

1. La letteratura artistica dall'850 al 1850

di Alessandro Nova

1.1 *Il medioevo* • 1.2 *Il Quattrocento* • 1.3 *Il Cinquecento* • 1.4 *Da Vasari al moralismo controriformato* • 1.5 *Il manierismo* • 1.6 *Il Seicento* • 1.7 *Il Settecento* • 1.8 *La prima metà dell'Ottocento* • 1.9 *La letteratura locale in Italia e in Europa*

1.1 *Il medioevo*

I primi esempi di una lettura «critica» dei manufatti artistici risalgono ai secc. VIII-IX e sono legati alla nuova sensibilità formale generata dall'idea di rinascita del mondo tardo-antico, che Carlo Magno e i suoi successori favorirono (si veda J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Vienna 1869). Tuttavia, una vera letteratura storico-critica prese corpo solo a partire dal sec. XI, quando descrizioni e giudizi, spesso occasionali, fecero la loro apparizione in lettere, sermoni e cronache. I testi più celebri sono stati raccolti in pregevoli antologie (v. MORTET, a c. di, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge. XI-XII siècles*, Parigi 1911; v. MORTET, P. DESCHAMPS, a c. di, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge. XII-XIII siècles*, Parigi 1929; E.G. HOLT, a c. di, *Storia documentaria dell'arte. Dal medioevo al XVIII sec.*, 1957-66, Milano 1972, 3-100). Questi scritti indugiano sulla descrizione degli oggetti meravigliosi che adornavano le pareti oggi spoglie delle chiese: per alcuni, come il monaco cluniacense RODOLFO IL GLABRO (*Historiarum sui temporis libri quinque*, di cui esiste un'edizione italiana con il titolo *Storie dell'anno Mille*, Milano 1982, a c. di G. ANDENNE

e D. TUNIZ) o come il monaco di Durham, REGINALDO (*Libellus de admirandis beati Cuthberti virtutibus*, Londra 1835, a c. di J. RAINE), si trattò di semplice curiosità; per altri, come LEONE DI OSTIA, che descrisse minuziosamente nella sua *Cronaca di Montecassino* (pubblicata nel vol. CLXXII della *Patrologia latina* di J.-P. MIGNE) la ricostruzione dell'abbazia di S. Benedetto, o come l'abate **Suger** che restaurò e ridecorò St.-Denis, la profusione dell'oro e delle gemme non serviva soltanto a soggiogare i fedeli, ma era anche un omaggio alla gloria di Dio e un tentativo di imitare la Gerusalemme Celeste (si vedano A. LECOY DE LA MARCHE, *Oeuvres complètes de Suger*, Parigi 1868; la magistrale edizione inglese riccamente annotata da E. PANOFSKY, *Abbot Suger: on the abbey church of St.-Denis and its art treasures*, Princeton, N.J., 1946, è stata aggiornata nel 1979 da G. PANOFSKY su note manoscritte lasciate dal marito; l'introduzione di Panofsky è stata tradotta e pubblicata nella raccolta di saggi E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, 1955, Torino 1962, 107-145; importanti gli studi di S. MCKNIGHT CROSBY, *The abbey of St.-Denis*, I, New Haven, Ct., 1942, e di L. GRODECKI, *Suger et l'architecture monastique*, in *L'architecture monastique*, numero straordinario del «Bulletin des relations artistiques France-Allemagne», Magonza 1951). Agli scritti di Suger, che sono l'espressione più alta della critica d'arte medievale, si contrappongono le riflessioni dell'altra dominante figura del mondo ecclesiastico del sec. XII: **san Bernardo da Chiaravalle**. La sua celebre *Apologia ad Guillelmum* è un attacco contro l'arte vanamente sontuosa che adornava i chiostri dei monaci, distogliendoli dalla meditazione (*Apologia*, vol. CLXXXIII della *Patrologia latina* di J.-P. MIGNE; confronta anche L. LECLERCQ, *Essais sur l'esthétique de Saint Bernard*, in «Studi medievali», 1968, 688-782). Nonostante questa critica autorevole, la ricostruzione delle chiese intrapresa dopo l'anno Mille non conobbe soste. Ne derivò, tra l'altro, una peculiare organizzazione del lavoro artistico, quale è testimoniata in VILLARD DE HONNECOURT, *Livre de portraiture* (se ne veda l'ed. *Fac-simile of the Sketch Book of Wilars de Honecort*, Londra 1859, a c. di R. WILLIS, rist. Parigi 1968); il canone proporzionale utilizzato da Villard de Honnecourt, un architetto piccardo del sec. XIII, è stato oggetto degli studi di E. PANOFSKY in *Il significato nelle arti visive*, cit., 86-90). Fra il

sec. XII e il sec. XIII si assiste pertanto a una lenta ma sicura emancipazione degli artisti, che si limitano tuttavia a compilare ricettari o trattati tecnici. (Si veda più avanti il capitolo → 3, sulle tecniche e i materiali della produzione artistica.) La critica d'arte medievale resta dunque appannaggio degli ecclesiastici.

A questo proposito vanno ricordate le considerazioni sul bello formulate da **san Tommaso**: si vedano J. KOCH, *Zur Ästhetik des Thomas von Aquin*, in «Zeitschrift für Ästhetik», 1931, 266-271; M. SCHAPIRO, *Sull'atteggiamento estetico nell'arte romanica*, in ID., *Arte romanica*, Torino 1982, 27-29; U. ECO, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* (1954), Milano 1970². Sugli ordini monastici è ancora fondamentale l'introduzione di J. VON SCHLOSSER al suo *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, nelle *Eitelberger Ilgs Quellenschriften* (1896), Vienna 1967¹⁰.

Con il tardo sec. XIII e il sec. XIV il primato della critica d'arte passò dalla Francia alla Toscana e dai monaci agli intellettuali laici. Questo passaggio di consegne venne suggellato dall'attenzione per le arti figurative da parte dei maggiori letterati dell'epoca: sono celebri i versi di **Dante** (*Purgatorio*, canto XI, 73 sgg. e 91 sgg.) dedicati a Oderisi da Gubbio, Franco Bolognese, Cimabue e Giotto (ma si vedano anche quelli in cui sono descritti i rilievi scolpiti con gli esempi di superbia punita, *Purgatorio*, XII, 16 sgg.) e l'elogio rivolto dal **Petrarca** all'arte sublime di Simone Martini (*Rime*, 77). Il sentimento di orgoglio civico (la «florentinitas») che ispira gli scrittori indusse ben presto a includere le vite degli artisti nelle biografie degli uomini illustri. Un giusto spazio è dedicato alle glorie artistiche cittadine da **Filippo Villani** nel suo *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, Firenze 1847, a c. di G.C. GALLETTI, scritto nell'ultimo quarto del sec. XIV. Villani, che è il primo autore di biografie di artisti della letteratura moderna, affermò che l'attività del pittore era superiore a quella dei maestri delle arti liberali: se non di diritto, il divario fra «artes liberales» e «artes mechanicae» era di fatto colmato e per gli artisti era finalmente giunto il momento di giustificare l'esistenza, le basi teoriche e lo scopo della loro professione. (Su Petrarca, si vedano E.H. WILKINS, *On Petrarch's appreciation of art*, in «Speculum», 1961, 299-

301, e M. BETTINI, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in S. SETTIS, a c. di, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, 219-267; su Villani, si veda G. CALÒ, *Filippo Villani e il libro «De origine civitatis Florentiae»*, Rocca San Casciano 1904.)

1.2 Il Quattrocento

Alla prima metà del Quattrocento appartengono tre trattati scritti da artisti che, pur avendo in comune taluni aspetti, riflettono esperienze di vita, culture e ideali diversi: C. CENNINI, *Libro dell'arte* (compilato nei primi decenni del sec. XV: confronta L. BEK, *Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pittore, Cennino Cennini sub specie Albertiana*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 1971, 63-106; la più recente edizione del trattato è a c. di F. TEMPESTI, Milano 1975); L.B. ALBERTI, *De pictura* (redatto in latino nel 1435 e in volgare nel 1436, duplice ed., Bari 1975, a c. di C. GRAYSON); L. GHIERTI, *Commentarii* (scritti tra il 1445 ca e il 1455 ed editi a Berlino 1912, 2 voll., a c. di J. VON SCHLOSSER con ampio commento; ed. it. a c. di O. MORISANI, Napoli 1947). Il *Libro* di **Cennino Cennini**, il cui scopo principale è di illustrare i precetti tecnici della bottega, è l'ultimo ricettario della tradizione corporativa medievale, ma per la prima volta discute alcuni concetti — come rilievo, stile moderno, maniera, fantasia (nell'accezione di idea progettuale) — che saranno familiari alla critica d'arte del Rinascimento, e rivendica pari dignità all'arte e alla poesia. Anche **Lorenzo Ghiberti**, nella sua attività di teorico, si muove fra *media aetas* e Rinascimento; tuttavia la sua opera è più importante di quella del Cennini, sia per lo schema e lo scopo certamente più ambiziosi, sia per la sistematicità con cui è organizzato il materiale. Ghiberti è considerato il fondatore della storiografia artistica moderna, poiché ha unito l'elemento storico delle vite degli artisti con quello teoretico delle ricerche sull'ottica e sulle proporzioni: questa mescolanza di teoria e storia diverrà un modello importante per Vasari (su Ghiberti, si veda R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, N.J., 1956, 1982³).

