

dalle novità iconografiche imposte dal modello della ritrattistica di Thorvaldsen, analizzandone l'evoluzione rispetto al *Porträttypus* cinque-secentesco soprattutto in ambito francese. I ritratti di scultori alla soglia del romanticismo impongono una nomenclatura specifica, che prevede, p. es., la figura dell'artista unita a un'opera propria, a una replica dall'antico, a una scultura finto-antica, a una testa plastica anonima o ad altre combinazioni ancora fra questi stessi elementi. In rapporto ai contenuti, ecco farsi avanti le occasioni riflessive legate a figurazioni allegoriche circa la percezione dell'arte, alla scultura dipinta come stimolo all'identità artistica, alla presenza di determinati oggetti-strumenti su alcune tele anche celebri. Non poteva mancare l'interrogativo sulla funzione creativa dell'artista-scultore (cap. 4 *Bildhauer oder Künstliebhaber – eine überflüssige Streitfrage?*), prima di passare, nel capitolo successivo, al tema della rappresentazione *am Arbeitsplatz* o nell'*atelier* che dir si voglia – e pure in questo caso scatta un'analisi dell'ampia casistica in gioco, che coinvolge topoi esatti del genere, come quelli legati alla presenza del modello nello studio, di sculture grandi e piccole, riconoscibili o meno, del cavalletto con opere di pittura o di scultura di vario richiamo analogico. Ne consegue l'indagine riguardo al ritratto di scultori a fianco di busti – che possono essere di eroi, maggiorenti cittadini, mecenati, pittori *virii illustres* del momento, familiari o dell'artista in persona – e quindi in presenza di strumenti-utensili i più diversi. Segue il genere 'combinato' (vale a dire il ritratto di scultore con attributi ricavati da altro genere di operazione artistica o da esecuzioni scultoree storicizzate nei secoli), con l'appendice delle soluzioni le più singolari e isolate nel campo, e infine un panorama generale con osservazioni finali che tengono in giusto conto l'apertura di questa prospettiva relativamente avanzata di indagine all'interno della cosiddetta iconologia dei professionisti.

M. C.

#### VASARI E L'ARCHITETTURA

VOLUME di solido pensiero è quello che Matteo Burioni dedica all'architettura entro l'opera vasariana e al ruolo che essa occupa in seno a un contesto che già nelle prime pagine esalta Cosimo I in figura di architetto della conquista di Siena nella Sala dei Cinquecento di Palazzo Vecchio (*Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin, Gebr. Mann, 2008, pp. 208). Nel fare di quella disciplina costruttiva il luogo eletto per la conquista cognitiva dello spazio umano – dove l'occorrere iterato del lemma *campo* (e di *tener lo campo* di derivazione dantesca) nella trattatistica specifica rileva per indiretta sfumatura allusiva una conseguita supremazia ermeneutica – Vasari viene a equiparare principe e architetto sul piano del 'fare' nonché nella suprema coscienza dichiarata da Vincenzo Borghini quasi sulle misure dello scrittore aretino: «e lo scriver le vite è solo di principi et uomini che habbin esercitato cose da principi e non di persone basse, ma solo qui avete per fine l'arte e l'opere di lor mano». Se dunque è esistito un 'Rinascimento degli architetti', esso andrà collocato nell'emergenza del concetto di architetto medesimo intorno alla prima edizione delle *Vite* vasariane, 1550: i passaggi di luogo del termine *architetti* nel paratesto titolografico delle edizioni dell'opera vasariana – dal primo posto della Torrentiniana al terzo della Giuntina 1568 – pone in chiaro alcune delle direttrici del pensiero vasariano che intersecano il lungo dibattito sul *paragone* e le certificazioni borghiniane circa il successivo primato del *disegno* quale *projet de l'esprit*, da B. correttamente registrato entro l'*Inverston des Status der Architektur* (questo il titolo del cap. II. 3. 3, pp. 78 sgg.) che si può cogliere rileggendo la *Selva di notizie* – specie in merito all'avanzarsi sempre più massiccio delle associazioni del pensiero architettonico con l'estetica del diletto ornamentale. Quindi il discorso di B. procede all'analisi della centralità della figura del costruttore nella tradizione letteraria-trattatistica antecedente alle *Vite* – dalla *Novella del Grasso legnaiolo* al *Momus* e *De re aedificatoria* albertiani – per verificare quanto prassi e teoria umanistiche si ar-

