

## 'Ad artis leges valde proficua' – 'Natura' e 'Antico' in Dufresnoy e Bellori

Henry KEAZOR

« *If Raphael writ or if Leonardo wrought  
The Verse is perished or the Piece forgot.  
Evn Fresnoy painted with unfruitful pains  
The Artist lost, ye Critic yet remains [...]* ».

Questi versi del poeta inglese Alexander Pope si trovano sul retro di un manoscritto della sua traduzione di Omero, intrapresa intorno al 1714, e sono tratti dalla prima versione del suo poema *Epistle to Mr. Jervas* che fungeva da proemio alla traduzione inglese del trattato di Charles-Alphonse Dufresnoy *De arte graphica*, reso noto in Inghilterra per la prima volta nel 1695 sotto il titolo *The art of painting* grazie al traduttore John Dryden<sup>1</sup>.

Nella versione definitiva Pope cambiava tutto lo spirito del suo poema, eliminava anche quei versi malinconici che lamentavano la perdita delle opere dipinte di Dufresnoy e, facendo solo accenno alla vanità di tutte le cose, termina va il suo poema con i versi:

« *Alas! How little from the grave we claim?  
Thou but preserv'st a Face, and I a Name* ».

Dunque, dal ritrattista e mentore di Pope, Charles Jervas, destinatario della dedica, sarebbero, grazie al suo autoritratto, solo sopravvissuti i lineamenti del suo volto, mentre dal poeta Pope la storia ci avrebbe solo riportato il suono del suo nome, accenno chiaro alla differenza fra pittura e poesia, che Dufresnoy tentava di superare nel suo trattato, citando subito all'inizio del suo poema didattico come prima riga l'ormai famigerato *Ut pictura poesis* di Orazio.

« *Evn Fresnoy painted with unfruitful pains  
The Artist lost, ye Critic yet remains* ».

Fino ad anni recenti questo giudizio era sempre valido: Dufresnoy-pittore era quasi completamente sconosciuto, mentre l'autore del poema *De arte graphica* si trovava spesso citato accanto alle personalità illustri della teoria estetica come ad esempio, in Italia, Giovanni Battista Agucchi e Giovan Pietro Bellori, oppure, in Francia, Roland Fréart de Chambray, Roger de Piles e Charles Perrault. Dunque, giustamente Sylvain Laveissière nel 1996 poteva qualificare il Dufresnoy come « *artiste tombé dans l'oubli tout en conservant quelque renom comme théoricien en tant qu'auteur d'un poème latin, le 'De arte graphica'* »<sup>2</sup>.

Però, grazie agli studi soprattutto di Jacques Thuillier e dello stesso Laveissière, negli ultimi anni l'opera e lo stile sia pittorico, sia grafico dell'artista parigino hanno preso delle forme sempre più concrete e consistenti, fino a consentirci di stabilire un primo *catalogue raisonné* che conta circa venti dipinti, ma anche di attribuire con sicurezza delle opere che fino a poco fa giravano intorno a Poussin<sup>3</sup>.

Pare, dunque, che la ricerca sul pittore Dufresnoy finalmente si metta a pari dell'indagine sul teorico Dufresnoy. Ma proprio quando si fa un confronto fra gli sforzi intrapresi per chiarire l'opera pittorica dell'artista e le ricerche fatte per studiare il suo poema didattico, si scopre che queste ultime fatiche quasi non ci sono. Certamente, nessun saggio sulla letteratura artistica nella Francia e nell'Italia del Seicento oppure nell'Inghilterra del Settecento è senza una citazione o un richiamo al Dufresnoy: i suoi esametri vengono lodati («*ce rythme antique [...] ces beaux vers, tantôt énergiques et fouillés comme ceux d'Horace, tantôt gracieux et doux comme l'hexamètre de Virgile*», scrive Charles Blanc nel 1865<sup>4</sup>), e a tutto il poema viene attribuito un significato fondamentale («*capital pour l'histoire de la pensée artistique italienne et française*», giudica il Thuillier l'importanza del trattato rimato<sup>5</sup>), ma si cerca invano un'analisi più profonda nella letteratura relativa. Piuttosto, Dufresnoy viene usato come un'indicazione, una prova per la diffusione di certe idee artistiche elaborate da pensatori come Bellori e Roger de Piles. Pertanto, dietro i rinvii al suo poema spesso non sta un interesse genuino per i suoi concetti, per la struttura e il contenuto della *sua* opera, ma essa funge da miniera, dalla quale si possono estrarre dei frammenti da mettere poi in rapporto con i pensieri degli altri scrittori, giudicati implicitamente come più originali o rilevanti, come se il lavoro del Dufresnoy fosse limitato alla sua fatica di mettere in rime le idee altrui<sup>6</sup>. Persino l'importante saggio di Christopher Allen sulle prime due edizioni del *De arte graphica* non si occupa del contenuto del poema, ma ricostruisce esclusivamente le circostanze della sua pubblicazione e traduzione di Roger de Piles e Pierre Mignard<sup>7</sup>.

Certamente non a caso il Dufresnoy viene sempre citato nel contesto dei lavori dedicati al Bellori e già un primo sguardo ai concetti artistici dei due rivela subito delle coincidenze convincenti: tutti e due si ispirano nelle loro pubblicazioni a modelli forniti da scrittori antichi (il Dufresnoy a Orazio, il Bellori a Filostrato il giovane<sup>8</sup>); ambedue sviluppano un'estetica nella quale l'artista viene obbligato a studiare ugualmente sia la natura, sia l'antico per portare l'arte alla sua vera perfezione, e ambedue presentano Annibale Carracci come l'artista ideale che unisce in se tutti i pregi dei suoi predecessori come Raffaello, Michelangelo, Correggio e Tiziano. Il Bellori, fra altro, cita una lettera di Francesco Albani nella quale vengono elencati questi pittori uno dopo l'altro come fonti per lo stile di Annibale<sup>9</sup>, e anche il Dufresnoy alla fine del suo poema presenta esattamente gli stessi nomi in un elenco che culmina con la citazione di Annibale di cui si dice in modo molto sintetico: «*Quos sedulus Annibale omnes/ In propriam Mentem atque Modum/ mira arte coegit*», il che diventa nella verbosa traduzione del De Piles: «*Le Soigneux Annibal a pris de tous ces Grands Hommes ce*

qu'il en trouvé de bon, dont il a fait comme un pressis qu'il a converti en sa propre substance»<sup>10</sup>.

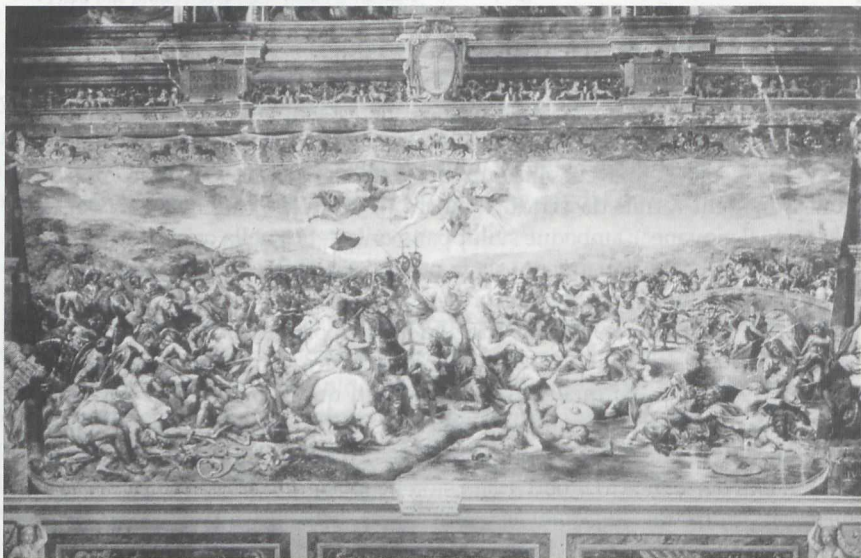
Oppure nella ancora più fantasiosa versione inglese di William Mason del 1783<sup>11</sup>:

« From all their charms combin'd, with happy toil  
Did Annibale compose his wond'rous style:  
O'er the fair fraud so close a veil is thrown,  
That every borrow'd Grace becomes his own ».