Il *De pictura*, di **Leon Battista Alberti**, anche se non ebbe

una larga diffusione tra i contemporanei, segnò una svolta effettiva nella storia della critica d'arte, che assunse una dignità culturale fino allora sconosciuta. Alberti pose a fondamento della pittura l'aspetto intellettuale e la teoria: il pittore da lui sognato è un «quasi iddio» che ricrea il mondo della natura, e una sorta di retore ideale che ricalca il modello dell'oratore-cittadino auspicato da Quintiliano. Esiste infatti uno stretto nesso fra il revival retorico a opera dei grandi umanisti della prima metà del sec. xv e il *De pictura*: come per l'oratore di Cicerone, lo scopo del pittore albertiano è di piacere, commuovere e convincere (si veda J.R. SPENCER, *Ut rethorica pictura. A study in Quattrocento theory of painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», xx, 1957, 26-44). Sul problema della «composizione» si veda il saggio fondamentale di M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971 (nuova ed. 1986), importante anche per quanto concerne le idee di umanisti come Guarino da Verona e Bartolomeo Fazio. Il successivo trattato di Alberti, *De re aedificatoria*, condotto a termine nel 1452 e pubblicato postumo nel 1485 (rimandiamo a → 4.1.2), divenne subito un punto di riferimento essenziale per la trattatistica architettonica della seconda metà del Quattrocento (sul trattato si veda C. GRAYSON, *The composition of L.B. Alberti's «Decem libri de re aedificatoria»*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 1960, 152-161). Alberti, che intese l'architettura come una scienza al servizio dell'uomo, la cui funzione consiste nel creare spazi confortevoli e adatti al vivere civile, fu in stretto contatto con il giovane neoplatonico **Marsilio Ficino**, che fino al 1492 diresse l'Accademia di Careggi; nonostante alcuni punti di contatto con gli ideali di Alberti, l'estetica ficiniana esercitò il suo importante influsso sulla teoria artistica soltanto nel secolo successivo, nei sonetti di Michelangelo e nel trattato del Lomazzo. Sul pensiero del Ficino si vedano le opere insuperate di: E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze 1952, rist. 1973 (ma il titolo originale era *Idea. Contributo alla storia della teoria artistica*); E. CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del rinascimento* (1927), Firenze 1935, rist. 1974; A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Ginevra - Lilla 1955.

L'intenso dibattito culturale sulle arti sviluppatosi a Firen-

ze nella seconda metà del Quattrocento condizionò l'opera teorica di **Leonardo da Vinci**, che molto deve ad Alberti e, indirettamente, a Ficino. Egli incarnò il mito dell'uomo universale auspicato dall'Alberti, ma non va dimenticato che la sua celebre definizione del pittore-filosofo è nata in parte dalla sua diffidenza nei confronti dell'ambiente filosofico fiorentino, da cui lui, l'«omo senza lettere», si sentiva escluso. Leonardo non volle mai imporre un ordine sistematico al suo pensiero e tuttavia segnò l'apice di un lento processo storico che dall'artista-artigiano aveva condotto al pittore-filosofo «signore dell'universo»: per Leonardo la pittura è vera scienza o «discorso mentale», è conoscenza e filosofia. Per molto tempo le idee vinciane non ebbero seguito, e il *Trattato della pittura*, iniziato nell'ultimo decennio del Quattrocento ma redatto da un allievo dopo la sua morte, vide la luce solo nel 1651 a Parigi.

La bibliografia su Leonardo da Vinci è immensa. Basti qui ricordare: J.P. RICHTER, *The notebooks of Leonardo da Vinci* (1883), New York 1970, da integrare con C. PEDRETTI, *The literary works of Leonardo da Vinci*, Berkeley, Ca. - Los Angeles, Ca., 1977; LEONARDO DA VINCI, *Scritti scelti*, Torino 1952, a c. di A.M. BRIZIO; ID., *Scritti letterari* (1952), Milano 1974², a c. di A. MARINONI; ID., *Traité de la peinture*, Parigi 1960, a c. di A. CHASTEL; L.H. HEYDENREICH, *Leonardo-Bibliographie 1939-1952*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1952, 195-200; J. SHEARMAN, *Leonardo's colour and chiaroscuro*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXV, 1962, 13-47; M. ROSCI, *Leonardo «filosofo». Lomazzo e Borghini 1584: due linee di tradizione dei pensieri e precetti di Leonardo sull'arte*, in P.C. MARANI (a c. di), *Fra rinascimento, manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Firenze 1984, 53-78; M. KEMP, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo* (1981), Milano 1982; K.H. VELTMAN in collaborazione con K.D. KEELE, *Studies on Leonardo da Vinci. I. Linear perspective and the visual dimensions of science and art*, Monaco 1986.

1.3 Il Cinquecento

La letteratura artistica del Cinquecento non si curò del tormentato empirismo di Leonardo, né condivise il suo giudizio riduttivo della poesia; al contrario, nel campo della teoria e critica d'arte si registrò una proficua collaborazione fra artisti e uomini di lettere, il cui successo è testimoniato sia dalla popolarità goduta dalla celeberrima enunciazione dell'*Ars poetica* oraziana *ut pictura poesis* (si veda R.W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, 1940, Firenze 1974), sia dalla fondazione, nella seconda metà del secolo, della prima accademia artistica, la fiorentina Accademia del disegno, cui collaborarono dotti umanisti quali Varchi, Borghini e Bartoli. Il sorgere di attivi centri di cultura legati alle corti (sulla figura e sul ruolo del Castiglione si vedano i saggi a c. di R.W. HANNING e D. ROSAND, *Castiglione. The ideal and the real in Renaissance culture*, New Haven, Ct. - Londra 1983) e il proficuo scambio di idee fra artisti e letterati all'interno dei circoli accademici favorirono lo sviluppo di particolari generi letterari come l'emblematica e l'iconologia, in cui parole e immagini partecipavano alla creazione di **allegorie e simboli** più o meno complessi. Questo mondo simbolico prese avvio con l'affascinante *Hypnerotomachia* (F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Padova 1964, 1980², 2 voll., a c. di G. POZZI e L.A. CIAPPONI; sull'opera è di particolare interesse E.H. GOMBRICH, *Hypnerotomachiana*, in ID., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del rinascimento*, Torino 1978, 151-156; confronta anche M. CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma 1980) nella quale si amalgamano citazioni vitruviane e geroglifici egiziani, nel rinascimento interpretati come simboli esoterici. A questi ultimi furono dedicati manuali, fra cui primeggiò per l'eccezionale erudizione il maestro del giovane Vasari, P. VALERIANO, con *Hieroglyphica* (1556). I due saggi classici sui **geroglifici** nel rinascimento sono: K. GIEHLOW, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 1915, 1-229, e L. VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblemantik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Lipsia 1923; più recente H. HOMANN, *Studien zur Emblemantik des 16. Jahrhunderts*, Utrecht 1972.

Affine alla cultura esoterica dei geroglifici fu l'immensa letteratura di più recente origine dedicata agli emblemi e alle imprese. L'*Emblematum liber* di A. ALCIATO, pubblicato ad Augusta nel 1531, inaugurò il genere dell'**emblematica** (A. ALCIATUS, *The Latin emblems* e *Emblems in translation*, Toronto 1985, 2 voll., a c. di P.M. DALY; M.A. DE ANGELIS, *Gli emblemi di A. Alciato nella edizione Steyner del 1531. Fonti e simbologie*, Salerno 1984) e conobbe numerose edizioni e infiniti seguaci in Italia e fuori d'Italia, fra cui A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo genere libri quinque* (1555), H. JUNIUS, *Emblemata et aenigmata* (1565), J. TYPOTIUS, *Simbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum* (1601-03), e J. COUSIN, *Livre de fortune*, Parigi - Londra 1883, a c. di L. LALANNE. Sugli emblemi si vedano: W.S. HECKSCHER - K.A. WIRTH, *Emblem. Emblembücher*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 49, Stoccarda 1959, 85-228, e A. HENKEL - A. SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stoccarda 1967. L'opera classica sulle imprese è quella di P. GIOVIO, *Ragionamento sopra i motti, e disegni d'arme, e d'amore che comunemente chiamiamo imprese* (1555), Roma 1978, a c. di M.L. DOGLIO; si vedano inoltre: R.J. CLEMENTS, *Picta poesis. Literary and humanistic theory in Renaissance emblem books*, Roma 1960, e R. KLEIN, *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle «imprese», 1555-1612*, in ID., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul rinascimento e l'arte moderna* (1970), Torino 1975, 119-149.

Di enorme importanza per la nuova moda di decorare ville e palazzi con complessi cicli iconografici fu la pubblicazione dei **manuali di mitologia**, fra cui eccelse L.G. GIRALDI, *De Deis gentium varia et multipla historia* (1548), con indice molto dettagliato; a esso seguirono: N. CONTI, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri X* (1551); V. CARTARI, *Il Flavio intorno ai fasti volgari* (1553); ID., *Le immagini degli dèi degli antichi* (1556); J. ZUCCHI, *Discorso sopra li dèi de' gentili e loro imprese* (1602), Lipsia - Berlino 1927, a c. di F. SAXL. Sui mitografi resta fondamentale J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dèi* (1940), Torino 1981, con splendida introduzione di S. SETTIS.

Le maggiori opere di **numismatica** furono quelle di E. VICO, *Le immagini... et le vite de gli imperatori* (1548), e di G. DU CHOU, *Discours de la religion des anciens romains illustré* (1556).

Alcuni aspetti di questa cultura allegorica e simbolica tanto amata dal Cinquecento (sulla quale si vedano i saggi di R. WITTKOWER, *Allegory and the migration of symbols*, Londra 1977) confluirono verso la fine del secolo in un manuale di **iconologia**: C. RIPA, *Iconologia*, 1593, senza illustrazioni, e 1603³, illustrata (rist. con un'introduzione di E. MANDOWSKY, Hildesheim - Zurigo - New York 1984); importante l'ed. ampliata da G.Z. CASTELLINI, 1625, che ebbe enorme diffusione e divenne un indispensabile strumento nella realizzazione delle feste di corte e dei programmi decorativi (E. MANDOWSKY, *Untersuchung zur Iconologie des C. Ripa*, Amburgo 1934; G. WERNER, *Ripa's Iconologia. Quellen-Methode-Ziele*, Utrecht 1977). Per la fortuna di emblemi, imprese e trattati di iconologia nel Seicento, si veda M. PRAZ, *Studies in seventeenth-century imagery* (1939), Roma 1964².

