*, nell'edizione Dresda 1785.

⁴⁸ "L'abbigliamento o la nudità eroica adottata nella scultura non può mai dirsi che sia una rappresentazione, la quale infedelmente alteri o tolga ciò

che serve a caratterizzare le nostre nazioni e le nostre età; poiché l'onore della statua riserbato agli uomini grandi o per grado o per merito serve in certo modo alla loro apoteosi, e gli toglie da quella classe comune che porta l'impronta di tutte le basse, bizzarre e varie costumanze delle età, che si van succedendo [...]" (Cicognara [nota 7], libro sesto, capitolo quinto, pp. 277-279).

⁴⁹ Su questa riattivazione, cfr. Cinà (nota 5).

⁵⁰ Cicognara (nota 7), libro quarto, capitolo secondo, p. 107. E ancora: "Nella pittura il chiaroscuro, il colore, la prospettiva e gli scorci portano una serie di tanto magici risultamenti, e a tanta illusione dei sensi, che non è maraviglia se per effetto di questi si nascondono, si temperano, si spariscono [sic] interamente talvolta alcuni difetti, che per la precisione voluta nelle opere dello scarpello, soggette a misura, non si saprebbero perdonare". (*Ibidem*; libro quinto, capitolo secondo, pp. 168sg).

⁵¹ *Ibidem*, libro quinto, capitolo quarto, pp. 313sg.

⁵² Rosario Assunto, *Verità e bellezza nelle estetiche e nelle poetiche dell'Italia neoclassica e preromantica*, Roma 1984, p. 52.

gerà perversamente alla pittura, in “un ammasso di contraddizioni tra l’illusione e la realtà”,⁵³ prima di riguadagnare il privilegio del connubio con Amore/Canova; il quale apparirà, al contempo, uccisore delle ibride mostruosità partorite dai “secentisti” e artefice dell’anamnesi salvifica:

Fu il primo egli a riproporsi per modello l’aurea antichità, trattando soggetti nuovi e del genere eroico: egli eliminò affatto gli scorci, le prospettive, i falsi piani, gli strapiombi delle figure e tutte quelle ingrate proiezioni che, producendo oscuri ed ombre a ridosso di parti sfuggenti e di staccato rilievo, riunivano un ammasso di contraddizioni tra l’illusione e la realtà, le quali mantenevano tutti gli artisti fuori di strada. I bassirilievi di Canova cessarono dal presentare quadri di prospettiva lineare coll’esclusione dell’aerea, e non furono più chimeri, come quelli di tutti i secentisti fino agli ultimi che deturparono la gravità del tempio Vaticano.⁵⁴

Canova è per Cicognara “[...] il primo a dare un diverso andamento alle Arti, e [che] scemò la meraviglia ai miracoli dell’antichità”,⁵⁵ “colui che per dono del cielo dopo duemila anni in questa età stessa venne a ringiovanire il mondo delle arti.”⁵⁶

L’originalissima riattivazione di un sotteso tracciato neoplatonico è però immediatamente temperata da una professione di sensismo fin troppo esibita (spie l’uno e l’altra della lettura di Kant?): “è indubitato che il vero bello abbia le sue leggi fisse, invariabili, eterne, la

cui esistenza è prima di quella dell’uomo, e il cui effetto è sensibile indipendentemente da qualunque analisi a cui la metafisica voglia sottoporlo”.⁵⁷ Ecco che allora lo “stato della scultura nel secolo del Bernini” deve essere riconfigurato nel momento, tipico, del *descensus ad Inferos* del Bello, partito dagli archetipi ideali già di Winckelmann e pure scortato dalla “face nel maggior buio” di Seroux.

Successe una fluttuanza continua nell’imitazione di tutto ciò che travia e conduce all’opposto del vero scopo delle arti. I diritti di un genere di artefici invasero quelli di un altro: la meta alla quale da ognuno si tendeva fu posta fuori del segno, e i concorrenti si ravvolsero in un labirinto in cui fu forza finire col perdersi. La scultura perdettesse persino quel po’ di carattere nazionale che aveva conservato nelle diramazioni delle diverse scuole [...].⁵⁸