Anche l'unica differenza fra i due elenchi, con l'aggiunta di Giulio Romano inserito dal Dufresnoy nel suo elenco, è però in una sintonia quasi sospetta col Bellori: il Francese giustifica la citazione del Pippi con il fatto che esso « nous a ouvert le trésor du Parnasse, et par une poesie peinte, il a découvert à nos yeux les plus sacrez mystères d'Apollon, et tous les ornemens les plus rares, que ce Dieu est capable de communiquer aux ouvrages qu'il inspire; ce que nous ne connoissons jusques alors que par le récit que nous en avoient fait les poetes. Il semble avoir peint avec plus de noblesse et de magnificence, que la chose mesme n'en avoit aux siècles passés, les fameuses guerres que la Fortune toute puissante des héros a finies en les faisant triompher des testes couronnées, et les autres grands et illustres événemens qu'elle a causez dans le monde »<sup>12</sup>.

Ma anche se nella vita belloriana di Annibale Giulio non viene menzionato nel contesto dell'elenco degli altri artisti, lui viene però lodato - e in questo contesto è molto significativo vedere *perché* nel episodio raccontato dal Bellori il Carracci 'assolve' Giulio Romano: di fronte al suo affresco della *Vittoria di Costantino* nel Vaticano (fig. 1), Annibale si entusiasma tanto che comincia a

1. Giulio Romano, *Vittoria di Costantino*, Vaticano, Sala di Costantino.



recitare i primi versi della *Gerusalemme liberata* del Tasso «Canto l'armi pietose, e'l capitano», e «fece vedere che la pittura aveva il suo poema e l'eroe»<sup>13</sup>. Dunque, l'Annibale di Bellori, come il Dufresnoy, stima il Pippi come un pittore capace di fare una «*poesie peinte*» des «*fameuses guerres que la Fortune toute puisante des héros a finies en les faisant triompher des testes couronnées*».

Come detto prima, sappiamo bene che queste relazioni non sono casuali. Il Félibien nella sua vita del Dufresnoy ci racconta come il pittore-poeta avesse letto il suo poema ai più abili pittori nei luoghi dove passava durante il suo soggiorno in Italia, ma che avesse anche consultato ancora «*plusieurs personnes sçavantes dans les belles lettres*»<sup>14</sup>. E che il Bellori fosse stato davvero fra di loro, è confermato da una sua lettera del settembre 1670, indirizzata all'abbé Nicaise nel quale il letterato romano si esprime a proposito del poema del Dufresnoy, pubblicata due anni prima: «*Alphonsus de Fresnoy poema 'De arte graphica', ad Horatii Poetices imitationem, Romae cepit [...]; cum vero mihi conjunctissimus esset, quos quotidie versus faceret, mecum conferebat. Absolvit Parisiis, et multa in eodem poemate legi venuste dicta, atque ad artis leges valde proficua*»<sup>15</sup>.

Conferma e nello stesso momento va oltre, dunque, l'informazione fornita da Félibien, precisando addirittura che i due teorici avessero discusso ogni giorno sul poema del Dufresnoy. Abbiamo già visto le relazioni tra le loro teorie, e così, la lode del Bellori che ci fossero «*ad artis leges proficua*» nel poema del Dufresnoy, a prima vista non sembra sorprendente. Però, di quale natura sono esattamente queste «leggi molto utili per l'arte», tanto apprezzate dal Bellori? E vengono apprezzate da lui soltanto perché sono identiche ai suoi propri principi? Proprio i due termini di «antico» e «natura» e la loro relazione nei concetti di Dufresnoy e Bellori, come detto a prima vista apparentemente così simili, si rivelano come pietre di paragone per rendere evidenti anche le differenze che distinguono il loro pensiero.

Già il contesto e il modo nei quali i due termini vengono usati dai due sono diversi: per Bellori «antico» e «natura» sono due poli del conflitto fra manierismo e naturalismo - lo sguardo esclusivamente diretto sulle cose della natura (e come esempio Bellori menziona Caravaggio e il Bamboccio<sup>16</sup>) fa sì che l'artista, invece di sgombrare e svelare l'Idea dietro le cose visibili, copi soltanto l'impronta distorta e imperfetta della bellezza ideale nelle cose materiali e produca soltanto una «imitazione delle cose vili»<sup>17</sup>, perché non c'è «né invenzione né decoro né disegno né scienza alcuna della pittura»<sup>18</sup>; l'orientamento esclusivo all'antico e agli «altri eccellentissimi maestri»<sup>19</sup> invece porta con sé il pericolo di allontanarsi troppo dalla natura e di eccedere nella bellezza perché le sculture antiche ci presentano una natura già emendata e purgata dalle deformazioni: «quasi l'eccesso della bellezza tolga la similitudine»<sup>20</sup>, scrive Bellori, citando il Castelvetro. Ma l'Idea è sempre immanente in entrambi: distorta e falsificata nella natura la quale, però, garantisce il «verosimile delle cose»<sup>21</sup>, la loro verità<sup>22</sup>; purificata e corretta nell'antico dove sta, tuttavia, in agguato il pericolo di allontanarsi troppo dalle cose naturali. Questa immanenza dell'Idea nella natura e nell'antico rende infine possibile superare gli antagonismi e collegare i due,

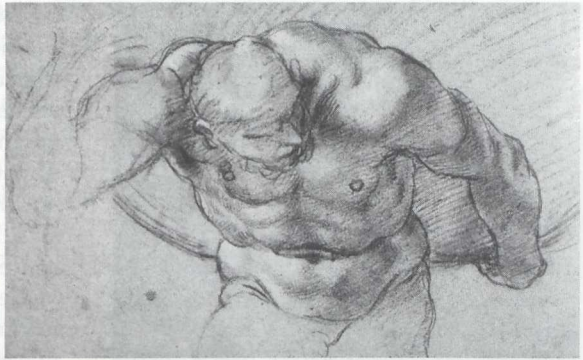


2. Annibale Carracci, *Ercole che porta il globo*, Roma, Palazzo Farnese, Camerino.

trovando una sintesi fra la molteplicità dei fenomeni naturali e l' Idea che sta dietro di essi, una sintesi che porta infine ad una rappresentazione naturale di fenomeni perfetti.

Viene attribuito ad Annibale Carracci il merito di essere giunto per primo a questa sintesi: «Il suo proprio stile fu l'unire insieme l'idea e la natura»<sup>23</sup>, scrive il Bellori ed esulta davanti al *Ercole* di Annibale nel Palazzo Farnese (fig. 2) che con esso lui avrebbe «in questa figura conseguito quanto si può dall'arte e dalla natura»<sup>24</sup>, mescolando lo studio dell'antico (fig. 3) e di un modello sul vivo (fig. 4).

Il Dufresnoy, invece, come ha già sottolineato Giovanni Previtali, «fa benissimo a meno»<sup>25</sup> della sovrastruttura metafisica belloriana con la sua teoria dell' Idea: nel suo concetto «natura» e «antico» fungono come due poli nel tentativo di stabilire delle regole che siano tanto favorevoli per l'arte che essa diventa, come scrive il Dufresnoy, «fortifié par la connoissance des choses»<sup>26</sup>. Il problema consiste qui nell'abbondanza e nella ricchezza dei modelli forniti dalla natura, ma anche nella sua sfrenatezza e nella sua mancanza di regole - e quest'ultimo non si riferisce soltanto alla natura intesa come mondo visibile e, dunque, natura esteriore, ma anche alla disposizione naturale dell'artista, la sua natura interiore, sua «*facultas indolis*», suo «*ingenium*» ovvero il suo «*Genius*»<sup>27</sup>. Senza regole il «*Genius*» è sfrenato («*luxurians*»), pieno di un «*furor*»<sup>28</sup>, è un «*vigor potens*»<sup>29</sup> che erra per un mondo dove «*errorum est plurima sylva*»<sup>30</sup>. Avido di poter cominciare a creare, l'artista rischia di perdersi nella molteplicità e varietà delle cose visibili e, dunque, rischia di cadere nelle trappole di errori tanto numerosi. Gli mancano ancora l'orientamento e le regole; per arrivarci, deve studiare ugualmente «*la Nature cette savante maîtresse [...] aussi bien que ces chefs-d'œuvres de l'Antiquité, les premiers*



4. Annibale Carracci, *Studio per l'Erocle che porta il globo*, Torino, Biblioteca Reale.

3. *Atlas Farnese*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

*exemplaires de l'art. Et c'est par ce moyen que l'esprit et la disposition naturelle se cultivent, et que la science perfectionne le Génie, et modère cette fureur de veine qui ne se retient dans aucunes bornes, et qui porte bien souvent dans des extrémitez fâcheuses*»<sup>31</sup>.