Il rapporto fra arte e letteratura non si esaurì in queste dotte pubblicazioni, ma trovò la sua sintesi più perfetta nei numerosi **dialoghi e trattati** che, dopo un timido inizio a Venezia (P. PINO, *Dialogo di pittura*, 1548, ed. a c. di R. e A. PALLUCCHINI, Venezia 1946) e a Firenze (A.F. DONI, *Disegno*, 1549, ed. fac-simile con introduzione e commento critico a c. di M. PEPE, Milano 1970), dominarono la seconda metà del Cinquecento (i maggiori scritti della letteratura artistica del sec. XVI sono stati pubblicati in due impeccabili edizioni curate da P. BAROCCHI: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari 1960-62, 3 voll., e *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano - Napoli 1971-77, 3 voll., indispensabili strumenti di lavoro per chiunque voglia dedicarsi allo studio della critica d'arte del rinascimento). Era dunque giunto il momento favorevole per una sintesi storica e teorica sul valore e significato dell'arte e sulla vita e le opere dei suoi protagonisti, sintesi che Vasari non fu il solo a concepire: anche il patrizio veneto Marco Antonio Michiel progettò alcune biografie di pittori e scultori moderni. M.A. MICHIEL non portò a termine il suo progetto, ma le sue manoscritte *Notizie del disegno*, in «Beilage der Blätter für Gemäldekunde», II, 1907, a c. di T. VON FRIMMEL, restano essenziali per la storia delle opere d'arte del Veneto e della Lombardia. Michiel volle anche procurarsi notizie sulle altre scuole italiane — come testimonia la lettera (1524) indirizzatagli da P. Summonte, primo compendio della storia dell'arte napoletana (si veda F. NI-

COLINI, *L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di P. Summonte a M.A. Michiel*, Napoli 1925) — e fu inoltre interessato all'arte fiamminga, che Vasari condannò, e alle opere conservate nelle collezioni private.

Il **collezionismo**, gli inventari e le descrizioni delle collezioni sono un capitolo fondamentale della storia del gusto e della critica d'arte del rinascimento. Vanno almeno ricordati il primo elenco completo di quasi cento collezioni di antichità e «meraviglie» visitate a Roma nel 1550 da U. ALDROVANDI (si veda il suo *Delle statue antiche*, 1556) e la discreta, amabile descrizione delle collezioni del tempo di SABBA DI CASTIGLIONE nei suoi *Ricordi* (1554).

1.4 *Da Vasari al moralismo controriformato*

La monumentale opera di G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori*, 1550 (si veda ora l'ed. a c. di L. BELLOSI e A. ROSSI, Torino 1986), che nel 1568 ebbe una seconda edizione ampliata, con una significativa variante nel titolo, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (edizioni a c. di G. MILANESI, 1878-81, Firenze 1973, e a c. di P. BAROCCHI, L. GRASSI, G. PREVITALI, Milano 1962-66), deve essere considerata alla luce di questo generale fermento intorno alle arti figurative. Vasari, attraverso il suo quotidiano contatto con i più celebri letterati del tempo, la sua ragguardevole educazione umanistica e i suoi rapporti di parentela e di amicizia con molti potenti, seppe colmare il divario che ancora separava il mondo dell'arte da quello della letteratura.

Ciò non sarebbe stato tuttavia possibile senza il prestigio goduto dalla mitica figura di Michelangelo; furono infatti il rispetto e il timore reverenziale che letterati di prestigio come Benedetto Varchi nutrivano per lo scultore a indurre il Vasari a stendere la biografia di Michelangelo, il solo artista vivente ricordato nella prima edizione delle *Vite*. Si veda in proposito la celebre inchiesta (1546) sul «paragone» delle arti in: B. VARCHI, *Due lezioni*, Firenze 1549 [1550], ora in P. BAROCCHI (a c. di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano - Napoli 1971-77 (si veda anche L. MENDELSON, *Paragoni: Benedetto Varchi's due lezioni and Cinquecento art theory*, Ann Arbor, Mich., 1982).

Sappiamo da A. Condivi, il biografo molto vicino al maestro, che Michelangelo ebbe intenzione di pubblicare un trattato di anatomia: questo non superò lo stato di abbozzo, ma molte delle sue idee sono forse alla base de *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni* (1567), di V. DANTI, in P. BAROCCHI (a c. di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari 1960-62. Il più recente studio sulle teorie artistiche di Michelangelo è quello di D. SUMMERS, *Michelangelo and the language of art*, Princeton, N.J., 1981, opera interessante ma inficiata da errori di interpretazione nella lettura dei documenti (si vedano le recensioni di C. HOPE, in «Art History», 1982, 247-253, e C. DEMPSEY, in «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, 624-627). La *Vita di Michelangelo* conclude la superba struttura architettata dal Vasari, la cui realizzazione fu certo stimolata dalla frequentazione di una sceltissima cerchia di intellettuali: Paolo Giovio, per esempio, oltre a organizzare nella sua villa sul lago di Como un museo di ritratti di uomini illustri (P.L. DE VECCHI, *Il Museo Gioviano e le «Verae Imagines» degli uomini illustri*, in AA.VV. *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano 1977, 87-96), scrisse prima del 1527 gli elogi di Leonardo, Raffaello e Michelangelo (sulla sua figura si vedano gli atti del convegno, *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria*, 1983, Como 1985). Questo interesse per le arti figurative fu condiviso da altri letterati del tempo quali Annibal Caro e Pietro Aretino, che influenzarono profondamente Vasari (si vedano: A. CARO, *Lettere familiari*, Firenze 1957-61, 3 voll., a c. di A. GRECO; C. ROBERTSON, *Annibal Caro as iconographer: sources and method*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, 1982, 160-181; P. ARETINO, *Lettere sull'arte*, Milano 1957-60, 4 voll., a c. di E. CAMESASCA; N.E. LAND, *Ekphrasis and imagination: some observations on Pietro Aretino's art criticism*, in «The Art Bulletin», 1986, 207-217).

Le due edizioni delle *Vite* vasariane riflettono però momenti storici differenti: la prima (1550) epitomizza cento anni di critica d'arte, segnando il culmine del mito antropocentrico rinascimentale; la seconda (1568) è anche una risposta alle riserve classiciste provocate dalla prima edizione (L. DOLCE, *L'Aretino. Dialogo della pittura*, 1557, New York 1968, a c. di M.W. ROSKILL), e un compromesso con le nuove direttive controriformistiche: si veda la censura dei nudi del *Giudizio uni-*

versale di Michelangelo formulata dall'Aretino, che trovò consacrazione teologica nel contorto moralismo di G.A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564), in P. BAROCCHI (a c. di), *Trattati d'arte*, cit. (G.A. GILIO, *Due Dialoghi*, Firenze 1986, a c. di P. BAROCCHI).

La via del «decoro» e della «devozione» aperta dal Gilio rispondeva prontamente alle esortazioni formulate da un decreto della XXV sessione del concilio di Trento, conclusosi nel dicembre 1563. Questo genere di letteratura artistica proliferò nella seconda metà del sec. XVI e nella prima metà del sec. XVII: B. AMMANNATI, *Lettera agli accademici del disegno* (1582), in P. BAROCCHI (a c. di), *Trattati d'arte*, cit., III, 115-123, in cui l'artista rinnegò le opere profane eseguite in gioventù; G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), in P. BAROCCHI (a c. di), *Trattati d'arte*, cit. (su Paleotti confronta anche P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti*, Roma 1959-67, 2 voll.); C. BORROMEO, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (1577), in P. BAROCCHI, *Trattati d'arte*, cit., III, 1-113; A. POSSEVINO, *Tractatio de poësi et pictura ethica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* (1593); F. BORROMEO, *De pictura sacra* (1625), Sora 1932, a c. di C. CASTIGLIONI; V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura* (1633) (su cui si veda M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, 1883-91, voll. I-V delle *Obras completas*, Madrid 1950-53, a c. di E. SÁNCHEZ REYES); G.D. OTTONELLI e PIETRO DA CORTONA, *Trattato della pittura e scultura* (1652), Treviso 1973, a c. di V. CASALE; S. ROSA, *Satire* (ca 1664). Fra la prima e la seconda edizione delle *Vite* vasariane era stata fondata l'Accademia del disegno (su questo argomento si veda il recente libro di Z. WAZBINSKI, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idee e istituzione*, Firenze 1987), che favorì una collaborazione effettiva ed efficace fra artisti e letterati. L'arte sottile ma pedante di Vincenzo Borghini, cofondatore dell'accademia, nel creare programmi per feste e apparati sancì l'inizio di un nuovo capitolo della storia della critica d'arte, il cui primato sarebbe tornato nelle mani dei letterati, questa volta intenti a discutere i valori e le categorie di una prassi e di una teoria artistica ormai «mature»: R. SCORZA, *Vincenzo Borghini and invenzione: the Florentine apparatus of 1565*, in «Journal of the Warburg and

Courtauld Institutes», XLIV, 1981, 57-75; R. WILLIAMS, *Notes by Vincenzo Borghini on works of art in San Gimignano and Volterra: a source for Vasari's «Lives»*, in «The Burlington Magazine», CXXVII, 1985, 17-21; a questo clima di «transizione» appartengono anche G. VASARI, *Ragionamenti* (1588), Firenze 1973, a c. di G. MILANESI (1882), e R. BORGHINI, *Il Riposo* (1584), Milano 1967, a c. di M. ROSCI. Sul Vasari critico l'opera maggiore è W. KALLAB, *Vasaristudien*, Vienna - Lipsia 1908, postumo; si vedano poi i numerosi contributi di P. BAROCCHI, fra cui l'edizione in 5 voll. della *Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Milano - Napoli 1962, e gli *Studi vasariani*, Torino 1984. Si veda anche il saggio di S. ALPERS, *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIII, 1960, 190-215. Il più recente regesto bibliografico si trova nel catalogo della mostra di Arezzo dedicata al Vasari: L. CORTI, M. DALY DAVIS, C. DAVIS, J. KLIEMANN (a c. di), *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Firenze 1981. Si vedano inoltre gli atti del convegno di Arezzo del 1981 a c. di G.C. GARFAGNINI, *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Firenze 1985.

