

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2022 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 9791259551146
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo

Caporedattore
Simone Amerigo

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: dicembre 2022

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendi.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Iliaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

ABSTRACTS 7

DISCUSSIONI E PROBLEMI

«*Perché la lontananza si mangia la diligenza*»:
Donatello e “il non-finito” nella Firenze del Rinascimento
Alessandro Gatti 27

Recensione a: Silvio Mara, Giuseppe Bossi disegnatore.
Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione,
con un saggio di Laura Binda, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2021
Stefano Bruzzese 57

Recensione a: Almerinda Di Benedetto, Tito Angelini. Committenza,
produzione e mercato internazionale della scultura dell’Ottocento,
Gangemi Editore, Roma 2020
Rosanna Cioffi 63

Perspectives sur Focillon. Critique de: Annamaria Ducci, Henri Focillon
en son temps. La liberté des formes, Presses universitaires de Strasbourg,
collection «Historiographie de l’art», Strasbourg 2021
Pascale Cugy 75

Recensione a: Sergio Marinelli, Storia della prospettiva significativa,
Colpo di Fulmine Edizioni, Verona 2021
Mauro Vincenzo Fontana 83

INEDITI E RIPROPOSTE

Aggiornamenti e precisazioni su John Deare:
un nuovo carteggio irlandese, nuove fonti, nuove interpretazioni
Tiziano Casola 91

«*Saper vedere*»: su due scritti poco noti di Pietro Toesca
Gianluca del Monaco 107

FONTI

Santafede, Cobergher, Laureti, Cambiaso, Muziano e altri maestri in alcune pagine dimenticate delle Neapolitanae Historiae di Giulio Cesare Capaccio
Stefano De Mieri 125

Policentrismo e municipalismo nelle Rime “ecfrastiche” di Daniele Geofilo Piccigallo
Francesco Lofano 157

Vedere cappella Sansevero: la “gerarchia del bello” e la ricezione estetica del monumento nelle guide di Napoli del XVIII e XIX secolo
Gianpasquale Greco 177

LETTERATURA ARTISTICA

Fra Sebastiano del Piombo e Marcantonio Raimondi: epigrammi inediti di Antonio Tebaldeo sopra uno dei più antichi ritratti di Pietro Aretino (con un’appendice di testi sul ritratto di Giulia Gonzaga)
Diletta Gamberini 193

Doing science like a painter. Agostino Scilla and the “surface” study of fossils and animals
Domenico Laurenza 217

Monumenti d’artista e biografie dipinte nell’Italia del XIX secolo: fra Genius loci e Nation building
Jessica Calipari 255

CRITICA E STORIOGRAFIA

L’eredità di Winckelmann in Sicilia: Jakob Josef von Haus e il tema della emulazione artistica nel dibattito del primo Ottocento
Francesco Paolo Campione 283

<i>Ipotesi di una proposta critica: il Chiarismo di Arcangeli</i> Pierluca Nardoni	307
<i>«Col Maestro negli anni della tenebra». Giuseppe Galassi e la Storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi: da Melozzo a Raffaello giovane</i> Luca Ciancabilla	323
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Un catalogo e un catafalco. Grigorij Stroganoff e Antonio Muñoz nell'Archivio Fotografico del Museo di Roma</i> Maurizio Ficari	351
INDICE DEI NOMI	363

L'EREDITÀ DI WINCKELMANN IN SICILIA: JAKOB JOSEF VON HAUS E IL TEMA DELLA EMULAZIONE ARTISTICA NEL DIBATTITO DEL PRIMO OTTOCENTO

Winckelmann's legacy in Sicily: Jakob Josef von Haus and the theme of artistic emulation in the debate of the early 19th century

Francesco Paolo Campione

For a long time, Sicily represented the place of choice of Winckelmann's theories regarding the theme of ideal beauty, of the effects of climate on the physical structure and moral status of inhabitants, and how these components reflected on the art of the Ancients. Even though the German archaeologist had planned to land on Sicily, to give his theory definitive verification, it was up to some of his epigones to bring – literally – his gaze among the vestiges of Classicism that still existed there. At the beginning of the 19th century, the debate on the validity of these theories was more heated than ever, and his authority considered almost untouchable. Nevertheless, because of some archaeological discoveries and the need to update these theoretical constructs in a key that would preserve their validity, the Winckelmann legacy was set to a substantial rethinking. This paper examines, in the light of this reconversion, the role held by the German Jakob Josef von Haus (1748-1833), a distinguished archaeologist, museum curator and preceptor to the hereditary prince Francesco di Borbone, and among the major animators of the Sicilian cultural life at the beginning of the 19th century.