Come già osservato prima, la «*disposition naturelle*» («*facultas indolis*») qui è sinonimo di «*Génie*» («*Genium*»), mentre «*l'esprit*» («*mens*») è la facoltà per praticare la «*science*» («*scientia*»). Dunque, attraverso lo studio della natura e dell'antico le due facoltà dell'artista, sia il suo «*esprit*», sia il suo «*Génie*», si coltivano ugualmente<sup>32</sup>, ma infine è «*l'esprit*» che perfeziona il «*Génie*». Come questo perfezionamento funzioni in particolare viene esplicitato dal Dufresnoy due volte: all'inizio e alla fine del suo poema. Dunque, questo processo mentale dello sviluppo del «*Génie*» funge sia da ingresso che da uscita delle alessandrine e viene dunque messo in risalto. Dufresnoy esige che «*l'art fortifié par la connoissance des choses, passe en nature peu à peu, et comme par degrez, et qu'en suite il devienne un pur Génie, capable de bien choisir le vray, et de sçavoir faire le discernement du beau naturel d'avec le bas et le mesquin, et que le Génie par l'exercice et par l'habitude s'acquière parfaitement toutes les règles et tous les secrets de l'art*»<sup>33</sup>.

Dunque, il primo passo verso la formazione del Genio è la conoscenza delle cose, l'esperienza, operazione effettuata attraverso la facoltà dell'«*esprit*» e della «*science*» e fatta davanti alla natura e all'antico. Lo scopo non consiste nel raccogliere nozioni qualsiasi, ma nell'imparare a «*sçavoir connoistre ce que la Nature a fait de plus beau et de plus convenable à cet art*»<sup>34</sup>. Ma questo, secondo il Dufresnoy, non si apprende dalla natura stessa: anzi, il teorico in modo fervente sconsiglia di studiare troppo presto la natura<sup>35</sup>, prima che l'artista abbia capito i principi della bellezza attraverso «*les statues antiques, qui sont la règle de la beauté*»<sup>36</sup>. Studiando «*antiqua numismatica, gemmae, vasa, typi, statucae, caelataque marmora signis*»<sup>37</sup> lui impara «*le goust et la manière des Anciens, sans laquelle tout n'est qu'une barbarie aveugle et téméraire, qui néglige ce qui est de plus beau*»<sup>38</sup>. Soltanto dopo questa lezione «*l'esprit*» è in grado di scegliere dalla natura «*ce qui est de plus beau, comme l'arbitre souverain de son art, et par le progrès qu'il y aura fait,*



5. Michelangelo Merisi detto Caravaggio,  
Le sette opere della misericordia,  
Napoli, chiesa del Monte della Misericordia.

*il en sçache réparer les défauts*»<sup>39</sup>. Poiché «*l'esprit*» opera sempre di nuovo questo «*beau choix*»<sup>40</sup>, anche il Genio viene fortificato perché si abitua alle regole seguite dall'«*esprit*» e impara attraverso queste a disciplinarsi e a dirigere le sue forze concentrate verso sentieri più moderati, invece di disperderle in modo sfrenato. Dunque, «*l'esprit et la disposition naturelle se cultivent, et [...] la science perfectionne le Génie, et modère cette fureur*»<sup>41</sup>; in questo modo «*la Nature [...] augmente la force du Génie, et c'est d'elle que l'art tire sa plus grande perfection - par le moyen de l'expérience*»<sup>42</sup>, come si affrettava a precisare subito.

Perché anche se Dufresnoy sottolinea sempre che la natura è la «*summa magistra*»<sup>43</sup> che non si deve mai perdere di vista<sup>44</sup>, il nemico più grande per lui è un'imitazione schiava della natura senza «*esprit*», «*science*», «*connaissance*» e

senza regole: non solo non menziona mai la natura senza subito ricordare le regole dell'antico, ma dice esplicitamente che «*modo servili haud sufficit ipsam Naturam exprimere ad vivum*», dunque, che «*il n'est pas assez d'imiter de point en point d'une manière basse toute sorte de Nature*»<sup>45</sup>.

Non a caso quello che dice poi a proposito dei tinti per luci e ombre nel capitolo sul colore si legge come una stroncatura del Caravaggio e della sua scuola naturalista: proibisce di fare un salto troppo brusco dal chiaro nell'oscuro e viceversa, ma viene imposto di fare un passaggio comune ed impercettibile dei chiari nelle ombre e delle ombre nei chiari. Subito dopo viene aggiunto che su questi principi si deve trattare anche tutto un gruppo di figure, «*benché composto di molte parti, come si sarebbe di una sola testa, quantunque i gruppi fossero due o tre [...] quando la composizione lo richieda, ma avvertasi che siano distaccati gl'uni dagl'altri*»<sup>46</sup> - un precetto non osservato in alcuni gruppi dipinti dal Caravaggio, come ad esempio nelle sue *Opere della Misericordia* nella chiesa del Monte della Misericordia a Napoli del 1607 (fig. 5), dove risulta difficile attribuire alcuni membri con certezza ai personaggi relativi, come ad esempio la gamba nel centro del dipinto.

Si potrebbe riassumere che tutta la teoria del Dufresnoy sta sotto il segno della riconciliazione dei due elementi naturali, la cui separazione viene compensata attraverso le entità «intellettuali» e complementari dell'antico e dell'«*esprit*»: la natura interiore, la «*disposition naturelle*» ovvero «*Génie*» in se è solamente vigoroso, ma sfrenato; la natura esteriore invece in se stessa è ricca, ma difettuosa; fungono da mediatori l'antico e «*l'esprit*» perché quest'ultimo riconosce nell'antico la bellezza purificata e aumentata della natura e impara così di scegliere gli elementi più belli. Però, senza la prassi anche questa abilità teorica è sterile<sup>47</sup>, visto anche che il Genio impara solo attraverso l'azione continua di disciplinarsi.

Se confrontiamo adesso le nozioni di «natura» e «antico» nei sistemi di Bellori e di Dufresnoy vediamo subito che essi possono essere descritti attraverso la metafora di un asse, una cerniera, intorno alla quale ruotano due lati diversi dello stesso sistema, che per entrambi teorici è basato sul concetto di riconciliazione e controllo.

Da Bellori natura e antico fungono da esponenti dell'Idea, che deve essere riconosciuta nell'antico per essere poi applicata alla natura per perfezionarla nell'arte: così, il conflitto fra materia e Idea viene risolto. Però, come questo processo possa tradursi in prassi non viene specificato dal Bellori il quale non dà regole concrete per realizzare il suo concetto.

Il Dufresnoy invece non si interessa alla dottrina metafisica dell'Idea, ma si concentra piuttosto sulle modalità concrete dell'interazione fra natura e antico. Il Dufresnoy, dunque, opera una ricostruzione (quasi psicologica) dei processi interiori per sviluppare delle regole come dominare e fortificare il Genio attraverso lo studio dell'antico e della natura - ed erano forse addirittura queste regole concrete che il Bellori lodava nel suo passo «*ad artis leges valde proficua*». Forse, lui vedeva il poema del Dufresnoy come una precisazione complementare della sua dottrina dell'Idea: dove lui costruiva una teoria metafisica del bello, il Dufresnoy tentava di dedurre regole concrete e fondate, ricostruendo i processi mentali attivi nell'artista.