1.5 Il manierismo

Dopo Vasari e prima dell'affermazione del classicismo secentesco vi fu un'epoca in cui, oltre alle già ricordate opere dei moralisti controriformati, apparvero alcuni trattati d'arte miranti a rivalutare, quasi un secolo dopo la morte del Ficino, l'**estetica neoplatonica**: si tratta di quella corrente manierista che trovò in **Giovan Paolo Lomazzo** il suo massimo rappresentante. Le proposizioni del Lomazzo ripetono quasi testualmente la dottrina del bello esposta dal Ficino nel suo commento al *Simposio* di Platone, trasformando la teoria ficiniana degli influssi celesti e delle idee «creative» in una metafisica dell'arte. Il *Trattato dell'arte de la pittura* (1584), l'*Idea del tempio della pittura* (1590) e il saggio erudito *Della forma delle muse* (1591) furono probabilmente concepiti da G.P. LOMAZZO come un unico progetto: confronta R. KLEIN, *I sette governatori dell'arte secondo Lomazzo* (1959), in ID., *La forma e l'intelli-*

gibile, Torino 1975, 178-199, nonché l'introduzione e il commento di R.P. CIARDI agli *Scritti sulle arti di G.P. Lomazzo*, Firenze 1973-74, 2 voll., e G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Firenze 1974, 2 voll., a c. di R. KLEIN. Si veda ora, M.Z. CASSIMATIS, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600)*, Francoforte sul M. 1985.

A questo interesse per l'estetica neoplatonica si affiancò una **tendenza neoscolastica**, che ebbe il suo massimo rappresentante in **Federico Zuccaro** (o Zuccari), il fondatore (1593) dell'Accademia di S. Luca a Roma: nella sua grande opera teorica (*L'idea de' pittori, scultori e architetti*, 1607, in F. ZUCCARO, *Scritti d'arte*, Firenze 1961, a c. di D. HEIKAMP) egli affrontò per primo il problema della creazione artistica intesa come atto spirituale, privilegiando la fase della progettazione intellettuale rispetto all'esecuzione materiale.

Sulla critica d'arte della seconda metà del sec. XVI e sui *revivals* neoplatonico e neoscolastico si veda E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze 1952, rist. 1973, e C. OSSOLA, *Autunno del rinascimento. «Idea del tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze 1971, con una sceltissima bibliografia nelle note a piè di pagina. Il trattato dello Zuccaro, di carattere speculativo, non aveva più nulla in comune con il *Libro* eminentemente pratico del Cennini (cui invece si poteva ancora ricollegare l'importantissimo, e ingiustamente ignorato, G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, 1587, Bologna 1982, rist. dell'ed. del 1820 a c. di S. TICOZZI, su cui si veda L. GRASSI, *G.B. Armenino e alcuni motivi della storiografia artistica del Cinquecento*, in «L'Arte», XVII, 1948, 40-54, e l'ed. americana a c. di E.J. OLSZEWSKI, New York 1977): nel campo della letteratura artistica scritta dagli stessi artisti, dalla semplice descrizione della tradizione di bottega si era giunti alla riflessione filosofica.

1.6 Il Seicento

Nel corso del sec. XVII si registrò un sensibile divario fra arte e teoria: sebbene il barocco trionfasse in pittura, scultura e architettura, la tendenza predominante della critica d'arte si votò a un rigoroso **classicismo**, che trovò la sua prima consa-

crazione già nei primi decenni del secolo, quando monsignor G.B. AGUCCHI stese le pagine del suo *Trattato della pittura* (ca 1607-15). L'opera è perduta, ma un esteso, importante frammento venne pubblicato nella prefazione di G.A. MASSANI alla prima edizione (1646) delle ottanta incisioni di Simon Guilain, tratte da disegni di Annibale Carracci. Il trattato dell'Agucchi nacque in parte come reazione al «volgare» realismo del Caravaggio, che «ha lasciato indietro l'idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine»: di qui l'elogio di pittori bolognesi come i Carracci e il Domenichino (suoi amici personali) che meglio rispondevano all'ideale artistico vagheggiato dall'Agucchi. Il classicismo e il concetto dell'idea del bello trovarono la loro definitiva e più matura formulazione nella conferenza tenuta da **Giovan Pietro Bellori** all'Accademia di S. Luca nel 1664 su *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura*, poi pubblicata come prefazione a G.P. BELLORI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (1672), Torino 1976, a c. di E. BOREA. La grandezza del «più importante storiografo dell'arte... dell'Europa del Seicento» (Schlosser) consiste nell'aver salvaguardato, al di là di ogni astratta teoria, le ragioni specifiche delle arti figurative: Bellori fu infatti il primo critico a soffermarsi su un'elaborata descrizione delle opere. Egli aveva inaugurato questo metodo nella minuziosa analisi delle stanze affrescate da Raffaello in Vaticano, ma fu **Nicolas Poussin** a esortarlo a proseguire per la strada intrapresa e a illustrare il «moto di ciascheduna particolar figura, &... l'attioni che accompagnano gli affetti». I contatti del maggiore esperto d'arte del tempo con il mondo francese indicano come la critica d'arte fosse sul punto di spostare il suo centro da Roma a Parigi, ma non prima di aver pagato un ultimo tributo alla tradizione italiana: l'*editio princeps* del trattato sulla pittura di Leonardo fu curata da R.T. DU FRESNE e pubblicata a Parigi nel 1651, tre anni dopo la fondazione dell'Accademia, con illustrazioni fornite da Poussin (confronta K. TRAUMAN STEINITZ, *Poussin illustrator of Leonardo da Vinci and the problem of replicas in Poussin studio*, in «The Art Quarterly», 1953, 40-55).

Il trattato trovò congeniale accoglienza presso i classicisti francesi: si pensi all'esortazione di Poussin a rappresentare i

moti e gli affetti, alla moda della «*expression des passions*» diffusa in Francia in questo secolo dalle opere di Cartesio (*Les passions de l'âme*, 1649), al poemetto in stile epigrammatico di C.A. DU FRESNOY (*De arte graphica*, 1668, ma la prima stesura è del 1640; tr. it. 1775, rist. Bologna 1981), al più rappresentativo fra i classicisti accademici, CH. LE BRUN, che scrisse (1667) un opuscolo intitolato *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière* (1698), corredato da incisioni che riproducono le diverse espressioni del volto, ispirate dai celebri studi fisionomici di Leonardo.

Su Giovanni Battista Agucchi confronta D. MAHON, *Studies in Seicento art and theory*, Londra 1947, rist. Westport 1977. Su Giovan Pietro Bellori si veda l'ottima introduzione di G. PREVITALI all'ed. delle *Vite de' pittori* a c. di E. BOREA, cit. Sulle accademie si veda N. PEVSNER, *Le accademie d'arte* (1940), Torino 1982, con l'ottima introduzione di A. PINELLI. Sul Seicento francese rimandiamo all'opera classica di A. FONTAINE, *Les doctrines d'art en France*, Parigi 1909, rist. Ginevra 1970, da aggiornare con B. TEYSSÈDRE, *L'histoire de l'art vue du grand siècle*, Parigi 1965. La poderosa opera di B. WEINBERG sulla poetica italiana del Seicento, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Ill., 1961, 2 voll., offre importanti spunti di riflessione anche per la critica d'arte.

Durante la prima metà del sec. XVII si era dunque venuto consolidando un culto del classicismo che si alimentava del mito poussiniano (basti ricordare le opere: R. FRÉART SIEUR DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, 1662, Farnborough 1968, con introduzione di A. BLUNT; A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes*, 1666-88, 5 voll., rist. dell'ed. del 1725, ivi 1967). Un trionfo così schiacciante non rispecchiava tuttavia la realtà artistica contemporanea e le sue varie tendenze; era dunque inevitabile una reazione, che di lì a poco sarebbe scoppiata nella polemica fra sostenitori di Poussin e di Rubens, vale a dire fra coloro che esaltavano il classicismo e i sostenitori della tradizione cromatica veneta rivitalizzata da Rubens. Questo cambiamento di tendenza è esemplificato dalla vicenda di **Roger de Piles** che, pur muovendo da posizioni allora considerate ortodosse, si rivolse poi a difendere la causa

del colore (R. DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, 1673, e *Cours de peinture par principes*, 1708); su De Piles: J. STEEGMAN, *The «Balance des peintres» of Roger de Piles*, in «The Art Quarterly», 1954, 155-261; e B. TEYSSÈDRE, *R. de Piles et les débats sur les coloris au siècle de Louis XIV*, Parigi 1965.