L'EREDITÀ DI WINCKELMANN IN SICILIA: JAKOB JOSEF VON HAUS E IL TEMA DELLA EMULAZIONE ARTISTICA NEL DIBATTITO DEL PRIMO OTTOCENTO

Francesco Paolo Campione

All'indomani della Rivoluzione napoletana del 1799¹, quando il destino del Regno di Napoli parve giocarsi integralmente sulla solidità delle istituzioni e degli assetti sociali della Sicilia (la corte reale, com'è noto, vi si era rifugiata già nel dicembre dell'anno precedente), non pochi intellettuali accarezzarono l'illusione che l'isola potesse tornare alla condizione di uno Stato autonomo, dominato da un proprio sovrano. La centralità che adesso occupava nel nuovo assetto mediterraneo lasciava intravedere – almeno questi erano i voti di molti – una nuova epoca di prosperità che avrebbe rinnovato i fasti dell'antica monarchia normanna. In verità, già nei decenni precedenti la politica borbonica aveva assecondato questi vagheggiamenti, nella consapevolezza che la coesione della compagine statale fosse tutt'uno con la valorizzazione del passato. Le indagini sul patrimonio artistico dell'antichità ancora nascosto nei siti archeologici dell'Italia meridionale e della Sicilia avevano avuto un significativo impulso proprio in questa direzione: nella grandezza dell'antichità, era ormai un pensiero profondamente radicato, erano iscritte l'identità e la legittimazione culturale di quei luoghi. La riscoperta del mondo classico come modello di perfezione non solo estetica, ma anche sociale, politica e morale aveva spinto a continuare l'opera di promozione iniziata con i primi dissotterramenti di Ercolano e Pompei. L'eredità del mondo greco-romano sembrava perciò una specie di assicurazione per garantire a uno Stato, il Regno di Napoli, quel prestigio e quella supremazia culturale che solo potevano spettare alle maggiori nazioni del mondo.

In Sicilia, naturalmente, il desiderio di riportare alla luce le testimonianze dell'antichità non era meno fervente: l'adozione già nel 1779 dei *Plani* per la conservazione delle antichità redatti dai principi di Torremuzza e di Biscari² era stata il sigillo di un interesse che s'era acceso da almeno un ventennio, e spingeva verso la direzione di un accentramento del controllo sulle indagini della nascente archeologia, e della tutela dei

1 Sul periodo in questione, cfr. A. Consiglio, *La Rivoluzione napoletana del 1799. Fine di un reame*, Milano 1998; *I Borbone in Sicilia. 1734-1860*, a cura di E. Iachello, Catania 1998, particolarmente il capitolo di A. De Francesco, *La Sicilia negli anni rivoluzionari e napoleonici*, pp. 32-46.

2 Sulla adozione dei *Plani* per la conservazione delle antichità nei due versanti della Sicilia, cfr. G. Pagnano, *Le antichità del regno di Sicilia. I piani di Biscari e Torremuzza per la regia custodia 1779*, Siracusa-Palermo 2001.

monumenti antichi³. Per di più, la moda ormai consolidata del *Grand Tour*, e l'approdo ininterrotto di intellettuali, architetti, artisti e scrittori provenienti da ogni angolo dell'Europa, avevano reso l'isola una meta irrinunciabile. Qui sembravano incrociarsi i destini della teoria dell'arte del Settecento, in un gradiente di categorie che dal tema della bellezza – passando attraverso il Sublime – pareva giungere fino all'orrore. Dalla metà del secolo, in effetti, in corrispondenza della riscoperta dell'architettura dorica dei templi di Paestum, l'orizzonte europeo s'era esteso a comprendere anche il centro del Mediterraneo, come a completare il quadro di una greicità che altrimenti sarebbe rimasta frammentaria: la ricerca dello stile delle origini dell'architettura occidentale non poteva ora che affacciarsi al dorico siceliota⁴, che per altro proprio nell'isola dava l'agio di seguire l'intero arco della sua progressione cronologica e formale, dalle forme arcaiche ancora caratterizzate da durezza e da apparenti sproporzioni fino alla perfezione dei modelli dell'epoca classica.