Che il Dufresnoy stesso sembrasse anche di aver osservato personalmente le sue regole (che spesso erano, come ci informa anche il Félibien<sup>48</sup>, dedotte dalla prassi del lavoro quotidiano) risulta dai quadri del pittore-poeta: ad esempio non limita i modelli da studiare solo alle opere antiche, ma consiglia di orientarsi alle «*belles choses antiques et modernes*»<sup>49</sup>. E nel suo dipinto *La Morte di Lucrezia* a Kassel<sup>50</sup> (fig. 6) segue proprio questa indicazione se include nella composizione la famosa scultura della *Santa Cecilia* di Stefano Maderno (fig. 8), adatta in questo contesto per rappresentare la figura della protagonista esanime, mentre la scultura della *Giunone* sulla destra si ispira nel portamento ed atteggiamento come nei vestiti e nel loro drappeggio fortemente alla statua antica della cosiddetta «*Muse Calliope*», oggi conservata nella Sala delle Muse dei Musei Vaticani (fig. 7)<sup>51</sup>. Nello stesso momento, Dufresnoy segue così un altro suo precetto, perché sconsiglia ai pittori di seguire troppo fedelmente il modello della scultura. Nel commento al *De arte graphica*, scritto da Roger de Piles sulla base degli appunti del Dufresnoy stesso,





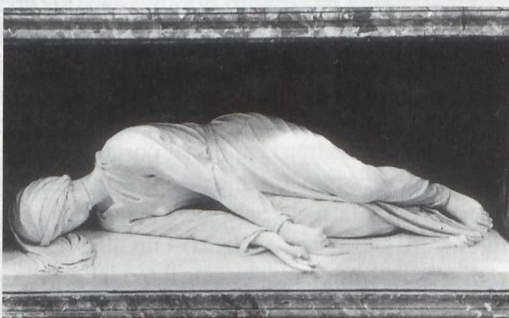
6. Charles-Alphonse Dufresnoy, *La Morte di Lucrezia*, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.

viene spiegato che altrimenti le figure dipinte «*sentiroient trop la statue, et paroissent sans mouvement*»<sup>52</sup>, il che si accorda bene con la rappresentazione di una figura senza vita come la *Lucrezia* esanime. Anche il suo amico stretto ed inseparabile Pierre Mignard osservava questo precetto quando, nel suo quadro della *Morte di Cleopatra* (Inghilterra, collezione privata, fig. 9) si ispirava ugualmente alla scultura del Maderno per dipingere una donna esanime<sup>53</sup>, fornendo nello stesso



7. *Muse Calliope*, Vaticano, Musei Vaticani, Sala delle Muse.

8. Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, Roma, Basilica di S. Cecilia in Trastevere.





9. Pierre Mignard, *Morte di Cleopatra*, Gran Bretagna, collezione privata.

momento un esempio a Gérard de Lairesse, il quale - nella sua versione del soggetto, fortemente ispirato dal quadro del Mignard (Toronto, Art Gallery of Ontario, fig. 10)<sup>54</sup> - faceva ricorso a sua volta alla scultura famosa.

Quasi come un dipinto programmatico appare infine il suo misterioso ritratto di Darmstadt (fig. 11a) dove troviamo, come lo ha già mostrato il Laveissière, gli elementi maggiori del *De arte graphica*. Vediamo un poeta-pittore (nella sua doppia professione riconoscibile grazie al porta matite e alla penna) seduto in una scenografia ideale, la quale presenta tracce evidenti dell'antico: un sarcofago, un frammento di travatura, un tempio popolato da alcune figure e sullo sfondo un panorama di un paesaggio classico con una piramide. Dietro il frammento architettonico si vede una vite (fig. 11b), interpretata dal Laveissière sia come un segno del tempo che passa, della natura che conquista l'opera del uomo o sia come la vita rinascete sulle cose morte<sup>55</sup>.

Ma sicuramente è anche un forte richiamo alla famosa «grappe de raisin», il «grappolo d'uva», con

10. Gérard de Lairesse, *Morte di Cleopatra*, Toronto, Art Gallery of Ontario.



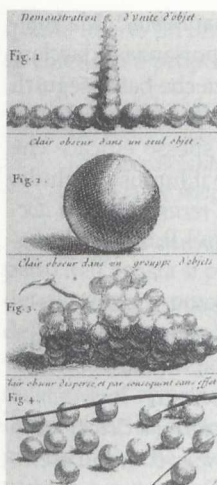


11a e b. Charles Alphonse Dufresnoy (?), *Ritratto du un pittore-poeta*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, e particolare.

il quale il Dufresnoy, riferendosi all'esempio del Tiziano<sup>56</sup>, spiega la distribuzione dei chiari e degli oscuri (fig. 12): «come appunto in un grappolo d'uva si osserva, poiché molti grani, che sono le parti di esso, trovano nel chiaro, molti nell'ombra, ed altri nella mezza tinta, perché nelle parti fuggenti situati rimangono»<sup>57</sup>.

Dunque, anche le cose della natura rappresentate nella tela di Darmstadt vengono usate per illustrare teorie estetiche, come tutta la natura nel dipinto appare controllata, rigorosamente stilizzata come imposta nel poema del Dufresnoy. Anche a questo proposito il Dufresnoy si distingue dall'estetica del Bellori: infatti, per il teorico romano il nemico principale era il manierismo che produceva solo «larve in vece di figure» e «non figliuole, ma bastarde della natura»<sup>58</sup> perché «abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea»<sup>59</sup>. Proprio per questo il Bellori, a differenza del Dufresnoy, era capace di apprezzare il ritorno radicale del Caravaggio alla natura<sup>60</sup>. Per il pittore-poeta invece il nemico fondamentale è, come visto, una natura senza «esprit», «science», «connoissance» e senza regole perché nel suo stato primitivo rimane caotica, sfrenata e sterile.

Però, sebbene il Dufresnoy sottolinea sempre l'importanza delle regole, è tuttavia da sottolineare il fatto che nel suo *De arte graphica* insiste nello stesso tempo anche su un certo primato del Genio sulle regole, perché, come precisa subito il secondo precetto, non ci sono delle regole precise per tutto<sup>61</sup>, e lo scopo fondamentale delle regole è solo di aiutare il Genio, ma non devono mai soffocarlo<sup>62</sup>, visto anche che contro le resistenze del Genio non si possono mai



12. Da Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708: «Démonstration d'unité d'objet».

eseguire opere perfette: dunque, in un certo ambito il Genio è del tutto libero dalle regole.

Con questo siamo, infine, sulle tracce della fonte dalla quale Dufresnoy si ispirava: sia a proposito del Bellori sia a proposito del Dufresnoy è già stato detto varie volte che ambedue non hanno sviluppato le loro teorie autonomamente; ma mentre la derivazione dei concetti belloriani è stata rintracciata in modo preciso nei modelli forniti da teorici come Giovanni Battista Agucchi e Franciscus Junius<sup>65</sup>, il Dufresnoy anche a questo proposito è sempre stato trattato puramente in modo superficiale, come se lui avesse soltanto preso da Agucchi e Junius gli stessi pensieri come il Bellori e ne avesse fatto una versione rimata dell'estetica belloriana. Certo, il significato particolare dato all'esempio dei modelli antichi per la formazione dell'artista, già sottolineato da Agucchi, Junius e Bellori, si trova (come visto) anche in Dufresnoy. Ed anche altri pensieri espressi nel trattato del Junius *De pictura veterum* si trovano sia nel Bellori, sia nel Dufresnoy: basta pensare al

concetto del *Ut pictura poesis*, accolto sia dal teorico romano, sia dal pittore-poeta parigino, oppure alla riflessione sul rapporto fra arte e natura, ripresa da entrambi. Ma mentre il Bellori prende questi pensieri come punto di partenza per la costruzione del suo concetto metafisico dell'Idea, preparato da un simile sistema neoplatonico riscontrabile da Junius<sup>64</sup>, il Dufresnoy non si interessa per questi pensieri metafisici: decide invece di entrare molto di più nei discorsi di Junius a proposito dell'obbligo dell'artista di istruirsi, leggendo le storie antiche e diventando così un «*pictor sapiens*»<sup>65</sup>, riguardo alla «*venustas*» ovvero «*grazia*» nell'opera d'arte<sup>66</sup>, ma soprattutto a proposito della natura dell'ispirazione e del Genio. Avendo letto il libro del teorico «*heidelbergensis*», pubblicato nel 1637, proprio negli anni cruciali dello sviluppo del suo pensiero (il Dufresnoy nella dedica al Colbert, scritta intorno al 1667, data la riflessione come «*ante annos duos et triginta*», il che sarebbe a partire dal 1635<sup>67</sup>), lui sembra essere rimasto particolarmente colpito dal discorso fatto dal Junius a proposito della natura e della libertà del Genio. Come più tardi il pittore-poeta francese, anche il Junius definisce il Genio come un «*naturae semina*» e il suo vigore come un «*coeco quodam avidae mentis impetu*»<sup>68</sup>, dunque come germi naturali e un impulso cieco dello spirito avido. Anche lui vuole limitare le regole a «*pochi ma efficaci precetti*»<sup>69</sup>, che sono da stabilire attraverso modelli perfetti<sup>70</sup>, i quali non si trovano semplicemente nella natura, troppo vasta e troppo poco perfetta<sup>71</sup>, ma nelle opere degli antenati artistici<sup>72</sup> davanti ai quali si deve imparare ad iscriversi nelle mente «*consideratione perfectissimi exemplaris ideam animo*»<sup>73</sup>. Questo orientamento è importante in quanto il Junius, citando Cicerone, sostiene che quando un metodo ed il sostegno di un insegnamento si aggiungono ad una natura privilegiata

e brillante, di solito qualcosa di eccezionale e di unico si manifesta<sup>74</sup>. Ma malgrado l'importanza di queste regole, il Junius sottolinea l'importanza di lasciare il Genio libero perché i precetti non possiedono una tale forza che basta seguirli per eseguire delle opere lodevoli<sup>75</sup> - anzi, come sottolinea il Junius, citando di nuovo Cicerone, la natura senza insegnamento è stata più spesso efficace che l'insegnamento senza la natura<sup>76</sup>; e sempre citando Cicerone il Junius conclude: «*Sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus, caeterarum rerum studia et doctrina, et praeceptis, et arte constare; Poetam natura ipsa valere, et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu afflari*»<sup>77</sup>.