Le opere di De Piles non costituiscono gli unici atti di fronda della critica d'arte secentesca. Fin dall'inizio del secolo non mancarono opinioni divergenti dal classicismo come quella del medico senese **Giulio Mancini** (le sue *Considerazioni sulla pittura*, 1619-21, la cui fortuna è testimoniata dalle numerose copie manoscritte, sono state pubblicate per la prima volta a Roma nel 1956-57, 2 voll., a c. di A. MARUCCHI e L. SALERNO). Mancini fu il primo a catalogare i dipinti secondo la tecnica e l'epoca, tentando inoltre di concepire lo sviluppo dell'arte italiana come una storia dello stile; ma soprattutto fece sua quella divisione in scuole già proposta dall'Agucchi e destinata a diventare uno dei più frequentati temi della critica moderna. Da allora la formulazione teorica delle scuole divenne un fatto acquisito e trovò il suo coronamento un secolo più tardi nella grande opera dell'abate **Luigi Lanzi** (*Storia pittorica della Italia*, 1795-96, 3^a ed. definitiva 1809, Firenze 1968-74, 3 voll., a c. di M. CAPUCCI) per poi divenire un sistema codificato nelle prime storie dell'arte e nei primi indici di artisti dei secc. XIX-XX. Anche *Le finezze dei pennelli italiani* del perugino L. SCARAMUCCIA (1674; Milano 1965, a c. di G. GIUBBINI) e *Il Microcosmo della pittura* del forlivese F. SCANNELLI (1657; Milano 1966, a c. di G. GIUBBINI) rendono omaggio al nuovo dogma. Il *Microcosmo* precede di soli tre anni l'affascinante, ma non sempre limpida opera del pittore, falsario e mercante d'arte veneziano **Marco Boschini** (*Carta del navegar pitoresco*, 1660, Venezia - Roma 1966, a c. di A. PALLUCCHINI). Boschini, interessato al colore e alla luce, difende il punto di vista anti-classico e anti-romano; la *Carta*, scritta in dialetto veneto in quartine rimate, stride a confronto dell'elegante prosa belloriana: tuttavia il suo genuino entusiasmo per i valori cromatici fu di grande importanza per la teoria del De Piles, che se ne valse a vantaggio della causa dei sostenitori di Rubens. La critica d'arte del Seicento registrò dunque un duplice spostamento: da un lato, gli artisti persero il monopolio sulla teoria a favore dei critici letterati; dall'altro, l'Italia incominciò a ce-

dere il passo ai più agguerriti colleghi d'oltralpe. Inoltre le nuove strutture sociali ed economiche provocarono un fenomeno non inedito, ma nuovo nelle sue dimensioni: il **collezionismo**. Ne derivò il sorgere di nuove professioni, come quelle dell'agente e del falsario, e di nuove figure come quella del *connoisseur*, che tanta parte avrà nel mondo artistico del secolo successivo: se alcuni furono dei semplici dilettanti, altri come F. Baldinucci, P. del Sera, padre S. Resta, P.-J. Mariette e il conte di Caylus aprirono la strada che condusse ai grandi conoscitori dell'Ottocento. Sul mercato d'arte, la committenza e i connoisseurs a Roma e Venezia nei secc. XVII e XVIII si vedano: F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca* (1963), Firenze 1966 (2^a ed. inglese ampliata, New Haven, Ct., 1980, 2^a ed. it., Firenze 1985); P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana* [Einaudi], II (*L'artista e il pubblico*), Torino 1979, 5-82. Sul Baldinucci, le cui *Notizie de' professori del disegno*, Firenze 1681-1728 (in parte postume), costituiscono la prima storia universale dell'arte figurativa europea, si veda l'edizione a c. di F. RANALLI (Firenze 1845-47, 5 voll.), rist. a c. di P. BAROCCHI - A. BOSCHETTO, Firenze 1974-75.

1.7 Il Settecento

Nella critica d'arte del sec. XVIII, se l'Italia fornisce ancora importanti contributi come la già ricordata opera del Lanzi, è la Francia a svolgere un ruolo dominante. Nello stesso tempo compaiono i primi scritti, perlopiù maturati in Italia, della scuola tedesca; e dall'Inghilterra, di cui va emergendo la nuova potenza economica e culturale, partono i primi segnali dell'erosione del dogma classicista e di una critica ormai preparata ad abbandonare le biografie degli artisti per esplorare i grandi temi della storia dell'arte.

Già durante il sec. XVII avevano visto la luce in Inghilterra gli scritti del grande collezionista ed erudito J. Evelyn, ma fu Anthony Ashley Cooper, terzo conte di **Shaftesbury**, a colmare il divario che ancora separava la cultura artistica anglosassone da quella europea. Shaftesbury soggiornò a lungo in Ita-

lia, dove divenne un noto committente (E. WIND, *Shaftesbury as a patron of art*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1938-39, 185-188). Shaftesbury — nel suo *An essay on painting, being a notion of the historical draught or tabature of the judgment of Hercules* (1713), in E.G. HOLT (a c. di), *Storia documentaria dell'arte. Dal medioevo al XVIII sec.* (1957-66), Milano 1972, 433-445, scritto per fornire istruzioni a P. De Matteis sul modo di rappresentare il tema di *Ercole al bivio* (si veda E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege*, Lipsia - Berlino 1930) — ci ha lasciato la preziosa testimonianza di un periodo di transizione per certi versi ancora legato a tematiche rinascimentali e classicistiche, ma per altri già rivolto verso problemi e concetti che si affermeranno nel corso del sec. XVIII. Per es., Shaftesbury pensa sia essenziale l'unità di tempo e di azione: il pittore deve pertanto rappresentare l'istante unico e immediatamente presente dell'azione prescelta, una teoria che anticipa la dottrina del «momento pregnante» in seguito propugnata dal Lessing. Inoltre Shaftesbury critica «i falsi ornamenti» e le «passioni esagerate» del barocco in nome di un'unità e di una perfetta semplicità che anticipano di mezzo secolo il pensiero di F. Milizia.

L'influsso di Shaftesbury, notevole sugli scrittori d'arte tedeschi, da Winckelmann a Lessing, da Goethe a Herder (si veda O.F. WALZEL, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahr.*, in «Germanische-Römische Monatschrift», 1909, 416 sgg.), fu modesto in patria, dove, accanto a uno strenuo difensore della tradizione e del dogma classicistico belloriano come J. REYNOLDS (i suoi *Discourses* alla Royal Academy tenuti tra il 1769 e il 1791 ebbero una edizione completa solo nel 1800, ma alcune delle conferenze erano già state tradotte in italiano nel 1787; si veda *Discourses on art*, San Marino, Ca., 1959, a c. di R.R. WARK), avevano rigoglio le teorie anticlassiche. Il pittore **William Hogarth**, che conosceva le opere teoriche di Leonardo e del Lomazzo, scrisse il trattato di estetica *The analysis of beauty* (1753), Oxford 1955, a c. di J. BURKE (una tr. it. apparve a Livorno nel 1761; la mancanza, in Italia, di un'edizione moderna è una grave lacuna), in cui cercò di determinare una forma perenne di bellezza, trovandola nella michelangiolesca figura serpentinata e nelle lingue di fiamma del Lomazzo (su Hogarth si veda F. ANTAL, *Grandi e*

libertini nella pittura di Hogarth, 1962, Milano 1964). Al classicismo dominante fra gli architetti neopalladiani seguaci di Lord Burlington si sovrapponevano, pertanto, le linee ondegianti appassionatamente difese da Hogarth, le cineserie di W. CHAMBERS, ideatore dei giardini e della pagoda di Kew Gardens a Londra e autore del trattato *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines and utensils*, 1757 (si veda H. HONOUR, *L'arte della cineseria*, 1961, Firenze 1967) e i romanzi gotici di H. WALPOLE (*Il castello di Otranto* è del 1765).

A questi primi umori anticlassici si affiancarono le poetiche del **bello sublime**, cioè del sentimento di sgomento, paura e finitezza nei confronti della natura infinita (E. BURKE, *Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello*, 1756, Milano 1945, a c. di A. BARATONO), e del **bello pittoresco**. Questo gusto per il pittoresco ebbe il suo progenitore in J.B. DU BOS (o DUBOS), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Ginevra 1967 (si veda N. JONARD, *L'abbé Du Bos et l'Italie*, in «Revue de littérature comparée», 1963, 177-201). L'opera dell'abate Du Bos, giunta a 16 edizioni nel corso del sec. XVIII, condusse dapprima alla formulazione del concetto di «pittoresco» — posto a fondamento di una poetica del paesaggio il cui principio estetico consisteva, come già in Hogarth, nella varietà (A. COZENS, *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscapes*, 1785, Treviso 1981, a c. di P. LAVEZZARI; W.J. HIPPLE, *The beautiful, the sublime and the picturesque in eighteenth-century British aesthetic theory*, Carbondale, Ill., 1957) — e poi alla relazione fra «bello pittoresco» e «bello sublime» su cui si fondò la *Critica del giudizio* (1790) di I. KANT.

L'antitesi fra indirizzi **neoclassici** e **preromantici** esiste, con diverse sfumature, anche negli altri paesi europei. Gli sviluppi più interessanti di questa *querelle* si ebbero in Francia dove, al funzionalismo di architetti come Géraud de Cordemoy o Jacques-François Blondel (che in Italia trovarono un emulo autorevole nell'abate Lodoli) e all'ormai sclerotizzato insegnamento accademico, si opposero ben presto nuove tendenze, impersonate da uomini come l'abate Du Bos, secondo cui «le premier but de la peinture est de nous toucher» (*Réflexions*, 1719), o come lo scultore E.-M. FALCONET (*Observations sur la statue de Marc-Aurèle*, Amsterdam 1771), che riprese la teoria

di Claude Perrault avversa alla pretesa superiorità dell'arte antica. Tuttavia, una svolta definitiva nel campo della critica d'arte la si ebbe soltanto con gli scritti di **Denis Diderot** e la fondazione, nel 1737, dei celebri *Salons*: essi stimolarono una critica d'arte d'attualità che doveva rispondere con immediatezza alle sollecitazioni provocate dalle nuove tendenze artistiche. Con l'istituzione di queste esposizioni annuali o biennali la critica d'arte acquistò un nuovo carattere di militanza.