ticolino in differentissime condizioni ideative e operative: col voltafaccia brunelleschiano nei confronti dello stesso Alberti (e, insieme, la rivendicazione di suprema audacia e supremo intelletto congegnanti di cui tracce vistose reca la fama letteraria del costruttore della Cupola fiorentina), le recuperate virtù della *terribilità* di Bramante *ruinante* sulla cui scia si sarebbe incamminato Vasari; l'eccellenza impersonata da Giulio Romano pittore-architetto e dunque *alter deus* ben più riconosciuto rispetto alla sottigliezza di un Antonio da Sangallo finché il filtro dell'esperienza michelangiolesca non fosse venuto a condizionare retroattivamente l'intera struttura dimostrativa del *corpus* vasariano in fatto di *ordinamento* appunto architettonico del mondo. Il libro è un ottimo *companion* per chi si addentra nel ricostruire l'affermarsi del concetto di sovranità rinascimentale dell'artista. Specialmente utile perché l'immagine multiforme della nascente figura professionale dell'architetto viene da uno studio ravvicinato, talvolta realmente microscopico, di tutte le fonti interessate, nessuna esclusa; sì che il quadro che otteniamo ha quei requisiti di completezza documentaria di cui ogni ricercatore sul campo potrà giovarsi.

M. C.

#### DIDEROT LETTORE D'ARTE

IL volume xxx della rivista «Diderot Studies» edita da Droz a Ginevra, e diretta ora da Thierry Belleguic, raccoglie un bel numero di contributi dedicati al pensiero e alla scrittura artistica del filosofo («Diderot Studies», xxx, ed. by Th. Belleguic, Genève, Droz, 2007, pp. xvi-352). Il saggio iniziale del curatore Belleguic (*Présentation – La matière de l'art: Diderot et l'expérience esthétique dans les premiers Salons*) segue la progressiva invenzione, fra 1759 e 1765, di un discorso critico sull'arte che si forma attraverso l'elaborazione di un linguaggio tecnico, di un'esperienza estetica e di un lavoro di restituzione poetico-sentimentale di essa. Per Shane Agin – *The Development of Diderot's Salons and the Shifting Boundary of Representational Language* – a fondamento dell'immagine di scrittore d'arte-modello perseguita da Diderot sta la convinzione circa una congruenza emozionale, se non addirittura semiotica, fra la pittura e la sua descrizione: essa si precisa entro i vari discorsi diderotiani di confronto con altri artisti e scrittori (p. es. Falconet) che permettono di determinare gli stretti legami intercorrenti fra produzione estetica e ricezione dell'opera pittorica. Quindi Michel Delon, in *Les Essais sur la peinture ou la place de la théorie*, partendo dalla presenza, negli scritti del filosofo, di una distinzione operativa tra bello astratto e bello relativo e quindi anche fra i ritrovati della pittura allegorica e della pittura mimetica, descrive una parte del progetto teorico dei *Salons* come presa dal perseguire un obiettivo di osservazione e lavoro concreto guidati però da un'idea sperimentale di alto profilo estetico. Stéphane Lojkin studia a sua volta il valore empatico della descrizione d'arte diderotiana, rilevandone per di più il carattere depistante in forza della sovrapposizione di «deux champs du regard, ou deux régimes contradictoires de visibilité: au champ géométral de l'œil, elle [la description] oppose le champ scopique de l'imagination; à la vision myope, une vision presbyte. Ces deux visions sont des visions déformées du référent qu'il s'agit de décrire; elles constituent "les deux bouts de la lunette", une lunette déceptive, qui déforme et aveugle plutôt qu'elle ne révèle». Il saggio di Mitia Rioux-Beaulne, *Note sur la communication des passions en peinture: le Salon de 1763*, guarda a quei meccanismi della 'simpatia' già studiati da Gianluigi Goggi che si sarebbero sviluppati nel contesto elaborativo di una nuova drammaturgia che Diderot si sforzò di realizzare verso la fine degli anni '50, fece emergere al momento della ricezione del romanzo richardsoniano al principio del sesto decennio del secolo, e infine identificò in strumento vero e proprio della critica pittorica giusto nel *Salon* del 1763. Florence Boulerie, nel rivendicare al filosofo una competenza tecnica del linguaggio pittorico da altri negata, dimostra quanto l'elaborazione di un metodo critico centrato su quei fondamenti sia riuscito



# ITALIANISTICA

*Rivista  
di letteratura italiana*

ANNO XXXVIII · N. 1  
GENNAIO/APRILE 2009



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
MMIX