Il Dufresnoy non copia semplicemente queste idee, ma le sintetizza e le rielabora, come si può anche vedere dal fatto che lui riduce le cinque parti della pittura, elencate dal Junius come «*Inventione*», «*Proportione*», «*Color*», «*Motus*» e «*Collocatio sive totius Operis Dispositio*», sistemandole sotto i tre concetti «*Inventione*» (= *Inventione/Dispositio*), «*Dessin*» (= *Proportionel/Motus*) e «*Color*» (= *Color*)<sup>78</sup>. Ma approfondisce anche alcuni concetti, soltanto rasentati dal Junius, come ad esempio l'analisi del processo pedagogico attraverso il quale l'artista deve essere educato: ritornando alle fonti originarie citate dal Junius, e particolarmente a Quintiliano<sup>79</sup>, il Dufresnoy si presta lì non solo ad alcune nozioni (come ad esempio l'equazione «*natura*» uguale a «*doti naturali*» uguale a «*ingenium*»), ma trae anche ispirazione per la ricostruzione dello sviluppo che si crea nella mente umana durante la formazione dell'artista<sup>80</sup>. Come il Quintiliano, come per esempio infine anche lui si occupa della questione fino a quale punto alcune abilità, pur dipendenti dall'ingegno, ma però solo da svegliare attraverso l'esperienza, possono essere insegnate grazie a modelli scelti, visto che per l'acquisto concreto di queste esperienze non ci possono essere precetti generali<sup>81</sup>. Dunque, anche nella teoria del Dufresnoy la capacità di saper fare il «*beau choix*» de la natura non si impara seguendo regole generali, ma attraverso lo studio dell'antico.

Raccogliendo, sintetizzando e puntualizzando in questo modo, il Dufresnoy infine non solo arriva a stabilire regole classicistiche «*ad artis [...] valde proficua*», ma anche ad elaborare una concezione originale del Genio artistico la quale appare infine poco classicista e, appunto, lo distingue dagli altri teorici<sup>82</sup>: forse non a caso questo aspetto quasi «romantico» *avant la lettre* della teoria artistica del Dufresnoy è stato spesso trascurato e ignorato - infatti, dal suo concetto di un Genio, dono della natura e sebbene poi educato e guidato dalle regole, ma infine libero<sup>83</sup>, il de Piles nella sua *Idée du peintre parfait* adopera solo il pensiero che il «*Génie [...] est un présent que la Nature a fait aux hommes dans le moment de leur naissance*» e lui concede che «*il faut donc du Génie, mais un Génie exercé par les règles*»<sup>84</sup>, come aggiunge subito.

Era il Joshua Reynolds, il quale, nel 1770 durante il terzo dei suoi *Discourses*, sottolineava di nuovo l'aspetto della libertà del Genio, tanto cara al Dufresnoy, dicendo: «*Could we teach taste or genius by rules, they would be no longer taste or genius. [...] there neither are, nor can be, any precise invariable rules for the exercise, or the acquisition, of these great qualities*»<sup>85</sup>.

Ma già Alexander Pope nella sua epistola poetica citata all'inizio di questo intervento di nuovo apprezzava più di cinquant'anni prima del Reynolds

questa libertà (in un passo poi spesso frainteso come una critica<sup>86</sup>), il poeta inglese chiedeva a proposito del poema del Dufresnoy<sup>87</sup>:

*« Yet still how faint by precept is expressed  
The living image in the Painter's breast ?  
Thence endless streams or fair ideas flow,  
Strike in the sketch, or in the picture glow ».*

Pertanto il Pope *non* si domanda come mai l'immagine viva e fertile nel petto dell'artista si possa trasformare in precetti, ma, tutto all'opposto, lui si chiede come mai i precetti espressi dal pittore-poeta parigino proprio a proposito della istanza centrale per la creatività artistica rimangano così pallidi e vaghi, visto che è proprio questa visione interiore artistica dalla quale i torrenti infiniti delle idee si riversano poi negli schizzi e nei dipinti. Ma che il Pope non avesse l'intenzione di criticare il Dufresnoy, o piuttosto di porre una questione, risulta già dal fatto che questi versi nella versione primordiale della sua epistola aprivano il suo poema<sup>88</sup>: una posizione, dunque, poco adatta per una critica, visto che tutto il resto del poema è un solo e unico elogio. Questa interpretazione degli versi citati, non come una critica, ma come una domanda rivolta al poema del Dufresnoy viene infine anche confermata dal fatto che Pope sembra aver trovato una risposta solo nella versione definitiva della sua epistola - una risposta che concorda bene con il passo citato da Reynolds perché proprio verso la fine del suo poema (e vorrei chiudere con queste parole) il poeta inglese risponde alla sua stessa domanda...

*« Yet still how faint by precept is expressed  
The living image in the Painter's breast ? »*

...con versi nei quali parla delle grazie

*« Led by some rule, that guides, but not constrains;  
And finished more through happiness than paint »<sup>90</sup>.*

## Note

Vorrei ringraziare Klaus Herding e Alessandro Nova (ambidue Università Johann Wolfgang Goethe Università di Francoforte) per aver discusso con me alcuni problemi trattati in questo testo e per le loro indicazioni preziose.

1. Citato da Norman AULT, *New Light on Pope with some additions to his Poetry hitherto unknown*, London, 1949, p. 72.
2. Per questo vedi AULT, *New Light on Pope...*, citato alla nota 1, Johannes DOBAL, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 4 vol., Bern, I, 1974, p. 622ss. e Władysław FOLKIERSKI, *Ut Pictura Poesis ou l'étrange fortune du 'De Arte Graphica' de Du Fresnoy en Angleterre*, in *Word and Image*, n° 2, IV, 1988, p. 385-402. Per le traduzioni inglesi seguenti del trattato vedi DOBAL, p. 625s. e Paul VITRY, *De C. A. Dufresnoy pictoris poemate quod 'De Arte graphica' inscribitur (thesim Facultati Litterarum Parisiensi proponebat)*, Paris, 1901, p. 109, dove (p. 108ss.) viene anche fornita una bibliografia delle traduzioni e rielaborazioni del poema in italiano, francese e tedesco.
3. Sylvain LAVEISSIÈRE, *Les 'tableaux d'histoires' retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy*, in *Revue de l'Art*, 112, 1996-2, p. 38-58, qui p. 38.
4. Per il caso forse più clamoroso, il famoso foglio del Nationalmuseum di Stoccolma col *Trionfo della Galathea*, ritenuta per lungo un disegno di mano di Poussin, ma attribuita prima nel 1983 dal Thuillier al Dufresnoy per motivi stilistici e poi confermata come opera sua dal Laveissière grazie alla scoperta di tre tele conservate alla Manufacture nationale de Sèvres nel 1995, vedi Jacques THUILLIER, *Propositions pour II. Charles-Alphonse Du Fresnoy peintre*, in *Revue de l'Art*, 61, 1983, p. 29-52, qui p. 51, n° 58; Pierre ROSENBERG, Louis-Antoine PRAT, *Nicolas Poussin, 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2 vol., Milano, 1994, II, p. 1082-1084, R 1151 e LAVEISSIÈRE, *Les 'tableaux d'histoires'...*, citato alla nota 3.
5. Charles BLANC, *Histoire des peintres de toutes les Écoles*, 3 vol., I: *École française*, Paris, 1865, p. 1. Per la fortuna critica immediata del poema del Dufresnoy vedi anche VITRY, *De*