Diderot fu la figura centrale della critica francese del Settecento. Nelle relazioni sui *Salons* (1759-81) e nell'*Essai sur la peinture* (1765), egli si oppose ai pregiudizi accademici e dottrinali in nome della libertà del giudizio, ricollegando così le sue idee sull'arte allo spirito di fondo dell'*Encyclopédie*, iniziata verso la metà del secolo e pubblicata nel 1772. Si vedano D. DIDEROT, *Salons 1759-81*, Oxford 1957-63, 3 voll., a c. di J. SEZNEC e J. ADHÉMAR; ID., *Oeuvres complètes*, Parigi 1951, a c. di A. BILLY; ID., *Scritti di estetica*, Milano 1957, a c. di G.D. NERI; J. SEZNEC, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford 1957; E.M. BUKDAHL, *Diderot, critique d'art*, Copenaghen 1980-82, 2 voll. Il fascicolo *Arte, Architettura* dell'*Encyclopédie* è stato ripubblicato a c. di M. SICA e L. TONGIORGI TOMMASI, Milano 1979. Una funzione analoga a quella di Diderot, svolse in Inghilterra Horatio Walpole: H. GATTY, *Notes by H. Walpole on the exhibitions of the Society of artists, 1760-1791*, in «Walpole society», 1938-39, 55-88.

Contemporaneamente ai saggi di Diderot, vennero pubblicate le opere dei classicisti tedeschi fra i quali spicca **Johann Joachim Winckelmann**. L'opera più famosa di J.J. WINCKELMANN, *La storia dell'arte dell'antichità* (1764), Torino 1961, è concepita come una storia dello stile, divisa in periodi di formazione, fioritura e decadenza, e centrata sull'analisi delle opere d'arte stesse. I suoi numerosi scritti sull'arte antica (*Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, 1763, Torino 1943, a c. di F. PFISTER), contribuirono, con le scoperte archeologiche di Ercolano, alla diffusione del neoclassicismo, ma provocarono la reazione di chi gli rimproverava di aver dimenticato il mondo della natura (Diderot e gli Stürmer und Dränger) e di chi, come il giovane Goethe, difendeva la tradizione artistica della nazione tedesca diffondendo in Germania il **revival gotico** già da tempo iniziato in Inghilterra: J.W. GOETHE, *Von deutscher*

Baukunst, in «Blätter für deutsche Art und Kunst» (1773, editi da J.G. von Herder), in E.G. HOLT (a c. di), *Storia documentaria dell'arte*, cit., 518-523. Su Goethe si veda anche l'introduzione di G.C. ARGAN a J.W. GOETHE, *La teoria dei colori*, Milano 1979.

L'opera di Winckelmann determinò la stesura di un testo che fu un'altra pietra miliare della critica d'arte settecentesca, il *Laocoonte* di G.E. LESSING (1766), Firenze 1954, a c. di E. SOLA. **Gotthold Ephraim Lessing** stabilì una netta distinzione fra la dimensione spaziale della visione e la dimensione temporale della poesia e separò l'arte dalla scienza, come già aveva fatto Galileo; egli assegnò inoltre a pittura, scultura e architettura (che fino ad allora erano state definite belle arti) il nome di arti plastiche («die bildende Künste»), in modo da creare una distinzione anche lessicale fra poesia e arti figurative. In conclusione, tre sono i fenomeni di spicco nella critica d'arte del sec. XVIII: 1) l'opera di Winckelmann; 2) l'internazionalizzazione della cultura e il conseguente scambio di idee e di ideali; 3) la nascita della figura del critico. Gli artisti furono ancora molto attivi in campo teorico (basti ricordare pittori come William Hogarth, Joshua Reynolds, Anton Raphael Mengs, uno scultore come Étienne-Maurice Falconet, o architetti come Jacques-François Blondel, Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée, Francesco Milizia), ma iniziarono a prendere il sopravvento gli esperti d'arte, fossero essi collezionisti e conoscitori come Pierre-Jean Mariette, oppure teorici e critici come Winckelmann. Non è quindi sorprendente che già all'inizio dell'Ottocento si manifesti l'esigenza di una storia della storiografia artistica, quale è espressa nelle lezioni di estetica tenute a Berlino fra il 1801 e il 1804 da A.W. VON SCHLEGEL (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Heilbronn 1883-84, a c. di J. MINOR; su Friederich von Schlegel, invece, e la teoria artistica del suo tempo si veda AA.VV. *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt 1985).

1.8 La prima metà dell'Ottocento

La prima metà del sec. XIX si caratterizza per la coesistenza di molteplici modi di analizzare l'opera d'arte. I diversi ap-

procci, perlopiù radicati in esperienze precedenti, si possono sintetizzare schematicamente in sei indirizzi.

1) I diari dei **viaggiatori** e degli **amatori d'arte**, genere già praticato nel sec. XVI (si pensi al *Viaggio in Italia* di M. DE MONTAIGNE, però pubblicato postumo nel 1774, ed. it., Bari 1972) e divenuto di gran moda nel sec. XVIII, quando il *grand tour* attraverso i maggiori centri europei e soprattutto italiani divenne un obbligo culturale e sociale che completava l'educazione dei giovani: si vedano fra gli altri: J. RICHARDSON JR., *An account of the statues... in Italy*, Londra 1722; CH. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* (1838 postumo), Bari 1973; J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia* (redatto nel 1816-29 su appunti degli anni Ottanta del sec. XVIII), in *Opere*, Firenze 1970, 247-542. Tuttavia, nella prima metà dell'Ottocento i viaggiatori non si limitarono a registrare nei diari le impressioni dei loro soggiorni, ma cercarono di organizzare il materiale in strutture organiche: si ricordino STENDHAL, *Viaggio in Italia 1801-1818*, Milano - Roma 1942 (su Stendhal e le arti figurative si vedano gli atti del congresso, 1980, *Stendhal e Milano*, Firenze 1982), e J. BURCKHARDT, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* (1855), Firenze 1952, nuova ed. Firenze 1963.

2) Le opere degli **eruditi**, ecclesiastici o aristocratici, che si dedicarono alla raccolta di documenti, lettere o altre testimonianze riguardanti le belle arti: anche questo genere era già noto al sec. XVIII (G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano 1822-25, 8 voll., ed. ampliata a c. di S. TICOZZI), ma conobbe uno sviluppo più sistematico nel sec. XIX con gli storiografi locali come il marchese A. RICCI (*Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata 1834) e il padre V. MARCHESE (*Memorie dei più insigni pittori, scultori, ed architetti domenicani*, Firenze 1845-46, 2 voll.).

3) Le opere dei **conoscitori**, il cui ambiente era legato a quello degli eruditi e il cui metodo di ricerca consisteva non in una raccolta sistematica di documenti, ma nell'analisi filologica delle fonti documentarie, poste a confronto con lo studio diretto delle opere d'arte in modo da sostituire al soggettivismo dei critici tardo-romantici un criterio «oggettivo» di giudizio: il primo grande conoscitore moderno fu C.F. VON

RUMOHR (*Italienische Forschungen*, 1827-31, Francoforte s.M. 1920, a c. di J. VON SCHLOSSER; per la tr. it. dell'introduzione, si veda «Paragone», 1974, 297, 3-24, e 1975, 299, 3-18).

4) Le opere dei **neogotici** quali Augustus Welby Pugin (J. SUMMERSON, *Some comments on the life and work of A.W.N. Pugin*, in «Journal of the Royal institute of British architects», 1952, n. 2, 47-54) e Eugène Viollet-le-Duc (per una rassegna bibliografica sui numerosi studi fioriti in occasione del primo centenario della morte, si veda G. CARBONARA, *Novità di studi su Viollet-le-Duc*, «Palladio», 1980, 147-153), fautori del cosiddetto restauro «interpretativo».

5) Gli articoli stimolati dai *Salons*, i cui autori (Stendhal, A. Thiers, G. Laviron ecc.) ricalcarono le tracce del genere «giornalistico» inaugurato da Diderot. **Charles Baudelaire**, strenuo difensore di Delacroix nella polemica con il classicista Ingres, fu il più autorevole critico d'arte del tempo. Con Baudelaire la creazione artistica viene considerata un'attività libera da ogni pregiudizio e indipendente da una presunta bellezza oggettiva predeterminata. Il «critico» ora s'impone come figura istituzionale nel panorama artistico e ciò avviene anche per il suo potere di condizionare il gusto del pubblico: fu esemplare, a questo proposito, il caso di **John Ruskin**, che nel 1851 indirizzò due lettere al «Times» ribaltando le sorti della confraternita preraffaellita fondata nel 1848, le cui opere erano state fino a quel momento generalmente disprezzate. Si vedano: CH. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Parigi 1957, a c. di J. ADHÉMAR; ID., *Scritti di estetica*, Firenze 1948, a c. di G. MACCHIA; ID., *Scritti sull'arte*, Torino 1981, a c. di E. RAIMONDI. Quanto a J. RUSKIN, la sua fama era iniziata con lo scritto giovanile intitolato *Modern painters*, I, Londra 1843, che esaltava l'opera di Turner e che fece sensazione nel pubblico; su Ruskin, si veda R. HEWISON, *J. Ruskin: the argument of the eye*, Londra 1976.

6) Appaiono infine le prime **storie dell'arte** (L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo del Canova*, 1813-18, 3 voll., in cui l'autore riconosceva il valore dell'arte medievale; STENDHAL, *Storia della pittura in Italia*, Roma 1983, con pref. di G.C. ARGAN; K. SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste*, 1843-79, opera influenzata dall'idealismo hegeliano) e i primi manuali, fra i quali, per ricordare sol-

tanto le opere maggiori, K.O. MÜLLER, *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1830), e A. SPRINGER, *Manuale di storia dell'arte* (1855), Bergamo 1904-10, 4 voll., ed. ampliata da C. RICCI.