Una tal “fluttuanza” epocale, che vide la deroga al principio secondo cui “tutte le arti hanno espressamente il loro linguaggio proprio e conveniente”⁵⁹ e il rifiuto dell’“unione delle due cognizioni, *esame sulla natura*, e *studio sull’antico*”,⁶⁰ impongono a Cicognara di dichiarare gli intenti marcatamente didascalici e normativi dell’opera: “ci resta la speranza che questa storia non sia letta se non da chi, partendo dai primi libri, vi riscontri una progressione di idee e di raziocinj pei quali le opere degli ingegni traviati non possano meritar giusta lode”.⁶¹

Dopo la prova estrema, l’esito provvidenziale dell’impresa sarà subitaneo: se a Venezia “la scultura era nell’e-

⁵³ Cicognara sembra riecheggiare le non remotissime censure, dello stesso tenore, di Michel Anguier, nella sua *conférence* del 9 luglio 1673 all’Académie Royale, su *Les bas-reliefs*, per la quale si veda Lichtenstein 2003 (nota 5), pp. 56–59; cfr. inoltre Fernando Mazzocca, “Canova: l’ideale classico tra scultura e pittura”, in: *Canova* (nota 18), pp. 25–43: 37, e le schede di Alessandra Imbellone, *ibidem*, pp. 296–299, VII.2–4; più in generale, si veda Claire Barbillion, “L’usage de la comparaison dans le commentaire des reliefs sculptés au XIX^e siècle: entre l’écrit et le peint”, in: *L’histoire de l’art et le comparatisme: les horizons du détour*, a cura di Marc Bayard, Roma/Parigi 2007, pp. 201–217. Per una riconsiderazione metodologica di queste categorie cfr. Alina Payne, “On Sculptural Relief: *Malerisch*, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies”, in: *Rethinking the Baroque*, a cura di Helen Hills, Farnham/Burlington 2011, pp. 39–64.

⁵⁴ Cicognara (nota 7), libro settimo, capitolo terzo, p. 206.

⁵⁵ *Ibidem*, libro settimo, capitolo quarto, p. 276.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 278.

⁵⁷ *Ibidem*, libro sesto, capitolo primo, p. 37; sulla “lucidità kantiana (di cui [Cicognara] rimane l’unico ad accorgersi in Italia)”, cfr. l’introduzione alla sezione I, “Il bello ideale”, di Fernando Mazzocca, in: *Scritti d’arte del primo Ottocento*, a cura di *idem*, Milano/Napoli 1998, pp. 3–6: 4, e, dello stesso studioso, le note ai passi antologizzati di Leopoldo Cicognara, *Del bello*, Firenze 1808, *ibidem*, pp. 24–63.

⁵⁸ Cicognara (nota 7), libro sesto, capitolo secondo, p. 112.

⁵⁹ *Ibidem*, libro sesto, capitolo primo, p. 66.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 77. Corsivi dell’Autore.

⁶¹ *Ibidem*, libro sesto, capitolo sesto, p. 405.

stremo suo decadimento”, “era talmente languido lo stato della scultura allorché Canova arrivò in Roma, che non poteva l’arte onorarsi di una grand’opera di scarpello buona o cattiva” e “nessuna scultura moderna poteva certamente servire di guida al genio e alla mano di Canova”.⁶² Addirittura il “grande sistema invariabile di distruzione e di riproduzione” è destinato a interrompersi per un tempo illimitato: Canova è infatti l’iniziatore della posterità e il suo intervento salvifico appare “lusinga assai fondata di un’epoca luminosissima”. Nella “Breve ricapitolazione delle cose dette nel corso di tutta quest’opera” Cicognara recupera infatti, per l’occasione, l’impalcatura ciclica reggente l’intera concezione storiografica winckelmanniana saldandola, per intonazione celebrativa, alla pagina lanziana dedicata ai fasti del mecenatismo di Pio VI,⁶³ ora sostituito dai “re dell’Europa”.