C. A. Dufresnoy pictoris..., citato alla nota 2, p. 72-76.

6. THUILLIER, *Propositions pour II. ...*, citato alla nota 4, p. 29. Vedi anche la lode già espressa da Antoine RENOUD, *L'Art de peindre-traduction libre en vers françois du poème latin de Charles-Alphonse Dufresnoy*, Paris, 1789, p. VII: «J'ai toujours regardé le poème de Dufresnoy comme un faisceau de principes et de conseils excellens pour la peinture» e p. IX: «aussi son ouvrage est plein de préceptes, autant les autres en sont dénués».
7. Vedi ad esempio gli scritti di Denis MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947, p. 152 («In fact, as has been noticed with good reason, Dufresnoy's own point of views shows close kinship with that of Bellori»), ma vedi anche n. 50 p. 41, p. 56 («a typical representative of this classic school of thought», «Dufresnoy's fundamental principle was a well-worn one») e p. 58: forse, questo tipo di giudizio è anche stato favorito dal fatto che già John Dryden nella sua traduzione del 1695 sostituiva il proemio del de Piles con una sua propria prefazione nella quale includeva passi ampi tratti dall'*Idea* del Bellori. Più perspicace Elizabeth Cropper che dice nel capitolo *Testa and Roman Classicism* in Elizabeth CROPPER, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, 1984, p. 148: «Furthermore, it must be recognized that the poem [by Dufresnoy] is still little understood in its own context», mentre Thomas PUTTFARKEN nel suo *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven/ London, 1985, p. 50 sfiora delle differenze fra Bellori e Dufresnoy.
8. Christopher ALLEN, *Les deux premières éditions de 'De arte graphica'*, in Jean-Claude BOYER (ed.), *Pierre Mignard 'le Romain'*, (atti del convegno, Paris, 1995), Paris, 1997, p. 119-158. Però, è da precisare che questo suo articolo è solo la prima fase di un progetto dello studioso di una edizione critica del poema di Dufresnoy nella quale ci sarà anche una riflessione più ampia sul contenuto.
9. Vedi non solo la citazione iniziale tratta dalla «Poesia» di Orazio («*Ut pictura poesis*») ed il commento del DE PILES nella sua seconda edizione di *L'art de peinture* de C. A. Du Fresnoy, Paris, 1673, p. 95, ma anche l'articolo pubblicato nel *Journal des Savants* del

10 dicembre 1668, p. 139s., dove vengono messi in paragone anche le intenzioni di Orazio e del Dufresnoy. Infine, vedi l'epiteto « Gallico Orazio Pittorico » dato varie volte dal Malvasia al Dufresnoy: vedi ad esempio in Carlo Cesare MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, (1678, p. 373), 1841, I, p. 273. Bellori invece mette il « Proemio delle Immagini » di Filostrato davanti alle sue « Vite ».

10. BELLORI, *Le Vite...*, 1672 (1976), p. 90s.

11. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 87s. [linea 535]. Per un altro esempio delle licenze prese dal de Piles durante la sua traduzione del poema latino vedi PUTTFARKEN, *Roger de Piles' Theory...*, citato alla nota 7, p. 50. La libertà più clamorosa, però, riguarda, ovviamente, il passo (p. 42, linea 262) dove il Dufresnoy parla del colore, considerato da lui come solo un « *complementum Graphidos* », tradotto dal de Piles come « *âme et le dernier achèvement de la peinture* ». Per voci critiche in riguardo alla traduzione del de Piles vedi anche RENOUD, *L'Art de peindre...*, citato alla nota 6, p. IX (« *la version obscure et lâche de M. de Pyles; car il faut convenir que cet amateur a moins fait une traduction qu'un commentaire, dans lequel il ne s'est pas toujours bien entendu lui-même* ») e Auguste-Hilarion comte de KÉRATRY, *Le Guide de l'artiste et de l'amateur, contenant le Poème de la peinture, de Dufresnoy*, Paris, 1824, p. 103 (« *Réflexions*: « *De Piles, premier traducteur de Dufresnoy, et qui ne l'a pas toujours entendu* »); per una sua difesa vedi invece VITRY, *De C. A. Dufresnoy pictoris...*, citato alla nota 2, p. 30s.

12. Charles-Alphonse DUFRESNOY, *The art of Painting*, traduzione a cura di William MASON, York, 1783, p. 62.

13. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 85s. [linea 522s.].

14. BELLORI, *Le Vite...*, 1672 (1976), p. 85. Questo episodio viene anche riportato dal Carlo Cesare MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, (1678, p. 480), 1841, I, p. 344.

15. André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 2 vol., Paris, 1696, II, p. 666 (« *Il avoit leû son poeme à tous les plus habiles Peintres des lieux où il avoit passé [...], et consulta encore plusieurs personnes sçavantes dans les belles*

*Lettres* »), ripetuto poi p. 667: « *Bien qu'il eust achevé son poeme de la Peinture avant que de partir d'Italie, et qu'il l'eust communiqué à plusieurs sçavans hommes de ce pais-là, comme je vous ay dit* ».

16. La lettera è pubblicata in *Documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, in A.A.F., I, 1851-1852, p. 24-30 (27).

17. BELLORI, *Le Vite...*, 1672 (1976), p. 16 (*Idea*).

18. *Ibidem*, p. 230 (*Vita del Caravaggio*).

19. *Ibidem*, p. 230 (*Vita del Caravaggio*).

20. *Ibidem*, p. 23 (*Idea*).

21. *Ibidem*, p. 19 (*Idea*).

22. *Ibidem*, p. 14 (*Idea*).

23. *Ibidem*, p. 22 (*Idea*).

24. *Ibidem*, p. 90 (*Vita di Annibale Carracci*).

25. *Ibidem*, p. 92 (*Vita di Annibale Carracci*).

26. Giovanni PREVITALI, *ibidem*, p. LIV.

27. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 6s. [linea 34]: « *Sed rerum pollens Ars cognitione* ».

28. *Ibidem*, p. 6 [linea 33] e 9 [linea 36] (« *Genius* »), tradotto dal de Piles ad esempio p. 7 e 8 come « *Génie* »; p. 13 [linea 64s.] (« *facultas indolis* »), p. 29 [linea 179] (« *ingenio* »).

29. *Ibidem*, p. 13 [linea 66].

30. *Ibidem*, p. 6 [linea 32].

31. *Ibidem*, p. 30 [linea 180].

32. *Ibidem*, p. 12 [linea 62s.].

33. Nella traduzione libera e semplificanda del RENOUD, *L'Art de peindre...*, citato alla nota 6, p. 5 (« *Ainsi le naturel cultivé par l'étude./ Se fait de bien penser une douce habitude* ») questa differenza fra « *mens habilis* » e « *facultas indolis* » si perde.

34. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 7s. [linea 34s.]. Ancora, la traduzione libera del RENOUD, *L'Art de peindre...*, citato alla nota 6, p. 3 (« *Je veux qu'aimant le vrai, formé par le savoir./ Il cherche la nature, apprenne à la bien voir./ S'en nourrisse, et la change en sa propre substance./ Que l'art soit un manteau qu'il porte avec aisance./ Que sur-tout il acquerre un goût judicieux./ Pour choisir les objets que le monde offre aux yeux* ») perde alcune importanti sfumature del testo latino (come il pensiero « *Ars cognitione gradatim/ Naturae se se insinuet* ») meglio riportate dal de Piles.

35. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 8 [linea 38s.].