Questi indirizzi svolsero un ruolo importante nella cultura artistica del secolo. Tuttavia il merito di aver fondato la storia dell'arte moderna spetta, come ha sostenuto E.H. Gombrich, alla cultura idealistica tedesca, e in modo specifico alle lezioni di estetica tenute da Hegel a Heidelberg nel 1817-18 e a Berlino fra il 1820 e il 1829. (Le *Lezioni* furono ricostruite e pubblicate a c. di H.G. HOTHO in *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlino 1836-38, vol. x delle *Gesammelte Werke*, e rielaborate dallo stesso Hotho nel 1842-43; su questa seconda versione è basata l'ed. it.: G.W.F. HEGEL, *Estetica*, Torino 1967, a c. di N. MERKER). **Georg Wilhelm Friederich Hegel** fu il primo (ampliando il sistema statico inventato da Winckelmann) a creare un sistema che abbracciasse la storia universale di tutte le arti. La sua audacissima visione onnicomprensiva (che ripudiava il classicismo come unico punto di riferimento) aprì la strada a quell'apprezzamento dell'arte di tutte le epoche che è caratteristica precipua della storia dell'arte attuale; mentre la sua teoria dello «spirito del tempo» (vale a dire della corrispondenza fra lo sviluppo generale dello spirito umano e l'evolversi del gusto e dell'arte) ebbe un influsso fondamentale e duraturo sui maggiori storici di lingua tedesca del secondo Ottocento e del primo Novecento, cioè su coloro che, da K. Schnaase a J. Burckhardt, da H. Wölfflin ad A. Riegl, da M. Dvořák a E. Panofsky, hanno contribuito a fondare la moderna storia dell'arte.

La cultura idealistica della prima metà del sec. XIX affidò la sua sintesi in campo storico-artistico a un'opera monumentale, *La civiltà del rinascimento in Italia* (1860, nuova ed. it. riveduta e corretta, Firenze 1955, con introduzione di E. GARIN), e al già citato *Cicerone* di J. BURCKHARDT: con il grande affresco sulla cultura del rinascimento e con la «guida al godimento» dell'arte italiana, due opere fra loro complementari, **Jakob Burckhardt** favorì il sorgere di una storia dell'arte come disciplina autonoma, mentre dovevano ancora passare più di cinquant'anni prima che il sogno schlegeliano di una storia della storiografia artistica venisse realizzato dal magnifico manuale delle fonti della storia dell'arte moderna di J. VON

SCHLOSSER, *La letteratura artistica* (1924), Firenze 1967³, con note di O. KURZ. Sul rapporto fra Hegel e Winckelmann si veda E.H. GOMBRICH, *Hegel and art history*, in «Architectural design», 1981, 6/7, 3-9. Su Burckhardt: W.K. FERGUSON, *Il rinascimento nella critica storica* (1948), Bologna 1969, 255-275; D. CANTIMORI, *La biografia di J. Burckhardt e Lettere del Burckhardt*, in *Studi di storia*, vol. II, Torino 1959, 279-310; H. KAUFFMANN, *J. Burckhardts «Cicerone»*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 1961, 94-116.

Opere generali di storia della critica d'arte sono assai rare. Oltre al sopracitato lavoro di J. von Schlosser, vanno ricordati: L. VENTURI, *Storia della critica d'arte* (1936 in ingl.; 1945 in it.), Torino 1970⁴; M.C. BEARDSLEY, *Aesthetics from classical Greece to the present*, New York 1966, più esteso e affidabile della contemporanea *Storia dell'estetica* (1970), Torino 1979-80, di W. TATARKIEWICZ; L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma 1970-79, 3 voll.; più recente è G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Parigi 1986.

1.9 La letteratura locale in Italia e in Europa

La storiografia locale, lontana da astratte riflessioni filosofiche e più vicina alla realtà quotidiana delle botteghe e dei loro prodotti, costituisce un aspetto particolare della letteratura artistica poiché il suo valore documentario è di gran lunga superiore alle velleità teoriche a volte carezzate da qualche autore. Le *Vite* del Vasari furono l'imprescindibile punto di riferimento per tutta questa letteratura: da chi entrò direttamente in polemica per rivendicare la nobiltà dell'arte della propria regione, ingiustamente ignorata o persino vilipesa dallo storico aretino, come A. LAMO (*Discorso intorno alla scoltura, e pittura, dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi principi, e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile pittore cremonese M. Bernardino Campo, 1584*, rist. a c. di A. PUERARI, Cremona 1976), e C.C. MALVASIA (*Felsina pittrice, 1678*, Bologna 1841, a c. di G.P. ZANOTTI; si vedano inoltre, a c. di L. MARZOCCHI, *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, Bologna 1983, e G. PERINI, *L'epistolario del Malvasia. Primi frammenti: le lettere*

all'Aprozio, in «Studi seicenteschi», xxv, 1984, 128-230), a chi ricalcò il modello delle *Vite* senza tuttavia coglierne la complessità, indulgendo spesso all'aneddoto, cedendo all'aridità annalistica o persino inventando fatti mai accaduti. Ma anche in questo campo non mancarono opere pregevoli e di ampio respiro, e la vitalità della storiografia locale salvaguardò per oltre due secoli la memoria delle attività artistiche regionali. Alcuni autori cercarono di colmare le lacune, spesso involontarie, del Vasari (B. SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii*, Basilea 1560, dove un capitolo è dedicato agli artisti; P. MORIGIA, *Nobiltà di Milano descritta*, Milano 1595, 2^a ed. con il supplemento di G. BORSIERI, Milano 1619, rist. dell'ed. 1619 con il supplemento del Borsieri, Bologna 1979, nel cui v libro sono narrate le biografie di alcuni artisti attivi in città), altri si limitarono a continuarne l'opera riprendendola là dove l'aretino l'aveva interrotta (G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, 1642, Roma 1973, a c. di V. MARIANI): ben presto il modello ormai collaudato — e nei maggiori centri anche costantemente aggiornato — si estese a tutta la penisola e non ci fu città, per quanto piccola (si pensi a C. RIGHETTI-DONDINI, *Le pitture di Cento e le vite in compendio di vari incisori e pittori della stessa città*, Ferrara 1768, o a G.B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775), che rimanesse priva di un appassionato sostenitore delle glorie locali: G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'Artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma* (1638), Milano 1967, a c. di E. ZOCCA; C. RIDOLFI, *Meraviglie dell'arte* (1648), Berlino 1914-24, 2 voll., a c. di D. VON HADELN; G.B. PASSERI, *Vite de' pittori*, scritte nel 1673 ma pubblicate solo nel 1772, Lipsia - Vienna 1934, ed. critica a c. di J. HESS (si veda inoltre J. HESS, *Un nuovo manoscritto delle vite di G.B. Passeri*, in «Commentari», 1957, 262-278); R. SOPRANI, *Le vite de' pittori... genovesi* (1674), ampliate da G. RATTI, Genova 1768-69, 2 voll.; G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi* (redatte fra il 1697 e il 1722), rist. Bologna 1986; B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi* (1718), Milano 1967, a c. di L. MAGAGNATO; N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti...* [Cod. ms. Capponi 257], Città del

Vaticano 1977, a c. di C. e R. ENGGASS; L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (1730-36), Roma 1938, 2 voll., con prefazione di C. RICCI; L. PASCOLI, *Vita de' pittori, scultori ed architetti perugini*, Roma 1732; G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna 1739; B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Napoli 1742-43, 3 voll.; M. ORETTI, *Vite de' pittori, scultori e architetti in gran parte scritte da loro medesimi*, Biblioteca comunale di Bologna, Ms. B. 95; L. CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi*, Roma 1769 (sui rapporti fra Crespi e G.G. Bottari si veda s. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Le lettere di Luigi Crespi a Giovanni Gaetano Bottari*, in «Paragone», 1984, 407, 22-50); G.B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, opera postuma pubblicata da A.M. PANNI, Cremona 1774, 2 voll., rist. a c. di A. PUERARI, Cremona 1976; T. TEMANZA, *Vite dei più eccellenti architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto* (1778), Milano 1966, a c. di L. GRASSI; C. CITTADILLA, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi...*, Ferrara 1782; G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti... di Modena*, Modena 1786; F. HACKERT, *Memorie de' pittori messinesi*, Napoli 1792; F. SUSINI (SUSINNO), *Le vite de' pittori messinesi* (Ms. sec. XVIII), Firenze 1960, a c. di V. MARTINELLI; F.M. TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* (1793), Milano 1969-70, 2 voll., a c. di F. MAZZINI.

Prima che le *Vite* del Vasari imponessero agli autori di altre regioni lo schema, in fondo piuttosto angusto, della biografia, la storiografia locale aveva già da tempo elaborato un altro modello letterario ispirato dagli antichi libri di *Mirabilia* che accompagnavano i pellegrini nella visita dei luoghi santi di Roma. Queste guide primitive, più attente alle reliquie che alle opere d'arte, furono senza dubbio la fonte della prima descrizione della città eterna in chiave storico-artistica (F. ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, Roma 1510, ma redatto nell'anno precedente, rist. Lipsia 1886, a c. di A. SCHMAROW), ed è probabile che in origine abbiano ispirato gli analoghi prodotti della topografia artistica. Le guide delle città, più rare durante il XVI secolo (F. ALBERTINI, *Memoriale di molte statue e pitture di Florentia*, Firenze 1510, rist. Firenze 1932, a c. di O. CAMPA; B. DI FALCO, *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo di-*

stretto, Napoli 1535?; F. SANSOVINO, *Delle cose notabili che sono in Venetia...*, Venezia 1556; P. LAMO, *Graticola di Bologna: ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560*, Bologna 1844; F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581, ma si vedano anche le edizioni aggiornate da G. STRINGA, Venezia 1604, e da G. MARTINIONI, Venezia 1663; F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze 1591, ed. aggiornata da G. CINELLI, Firenze 1677), divennero sempre più numerose e complete nei tre secoli seguenti, e ogni centro produsse una guida storica locale più o meno attendibile a uso dei pellegrini e dei forestieri che passavano per la città (G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma...*, Roma 1639; F. TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*, Roma 1674, più volte ristampata; G. VASI, *Itinerario istruttivo... di Roma*, Roma 1763; A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma 1838-41, 4 voll.