Il cominciare dell’arte presso gli antichi sino a Fidia può equivalere all’epoca che lentamente anche percorse in Italia da Niccolò fino al Bonarroti. Il grande incremento, e il raffinamento dell’arte che da Fidia giunse a Prassitele e a Filippo, il quale può computarsi pel giro di poco più d’un secolo, vale a dire da Pericle alla morte di Alessandro, dopo cui incominciò a declinare, può compararsi all’epoca di Michelangelo, e di tutti gli altri valentissimi suoi contemporanei, che illustrarono il secolo mediceo. L’antica decadenza condusse le arti a una letargia infinitamente più lunga, e la moderna può contar quasi due secoli; e questo nuovo odierno rialzamento in cui l’esperienza

e gli esempj si sono di tanto moltiplicati, potrebbe darci una lusinga assai fondata di un’epoca luminosissima: che se per avventura le produzioni del secolo XV, e XVI si debbono riputare inferiori a quelle dell’età di Pericle e d’Alessandro, non è follia il credere che quelle del XIX possano poi sostenerne con più decoro il confronto.⁶⁴

Le censure imposte da Canova stesso e da Pietro Giordani alla più estesa e storicizzata trattazione in cui Cicognara avrebbe voluto inserire l’apprendistato dell’artista⁶⁵ concorrono a rafforzare le analogie di struttura con le *Vite* vasariane. Se è vero, infatti, che Canova interpreta alla perfezione il ruolo messianico già attribuito da Vasari a Michelangelo, “spirito [...] universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione [...] abile, operando per sé solo, a mostrare che cosa sia la perfezione dell’arte del disegno”, alla progressione secondo la quale ogni età sussume e completa la precedente⁶⁶ Cicognara sostituisce, nella *Storia della scultura*, l’immagine, antitetica, del ritorno (dall’Ade) dell’Anima/Bellezza alla Reggia olimpica, dove l’apparizione del Dio annulla la validità per l’appunto storica delle tappe intermedie, con l’eccezione del grande recupero dell’epoca quattrocentesca intesa però come prefigurazione.⁶⁷

Si noti che, per Canova, l’esercizio inventivo e compositivo sul tema si era fatalmente trasfigurato in colta metafora figurativa, volta a colmare, per concreta e definitiva evidenza, il sentimento di un distacco incolmabile consegnato da Winckelmann alla “tenera amante”⁶⁸ della

⁶² *Ibidem*, libro settimo, capitolo secondo, pp. 78–82.

⁶³ Lanzi (nota 9), I, pp. 431sg.

⁶⁴ Cicognara (nota 7), libro settimo, capitolo quarto, pp. 299sg.

⁶⁵ Si veda Francesca Fedi, “Cicognara critico di Canova”, in: *eadem*, *Artefici di numi: favole antiche e utopie moderne fra illuminismo ed età napoleonica*, Roma 2004, pp. 49–70: 69.

⁶⁶ Infatti “Onde, scoperto questo Giudizio, mostrò non solo essere vincitore de’ primi artefici che lavorato vi avevano, ma ancora nella volta, che egli tanto celebrata avea fatta, volse vincere sé stesso; et in quella di gran lunga passati, superò sé medesimo [...]”. (Giorgio Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, VI: *Testo*, Firenze 1987, pp. 71 e 73), per la citazione nel testo giuntino. Il monumento funebre a Maria Cristina d’Austria assume dunque la funzione del *Giudizio* sistino, poiché Canova “presentò in questa

grandiosa e nobile idea il vero genere di ben inventare, comporre, ed eseguire, e superò sé medesimo, e tutte le altre opere che si erano recentemente vedute in Italia e fuori” (Cicognara [nota 7], libro settimo, capitolo terzo, p. 192).

⁶⁷ Ad esempio: *ibidem*, p. 88 (scultori veneti) e p. 204 (toscani). Più volte Canova aveva tematizzato la Bellezza nella figura di Psiche, tanto che, nei versi di Melchiorre Missirini, era stata persino azzardata la sua identificazione con l’Anima stessa del “Divino”; si veda il contributo illuminante di Ranieri Varese, “La *Psiche* seconda: ‘ed ha un occulto magistero’”, in: *Studi veneziani*, n. s., XLV (2003), pp. 263–334, in particolare p. 292; si vedano poi le schede V.8–V.10 di Stefano Grandesso, V.II di Sergej Androsov e V.12 di Alessandra Imbellone, in: *Canova* (nota 18), pp. 250–261. Per le varie raffigurazioni di Amore e Psiche da parte di Canova si veda anche la discussione di Cicognara (nota 7), libro settimo (capitolo terzo), pp. 113–119.