36. *Ibidem*, p. 69 [linea 427s.].
37. *Ibidem*, p. 19 [linea 100s.].
38. *Ibidem*, p. 30 [linea 185s.].
39. *Ibidem*, p. 9 [linea 39s.].
40. *Ibidem*, p. 11 [linea 50s.].
41. Questo concetto si trova già dal Vasari il quale, nel proemio alla terza parte delle sue *Vite*, giudica gli antichi (ovviamente riferendosi all'esempio mitico del Zeusi e del suo dipinto di Elena di Troia) come «cavati dalle maggior bellezze del vivo»: vedi *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di Gaetano MILANESI, Firenze, 1906, IV, p. 10.
42. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 12 [linea 64s.].
43. *Ibidem*, p. 88 [linea 539s.].
44. *Ibidem*, p. 13 e p. 29 [linea 62 e 178].
45. *Ibidem*, p. 29 e 37 [linea 178 e 224].
46. *Ibidem*, p. 10s [linea 49]. Vedi anche p. 29, linea 176s. («*Non ita Naturae astanti sis cuique reuinctus/ Hanc praeter nihil ut Genio studioque relinquas...*») e la prima stesura delle sue idee nel suo scritto *Observations sur la peinture* del 1649, per questo vedi l'edizione di Jacques THUILLIER, *Les 'Observations sur la peinture' de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, in Walter Friedländer zum 90. Geburtstag, Berlin, 1965, p. 198-200.
47. *L'Arte della Pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy*, Giuseppe MONTI ROISECCO (ed.), Roma, 1775, p. 160.
48. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 11 [linea 57s.].
49. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies...*, citato alla nota 15, p. 663: «*C'est ce qui fit que dès ce temps-là, et de mesme pendant son travail, il s'occupoit à faire des vers pour exprimer ses pensées*»; p. 665: «*Estant continuellement appliqué à son poeme, et mesme y travaillant pendant qu'il peignoit*»; p. 668: «*Vous sçavez combien il aimoit à parler des choses qui regardent la Peinture, quittant volontiers le pinceau pour en discourir, et pour parler de son poeme*».
50. THUILLIER, *Les 'Observations sur la peinture'...*, citato alla nota 46, p. 200.
51. Vedi Jacques THUILLIER, *À propos de Charles-Alphonse Du Fresnoy : du 'Maître de Stockholm' au 'Maître de Cassel'*, in *Revue de l'Art*, 111, 1996-1, p. 51-64 e LAVEISSIÈRE, *Les 'tableaux d'histoires'...*, citato alla nota 3, p. 50, n° 17.
52. Vedi Wolfgang HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4 vol., I: *Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen, 1963, p. 62, n° 80. Il bassorilievo sullo sfondo, parzialmente coperto da una drapperia, segue il famoso modello antico del cosiddetto «Sacrificio del Toro», per la sua ripercussione nell'arte di Poussin e di Jean Lemaire vedi Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Jean Lemaire pittore 'antiquario'*, Roma, 1996, p. 72 e p. 95.
53. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 110.
54. Per il quadro di Mignard, vedi Jean-Claude BOYER (ed.), *Le peintre, le roi, le héros. L'Andromède de Pierre Mignard*, (catalogo della mostra, Paris, musée du Louvre, 1989), Paris, 1989, p. 62, cat. 33 e Henry KEAZOR, in *The Burlington Magazine*, CXL, 1998, p. 759s. Una figura simile (questa volta nella veste di un uomo in esanime) si trova infine nel dipinto del Dufresnoy con la *Morte del Socrate* (Firenze, Uffizi); per questo quadro vedi THUILLIER, *Propositions pour II. ...*, citato alla nota 4, p. 42, THUILLIER, *À propos de Charles-Alphonse Du Fresnoy...*, citato alla nota 51, p. 57s., Gilles CHOMER, Sylvain LAVEISSIÈRE (ed.), *Autour de Poussin*, (catalogo della mostra, Paris, musée du Louvre, 1994-1995), Paris, 1994, p. 71, cat. 17 e LAVEISSIÈRE, *Les 'tableaux d'histoires'...*, citato alla nota 3, p. 50, cat. 16.
55. Per questo quadro del Lairesse, databile intorno al 1675/80, vedi Alain ROY, *Gérard de Lairesse*, Paris, 1992, p. 272s., n° P. 97 e Lyckle de VRIES, *Gerard de Lairesse-An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam, 1998, p. 193 dove (n° 82) solo il modello della *Santa Cecilia* viene menzionato.
56. Sylvain LAVEISSIÈRE, *Un 'alter ego' de Mignard : le peintre Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1642)*, in Jean-Claude BOYER (ed.), *Pierre Mignard...*, citato alla nota 8, p. 102 e nella sua scheda in *Intorno a Poussin...*, 2000, II, p. 76s., n. 3.
57. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 52s. [linea 329].
58. DUFRESNOY (ROISECCO), *L'arte di pittura...*, citato alla nota 47, p. 170 (commento). L'illustrazione è tratta dal trattato di Roger DE PILES, *Cours de Peinture par Principes*, Paris, 1708, tav.

di fronte a p. 382. Kristina Hermann Fiore mi ha gentilmente suggerito che il grappolo d'uva potrebbe essere anche un rinvio al significato della ispirazione «bacchica» dell'artista, come rintracciabile in alcuni autoritratti di artisti come Giovanni Paolo Lomazzo, Caravaggio oppure Joachim von Sandrart (vedi Kristina HERMANN FIORE, *Il 'Bacchino malato' autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti in Caravaggio-Nuove riflessioni, Quaderni di Palazzo Venezia*, 6, 1989, p. 95-134). Però, a parte il fatto che il quadro di Darmstadt in tutti i casi non sembra essere un autoritratto (sembra essere piuttosto sia un ritratto di un anonimo dalla mano del Dufresnoy, sia un ritratto del Dufresnoy, dipinto da uno sconosciuto), in questo caso una tale lezione non appare molto in sintonia con l'aspetto generale sia della dottrina del Dufresnoy (dove il «Genius» deve sempre essere domato dalla razionalità), sia del quadro (dove tutto viene sottoposto ad un rigore stilizzante). Anche l'idea del Laveissière (comunicazione orale) di vedere nel grappolo d'uva un rinvio alla famosa storia, riportata dal Plinio, del pittore antico Zeusi e del suo quadro con un ragazzo con l'uva, dipinto con tale verosimiglianza da ingannare uccelli, venuti per beccare i chicchi, in questo caso non sembra molto convincente, visto che il pittore del quadro di Darmstadt non sembra aver messo tutto il suo zelo ad una rappresentazione molto naturalistica della frutta: infatti, il Laveissière stesso (citato alla nota 56, p. 110, n° 33) non individua il grappolo e, dunque, lo descrive vagamente come una «essence [...] proche de la vigne». Questa fatica a riconoscere la frutta conferma la tendenza del Dufresnoy di mettere in evidenza piuttosto il gioco astratto delle luci e ombre sulla loro superficie, e, in conseguenza, parla in favore della ipotesi di un rinvio alla famosa «grappe de raisin» del Tiziano. Per una identificazione del dipinto come un ritratto del giovane Dufresnoy da una mano anonima vedi Alastair LAING, recensione della mostra *Autour de Poussin*, in *The Burlington Magazine*, CXLII, July 2000, p. 468-470.

59. BELLORI, *Le Vite...*, 1672 (1976), p. 21 (*Idea*).

60. *Ibidem*, p. 31 (*Vita di Annibale Carracci*).

61. *Ibidem*, p. 229 (*Vita del Caravaggio*): «Giovè senza dubbio il Caravaggio alla pittura, venuto in tempo che, non essendo molto in uso il naturale, si fingevano le figure di pratica e di maniera [...]. Laonde costui, togliendo ogni belletto e vanità al colore, rinvigori le tinte e restituì ad esse il sangue e l'incarnazione, ricordando a' pittori l'imitazione». Vedi anche la trascrizione delle note del Bellori, scritte nella sua copia del Baglione a proposito del Caravaggio: «si deve dire che ha aiutato la pittura insegnando a far facilmente quel che si vede nel vero corpo umano senza insecchire (*sic*) nelle sole regole (?) della teoria», citato da Donatella Livia SPARTI, *La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle Vite e una loro lettura, in Antichità viva* (in corso di stampa), Appendice 1.

62. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 10-13 [linea 60s.].

63. *Ibidem*, p. 6s. [linea 32s.].

64. MAHON, *Studies in Seicento...*, citato alla nota 7, p. 141s. (Agucchi/ Bellori); Erwin PANOFSKY, *Idea-A Concept in Art Theory*, University of South Carolina Press, 1968, p. 242, n° 21 (Junius/ Bellori); Giovanni PREVITALI in BELLORI, *Le Vite...*, 1672 (1976), p. XXXvss. (Agucchi/ Bellori) p. LIIs. (Agucchi/ Junius/ Bellori) e le annotazioni del trattato sull'«Idea» dalla parte della Borea, p. 13-25 (Junius/ Bellori) e p. 22, n° 5 (Agucchi/ Bellori); CROPPER, *The Ideal of Painting...*, citato alla nota 7, p. 162ss. (Junius/ Bellori). VITRY, *De C. A. Dufresnoy pictoris...*, citato alla nota 2, p. 32 e p. 35-38 e André FONTAINE, *Les doctrines d'art en France*, Paris, 1909, p. 23 hanno constatato la ripercussione di Junius su Dufresnoy e Fréart de Chambray; invece Wilhlem FRAENGER, *Die Bild-Analysen des Roland Fréart de Chambray. Der Versuch einer Rationalisierung der Kunstkritik in der französischen Kunstlehre des XVII. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1917, p. 36-38 ha tentato a ridimensionare l'impatto di Junius su Fréart de Chambray.

65. Vedi Franciscus JUNIUS, *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam, 1637, libro III, capitolo II § 3, 156s.