Lombardia: A. SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello ovvero descrizione delle pitture di Milano* (1671), Milano 1980, a c. di M. BONA CASTELLOTTI; C. TORRE, *Il ritratto di Milano* (1674), rist. Bologna 1973; S. LATUADA, *Descrizione di Milano...* (1737-38), rist. Milano 1972, 5 voll.; C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano...* (1787), rist. Bologna 1980; A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo* (1775), rist. Bologna 1976; B. FAINO, *Catalogo delle chiese di Brescia* (Ms. sec. XVII), Brescia 1961, a c. di C. BOSELLI; F. PAGLIA, *Il giardino della pittura* (Ms. fine sec. XVII), Brescia 1967, 2 voll., a c. di C. BOSELLI; G.A. AVEROLDO, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere* (1700), rist. Bologna 1977; F. ODORICI, *Guida di Brescia*, Brescia 1853; C. CANTÙ, *Storia della città e della diocesi di Como*, Como 1829; A.M. PANNI, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona* (1762), rist. Cremona 1976, a c. di A. PUERARI; G. AGLIO, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona 1794; G. CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Mantova*, Mantova 1763.

Veneto: M. BOSCHINI, *Le miniere della pittura...*, Venezia 1664, ed. ampliata da A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia...*, Venezia 1733; G.A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia 1815, 2 voll.; G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture,*

sculture, ed architetture di Padova..., Padova 1765; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova* (1795), rist. Bologna s.d.; E. ARNALDI et alii, *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza...*, Vicenza 1779; S. MAFFEI, *Verona illustrata*, Verona 1731-32, 4. voll.

Emilia: F. CAVAZZONI, *Guida di Bologna*, 1603, Ms. nella Biblioteca comunale di Bologna (si veda anche R. VARESE, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, Firenze 1969); A. MASINI, *Bologna perlustrata...*, Bologna 1650; C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna* (1686), Bologna 1969, a c. di A. EMILIANI; *Marcello Oretti e il patrimonio artistico del contado bolognese*, notizie dal Ms. B. 110 della Biblioteca comunale di Bologna, Bologna 1981, a c. di D. BIAGI; *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, notizie dal Ms. B. 104 della Biblioteca comunale di Bologna, Bologna 1984, a c. di E. CALABI e D. SCAGLIETTI KELESIAN; C. BAROTTI, *Pitture e sculture... di Ferrara*, Ferrara 1770; F. BELTRAMI, *Il forestiere istruito delle cose notabili di Ravenna...*, Ravenna 1783; G.F. PAGANI, *Le pitture e sculture di Modena*, Modena 1770; C. RUTA, *Guida... di Parma*, Parma 1739; C. CARASI, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza 1780.

Toscana: P. TITI, *Guida... di Pisa*, Lucca 1751; F. TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, Pistoia 1821; V. MARCHIO, *Il forestiere informato delle cose di Lucca*, Lucca 1721; G. FALUSCHI, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena 1784.

Marche: A. LAZZARI, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino 1801; A. BECCI, *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro...*, Pesaro 1783; B. ORSINI, *Descrizione delle pitture, sculture, architetture... di Ascoli*, Perugia 1790.

Umbria: G.F. MORELLI, *Brevi notizie delle pitture e sculture... di Perugia*, Perugia 1683; B. ORSINI, *Guida al forestiere... di Perugia*, Perugia 1784.

Campania: C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli...*, Napoli 1692; G.M. GALANTE, *Breve descrizione di Napoli e del suo contorno*, Napoli 1792.

Sicilia: G. BUONFIGLIO COSTANZO, *Messina città nobilissima. Descritta...*, Venezia 1606.

Alla tradizione biografica e alla topografia artistica appartengono anche due «generi» particolari come il dizionario a

carattere enciclopedico (P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, ed. ampliata Napoli 1733; F. MILIZIA, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma 1768, a c. di G.A. MONALDINI; P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma 1794) e le descrizioni dei monumenti antichi di Roma (P. LIGORIO, *Delle antichità di Roma nel quale si tratta de' Circi, Theatri e Anfiteatri...*, Venezia 1553; L. MAURO, *Le antichità della città di Roma*, Venezia 1556; F. VACCA, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, Roma 1594). La storiografia locale non si è tuttavia limitata a registrare le opere o a esaltare gli artefici delle diverse scuole italiane, ma ha anche prodotto storie di più larghe vedute che oltrepassano i limiti delle guide e delle biografie (G. DELLA VALLE, *Lettere senesi sopra le belle arti*, Venezia - Roma 1782-86, 3 voll.; A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa 1787-93, 3 voll.; D.M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille e ottocento...*, Venezia 1803; F. MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*, Venezia 1819).

L'esempio dell'Italia si diffuse all'estero nel corso del sec. XVII e il modello vasariano ebbe largo seguito anche negli altri **paesi europei**. Il suo primo e più importante epigono fu il pittore K. VAN MANDER (*Het Schilder-Boeck*, 1604, Amsterdam 1936, a c. di A.F. MIRANDE e G.S. OVERDIEP, rist. ivi nel 1943) che scrisse la prima storia dell'arte dell'Europa settentrionale, arricchita (e questo è un indice del tempo) da una trattazione delle *Metamorfosi* di Ovidio e da un sommario mitologico-simbolico ad uso del pittore. Sulle sue tracce si mossero C. DE BIE, *Het gulden cabinet...*, Anversa 1661 (in realtà 1662); A. HOUBRAKEN, *De groote Schouburgh...*, Amsterdam 1718-20, Maastricht 1943, a c. di P.T.A. SWILLEN (che sta al Van Mander, come il Baglione sta al Vasari); J. VAN GOOL, *De nieuwe schouburg...*, L'Aja 1750-51, 2 voll. L'emigrazione di numerosi artisti italiani verso la **Spagna** (Vicente Carducho è il nome ispanizzato del pittore fiorentino Vincenzo Carducci) favorì l'esportazione delle vite vasariane nella penisola iberica (il IX libro dell'*Arte de la pintura: su antiguedad, y grandezas...* di F. PACHECO, Siviglia 1649, deriva in gran parte dal Vasari e dal Van Mander), dove l'opera fondamentale di A.A. PALOMINO

DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictorico, y escala optica...*, fu pubblicata a Madrid 1715-24, 2 voll. (rist. Madrid 1947; la terza parte, intitolata *El Parnaso espanol pintoresco laureado... Con las vidas de los pintores, y estatuarios eminentes espanoles...*, illustra le biografie dei maggiori artisti spagnoli e stranieri; si veda ora l'ed. a c. di N. AYALA MALLORY, *Lives of eminent Spanish painters and sculptors*, Cambridge - New York 1987). Alla fine del sec. XVIII vennero infine pubblicate le note manoscritte J.A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en Espana*, Madrid 1800, 6 voll. Anche la **Germania**, grazie a M. QUAD[T] (*Teutscher Nation Herligkeit*, Colonia 1609) e soprattutto J. VON SANDRART (la cui *Teutsche Academie der Bau-, Bildhauer- und Maler-Kunst...*, Norimberga 1675-79, 2 voll., divisa in tre parti — un'introduzione teorica, una raccolta di biografie dei maggiori artisti dall'antichità in poi e una descrizione della pittura nel mondo arricchita da un resoconto sulle sue collezioni — costituisce l'opera letteraria più monumentale mai concepita da un artista), seguì il modello vasariano, ma non seppe competere con la vasta e complessa letteratura locale della nostra penisola benché ogni città producesse guide ai monumenti (C.G. VON MURR, *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in... Nurnberg*, Norimberga 1772) e biografie sulle glorie locali (F. NICOLAI, *Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, welche vom 13. Jahrhundert bis jetzt in und um Berlin sich aufgehalten haben*, Berlino 1786). La Francia e l'Inghilterra non possono vantare una letteratura regionale altrettanto vivace. In **Francia** gli autori vennero assorbiti soprattutto da dispute teoriche, ma anche qui, oltre alla già citata opera di Félibien des Avaux, non mancarono importanti contributi alla conoscenza dei monumenti (B. DE MONTFAUCON, *Les monumens de la monarchie française*, Parigi 1729-33, 5 voll.) e degli artisti (A.J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, Parigi 1745-52, 3 voll.; B. LEPICIE, *Vies des premiers-peintres du roi, depuis M. Le Brun, jusq'à présent...*, Parigi 1752). Nell'articolato panorama dell'**Inghilterra**, dove fiorirono soprattutto i primi studi sull'architettura gotica del paese e il genere del diario di viaggio, alcune opere di H. WALPOLE costituiscono un'eccezione (si vedano ad esempio gli *Anecdotes of painting in England; with*

some account of the principal artists..., Strawberry Hill 1762-71, 4 voll.). Per una completa informazione sulle fonti e la bibliografia di questi e di altri paesi europei si vedano le fondamentali pagine di J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica* (1924), Firenze 1967³, a c. di O. KURZ, 477-510.