⁶⁸ Cito, questa volta, dalla *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni*

celeberrima conclusione della *Geschichte* ma, ancor prima, alla trasfigurante contemplazione del *Torso del Belvedere*:

Sarebbe per me una grande felicità poter descrivere degnamente quest'opera. Ma pieno di tristezza mi fermo e, come Psiche che pianse l'amore dopo averlo conosciuto, piango l'irreparabile rovina di quest'Ercole dopo averne compresa la bellezza.⁶⁹

Ma estrema risulta, ora, la svolta concettuale impressa in questa direzione da Cicognara, poiché, sostanziata dalla lettura della rivoluzionaria *Origine de tous les cultes* di Charles-François Dupuis,⁷⁰ essa realizza la piena penetrazione tra il mito estetico più pervasivo e suadente dell'epoca e l'adesione a quel radicale materialismo già sottolineato in più luoghi della *Storia della scultura*.

Un sistema religioso pieno di filosofia com'era quello dei greci, mentre offriva all'osservatore distratto e superficiale un'apparenza di stravaganze, aveva però molto in sé di che contentar la ragione, se il pensator profondo si dava cura di rintracciarla. L'emblema dell'anima, a cagion di esempio, era rappresentato dalla farfalla, ma nasceva dall'opinione dell'esistenza dello spirito dopo la distruzione del corpo, ed era la base della metempsicosi. Plutarco (*Sympos. Lib. III*) riferisce che la farfalla nominata *Psyche* veniva dal bruco chiamato *Eruca*, che fu simbolo della generazione delle cose. La metamorfosi di fatto dei bruchi di questa spezie, i loro passaggi di ninfa o crisa-

lide in farfalla si prestano meravigliosamente a questa applicazione simbolica, e tali cambiamenti di stato, tali successive riproduzioni, sempre sotto varie apparenze, ma per un costante principio di vita ora manifesto ora latente, mostrarono come le anime degli uomini esistano ancor dopo morte; sistema che favorito presso tutte le nazioni è inerente e inseparabile dall'orgoglio umano. E la favola di Amore e Psiche è ben di gran lunga anteriore a ciò che ne scrivono Apulejo e Platone.⁷¹

Se per Lanzi, la verità della Scrittura era rintracciabile nella favola esiodea, in base a una ripresa tardiva del diffusionismo tardo-secentesco,⁷² è dunque in nome di un diffusionismo alla rovescia, riconducibile al culto di una primigenia energia (*force*) della natura, fecondante ogni successiva credenza,⁷³ che si comprende il senso più pieno della *Storia della scultura* come continuazione all'opera di Winckelmann.

In ultimo, se la fede cristiana è ritenuta da Cicognara soggetto ammissibile solo a condizione che si ammanti delle forme di un perpetuo classicismo e “in prova di questo l'arte della scultura veggiamo che non isdegna le forme delle attuali vesti pel sacerdozio e per la religione se non in quanto esse sono appunto le sole che serbino qualche traccia ancor delle antiche”,⁷⁴ in altro luogo della *Storia* è postulata come radicale l'irriducibilità della “bellezza ideale” alle “rare e singolari virtù evangeliche” o, quantomeno, in questo ambito tematico, essa appare raggiunta da pochissimi.

Winckelmann: tradotta dal Tedesco con note originali degli editori, II, Milano 1779, p. 335.

⁶⁹ Johann J. Winckelmann, *Il bello nell'arte: la natura, gli antichi, la modernità*, a cura di Claudio Franzoni, Torino 2008, pp. 61–65: 65; per il testo originale, citato in epigrafe, si veda *idem*, “Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom”, in: *Kleine Schriften: Vorreden. Entwürfe*, a cura di Walther Rehm, Berlino 1968, pp. 169–173: 173, in cui il curatore nota giustamente come il riferimento diretto a Psiche, pur perdendosi, troverà nuova soluzione nella ben più celebre immagine della *Geschichte*. Cfr. infine Édouard Pommier, *Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art*, Parigi 2003, p. 147.