66. *Ibidem*, III, I, § 9: «*Quamvis autem picorem (qui debet esse Sapiens)*».

67. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. 37, XVII: «Charitumque Venustas» e «C[h]arites et Nobilitas», generalizzando, dunque, concetti presentati da Alberti a proposito dei movimenti che il pittore dovrebbe sapere esprimere [vedi Leon Battista ALBERTI, *Della pittura*, Luigi MALLÈ (ed.), Firenze, 1950, lib. II, p. 90: «Ma in ciascuno moto terrà venustà e grazia»] e da Armenini riguardo l'unione dei colori [vedi Giovanni Battista ARMENINO, *De' veri precetti della pittura*, (Ravenna, 1587), Stefano TICOZZI (ed.), Milano, 1820, p. 207: «così si porge poi alle opere la grazia, la nobiltà e la diletta-zione»]. Il Bellori usa spesso il termine «grazia», e sembra, se anche non dà mai una definizione, distinguerlo dalla «venusta» se scrive in *Le Vite...*, 1672 (1976), p. 487: «fu certamente la venusta compagnia della grazia», oppure p. 556: «la venustà dell'arie delle teste e la grazia e nobile maniera», mentre il Junius usa i termini piuttosto come sinonimi («Venustas ac gratia»), dandone, però, una definizione più concreta: vedi JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, III, VI, p. 197 e p. 130.

68. DUFRESNOY (DE PILES), *L'art de peinture...*, citato alla nota 9, p. III della dedica. Vedi anche VITRY, *De C. A. Dufresnoy pictoris...*, citato alla nota 2, p. 18 e ALLEN, *Les deux premières éditions...*, citato alla nota 8, p. 154, n° 4. Malgrado questo indizio, VITRY, p. 3 data la stesura del poema «ab anno 1633 ad annum 1653».

69. JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, IV, I, p. 25; vedi anche l'edizione di *De pictura veterum libri tres*, Rotterdam, 1694, Catherine NATIVEL (ed.), Genève, 1996, p. 269.

70. «paucissimis certè praeceptis»: vedi JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, I, p. 5 e JUNIUS (NATIVEL), *De pictura veterum...*, citato alla nota 69, p. 147.

71. JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, I, § 3, p. 25 e JUNIUS (NATIVEL), *De pictura veterum...*, citato alla nota 69, p. 120.

72. JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, I, p. 3; I, I, § 5, p. 45 e JUNIUS (NATIVEL), *De pictura veterum...*, p. 146.

73. JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, I, p. 4 («Pictores opera priorum») e JUNIUS (NATIVEL), *De pictura veterum...*, citato alla nota 69, p. 142.

74. JUNIUS (NATIVEL), *De pictura veterum...*, citato alla nota 69, p. 121; un tenore simile in JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, I, p. 3 («si non satis habeat artifex inhaerere singularium naturae operum similitudini, sed potius ex diligenti speciosissimorum corporum inspectione perfectum aliquod exemplar animo inscribat»).

75. JUNIUS (NATIVEL), *De pictura veterum...*, citato alla nota 69, p. 272; questa citazione dall'*Archia* di Cicerone non appare ancora nella versione di 1637 la quale, però, presenta una citazione dell'*Ars Poetica* di Orazio con lo stesso tenore: vedi JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, IV, I, p. 26.

76. JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, I, p. 5s, I, IV, V, p. 35 e JUNIUS (NATIVEL), *De pictura veterum...*, citato alla nota 69, p. 123 e 326.

77. JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, IV, § 1, p. 26 e (più ampio) JUNIUS (NATIVEL), *De pictura veterum...*, citato alla nota 69, p. 272.

78. «Abbiamo visto che, eccetto l'arte, tutte le altre discipline riposano sull'insegnamento e sui precetti, ma che il poeta vale per la sua sola natura, la quale è animata dalle forze del suo spirito» (traduzione mia): citato JUNIUS (NATIVEL), *De pictura veterum...*, citato alla nota 69, p. 268, questa citazione non si trova ancora nell'edizione di 1637.

79. VITRY, *De C. A. Dufresnoy pictoris...*, citato alla nota 2, p. 37; per questi termini vedi JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, III, I, p. 130. Per la critica del Shaftesbury a questa modificazione dalla parte del Dufresnoy vedi DOBAL, *Die Kunstliteratur des Klassizismus...*, citato alla nota 2, I, p. 71.

80. Per le ripercussioni della teoria retorica del Quintiliano nell'opera del Junius vedi ad esempio Allan ELLENIUS, *De arte pingendi-Latin Art Literature in Seventeenth-Century Sweden and its International Background*, Uppsala/ Stockholm, 1960, p. 73s.; per ripercussioni nei concetti del Roger de Piles vedi PUTTFARKEN, *Roger de Piles' Theory...*, citato alla nota 7, p. 59s.

81. Vedi non solo l'opposizione presa dal Quintiliano fra «natura» e «doctrina» ma anche l'idea che la abitudine diventa una seconda natura («Fit ex his consuetudo, inde

natura »); per questo vedi Freyr Roland VARWIG, *Der rhetorische Naturbegriff bei Quintilian*, Heidelberg, 1976, p. 20, 30 e 36.

82. VARWIG, *Der rhetorische...*, citato alla nota 81, p. 74. Per questo concetto vedi anche JUNIUS, *De pictura veterum...*, citato alla nota 65, I, I, p. 5 e I, I, §5, p. 45.

83. In un certo senso, dunque, a torto, Dufresnoy viene accusato dal Panofsky in modo molto generale di una « intolleranza » (secondo il Panofsky tipica dell'estetica classicista): PANOFSKY, *Idea...*, citato alla nota 64, p. 244, n. 24. Invece, il pittore-poeta contraddice proprio il concetto del classicismo, come definito dal Panofsky stesso, se involge « the subjective artistic process » (le parole sono della CROPPER, *The Ideal of Painting...*, citato alla nota 7, p. 150 dove riassume e critica la definizione del classicismo dalla parte del Panofsky).

84. Come predecessore di questo concetto vedi la « licenza » del Vasari (« che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola »), definita nel proemio alla terza parte delle *Vite*: vedi MILANESI, *Le opere di Giorgio Vasari*, citato alla nota 41, p. 9. Vedi questo pensiero anche da Quintiliano: VARWIG, *Der rhetorische Naturbegriff...*, citato alla nota 81, p. 73 e 83. Infine, la composizione del Carlo Maratti, *L'Accademia di Pittura* (disegno eseguito verso il 1680-1682, oggi conservato a Chatsworth e inciso forse intorno al 1702-1703 da Nicolas Dorigny, fig. 1, p. 107) sembra illustrare un concetto simile: mentre le abilità mentali e manuali dell'artista possono essere educate tramite lo studio del disegno, del colore, dell'anatomia, dell'ottica, della

prospettiva e della geometria (segnate con l'iscrizione « Tanto che basti »), l'ispirazione artistica (« Mai abbastanza ») e la grazia (« Senza di noi ogni fatica è vana ») in ultimo luogo sono facoltà solamente messe a disposizione dal genio innato e libero. A proposito della composizione del Maratti vedi anche la descrizione in BELLORI, *Le Vite...*, 1672 (1976), p. 629-631 e la scheda di Stella RUDOLPH in *L'Idea del Bello...*, 2000, II, p. 483, n° 1-2.

85. Roger DE PILES, *Idée du peintre parfait*, London, 1707, p. 12. Vedi anche prima Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Paris, 1662 nella *Préface* (VII): « Pour arriver à ce but, il n'y a certainement point d'autre voye que l'exacte observation de tous les principes fondamentaux dans lesquels consiste sa perfection, et sans quoy il est impossible qu'elle subsiste » e p. 3. Il Fréart, a differenza del Dufresnoy, se anche citando il Junius, limita l'importanza del « Génie » al fatto di essere « un talent naturel qui ne s'acquiert ny par l'estude, ny par le travail » (p. 11), senza però di trarne conclusioni così radicali a proposito della licenza dalle regole.

86. Joshua REYNOLDS, *Seven Discourses Delivered in the Royal Academy by the President*, London, 1778, p. 75.

87. Vedi ad esempio FOLKERSKI, *Ut Pictura Poesis...*, citato alla nota 2, p. 394.

88. DUFRESNOY (MASON), *The art of painting*, citato alla nota 12, p. 186.

89. Vedi AULT, *New Light on Pope...*, citato alla nota 1, p. 72.

90. DUFRESNOY (MASON), *The art of painting*, citato alla nota 12, p. 187.