⁷⁰ Cfr. Charles-François Dupuis, *Origine de tous les cultes ou religion universelle*, Parigi 1795, soprattutto la terza parte, “Examen Philosophique des Mystères, considérés dans leurs rapports avec la Métaphysique, la Physique et l'Astronomie ancienne”, prima sezione, tomo secondo, pp. 175–220, per la discussione sulle varie dottrine della metempsicosi. Per l'apprezzamento del-

l'“opera profondissima” da parte di Cicognara, cfr. Steindl 2007 (nota I8), pp. 46–49; Pellegrini (nota I4), p. 381, senza dimenticare il saggio ormai classico di Francis Haskell, “Cicognara eretico”, in: *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, atti del convegno Padova 1977, a cura di Giuliana Mazzi, Padova 1982, pp. 217–225. Più in generale cfr. Heinz Georg Held, “Barbarische Geschichten, naturhafte Bildersprache, Allegorien der Humanität: Zur Theorie des Mythos in der ‘Kunstperiode’”, in: *Winckelmann und die Mythologie der Klassik: Narrative Tendenzen in der Ekphrasen der Kunstperiode*, a cura di Heinz Georg Held, Tübinga 2009, pp. 189–215.

⁷¹ Cicognara (nota 7), libro primo, capitolo sesto, pp. 244sg.

⁷² Cfr. Rossi (nota I0), pp. 271–285.

⁷³ Si veda, in particolare, Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770–1820)*, Parigi 1988, pp. 184sg.

⁷⁴ Cicognara [nota 7], libro primo, capitolo sesto, p. 246.

La rassegnazione, la pazienza, la sofferenza, l'umiliazione, rare e singolari virtù evangeliche tanto caratteristicamente impresse nel sacro prototipo della nostra religione, non possono aver offerto all'artista di genio quei tratti dai quali far risaltare alcuna bellezza ideale, o se veramente si fosse potuta cogliere, come alcuno ha pur studiato di fare, ciò non poteva essere mai proprio di quei tanti artisti mediocri, che sono destinati all'innumerabile moltiplicazione delle immagini, o che ne furono i primi autori.⁷⁵

Se ora si pensa all'invito formulato da François Pierre Guillaume Guizot nel *Salon de 1810*: "Que les artistes modernes qui ont bien étudié l'antique s'efforcent d'en transporter les beautés dans les sujets modernes; [...] tout ce qui se rattache aux idées, à la religion, aux mœurs que nous pouvons appeler les nôtres",⁷⁶ Cicognara sembra condividerne (ma per stigmatizzarla) l'identificazione tra modernità (o peggio moda) e religione cristiana, nella fedeltà, a queste date ancora inalterata, a un idiosincratico *Génie du Paganisme*.⁷⁷

Abstract

In this contribution two main themes are developed: first of all a comparison between the *Storia pittorica dell'Italia* by Luigi Lanzi and *Storia della scultura* by Leopoldo Cicognara, in particular the way in which the latter discussed the most important characteristics of the former's work, in order to state how sculpture had been peculiar to the Italian identity much more than painting. In second instance we show how Cicognara chose the pattern represented by the myth of Cupid and Psyche as particular form of metanarrative for his *Storia*. According to this story, the Ideal Beauty of Sculpture, as Psyche, is able to rejoin again Canova/Cupid only after having left every contamination with the confused and contingent realm of Painting. It is due to this if Cicognara could recognize in his work the legacy of Winckelmann's *Geschichte* and Seroux d'Agincourt's *Histoire*, avoiding the dangerous heritage of Lanzi's *Storia*.

Referenze fotografiche

Da Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura*, III, Venezia 1818: fig. 1. — Autore: fig. 2.

⁷⁵ *Ibidem*, libro primo, capitolo ottavo, p. 312.

⁷⁶ Citato da Lichtenstein 2003 (nota 5), p. 131. Ancora sull'impoeticità del Cristianesimo, sostenuta da Cicognara in evidente polemica con Chateaubriand, si soffermano Francesca Fedi, *L'ideologia del bello: Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Milano 1990, pp. 149–152, e Steindl (nota 18), pp. 48sg.

⁷⁷ Non casualmente il capofila, cattolico, dei puristi Pietro Estense Selvatico rigetterà "in nome dell'arte cristiana, come falsa e materialista, quella bellezza ideale ricondotta dal genio di Possagno alla grande tradizione classicista e riconsegnata alla sensibilità contemporanea" (Mazzocca [nota 53], p. 41); di Selvatico si vedano allora i "Frammenti della seconda parte del *Laocoonte* di Lessing" (1841), parzialmente antologizzati e annotati negli *Scritti d'arte del primo Ottocento* (nota 57), pp. 171–177.