Aveva tentato un iniziale esperimento di ricostruzione dei caratteri dell'architettura siciliana antica il teatino Giuseppe Maria Pancrazi, che nel 1751-1752 pubblicava *Le Antichità siciliane spiegate*⁵, nello sforzo di illustrare, sia pure non esaustivamente, il patrimonio archeologico della Sicilia. Una prova imperfetta, che aveva strappato a Winckelmann più di uno strale velenoso («feto fratesco»⁶ lo additava all'amico Johann Hermann von Riedesel, col definire «quasi rimbambito» il suo autore⁷ a motivo del fallimento della sua troppo ambiziosa impresa), ma che, proprio per la sua imprecisione, aveva avuto – se non altro – il pregio di porre sul tavolo della critica delle arti antiche il problema della esperienza diretta sul campo.

A Winckelmann, in effetti, era spettato il merito di estendere alla Sicilia le indagini che fino a quel tempo avevano ampiamente disertato lo statuto proporzionale ed estetico dell'architettura templare della Magna Grecia, per molti versi ancora misteriosa. Le *Osservazioni sull'architettura degli Antichi*⁸ scritte nel 1759, nascevano a loro volta

3 Cfr. a tal proposito *Palermo capitale del regno: i Borbone e l'archeologia a Palermo, Napoli e Pompei*, a cura di F. Spatafora, Palermo 2019. Cfr. anche G. Salmeri, A.L. D'Agata, *Dai principi agli scienziati: vicende dell'archeologia siciliana sotto i Borbone (1734-1860)*, in *I Borbone in Sicilia*, cit. (vedi nota 1), pp. 129-136.

4 Su questi aspetti, cfr. soprattutto M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari 1999 (soprattutto cap. I).

5 G.M. Pancrazi, *Le antichità siciliane spiegate colle notizie di questo regno cui si comprende la Storia particolare di quelle Città delle quali se ne riportano ed illustrano separatamente gli antichi Monumenti. Diviso in due parti. Nella prima si contengono le notizie generali di quest'isola. Nella seconda la Pianta, le varie vedute e la descrizione dell'Antico Agrigento*, I-II, Napoli 1751-1752. Sull'argomento, cfr. A. Carlino, *Tra antiquaria e archeologia: la riscoperta dei templi di Agrigento nell'opera di G. Pancrazi*, "Sicilia Antiqua. An International Journal of Archaeology", 2010, pp. 179-204.

6 J.-J. Winckelmann, *Lettera al Signor Riedesel a Napoli*, Roma, 23 febbraio 1767, in Id., *Opere di G.G. Winckelmann. Prima edizione italiana completa*, X, Prato 1833, pp. 288-289, in particolare p. 288.

7 J.-J. Winckelmann, *Osservazioni sull'Architettura dell'antico Tempio di Girgenti* [1759], in Id., *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi tradotta dal tedesco dall'abate Carlo Fea*, III, Roma 1784, pp. 107-123, in particolare p. 107.

8 Le *Osservazioni*, scritte nel 1759, furono pubblicate per la prima volta in "Bibliothek der schönen Wis-

come frutto di un sapere libresco, di un accertamento solo parziale (condotto esclusivamente sui templi pestani) che avrebbe necessitato di una diretta esperienza in Sicilia per trovare il suo completamento. Esperienza che, com'è noto, non prenderà mai corpo in un viaggio – pure lungamente progettato – nell'isola: un approdo che, qualora si fosse concretato assieme alla meta finale in Grecia, avrebbe rappresentato l'ultima frontiera per la verifica sul campo delle teorie che avrebbero sostanziato il Neoclassicismo. Tocò invece proprio al barone von Riedesel tradurre in Sicilia quella esplorazione, insieme al bagaglio di cognizioni che lo stesso Winckelmann – quasi predisponendo un itinerario virtuale – aveva preparato per il nobile amico.

Quella di Johann Hermann von Riedesel, barone di Eisenbach⁹, fu certamente una esperienza-chiave per comprendere non solo gli sviluppi dell'ultimo pensiero di Winckelmann in ordine all'antico; ma anche come questa eredità avesse lasciato segni importanti in Sicilia. Il viaggio in Sicilia di Riedesel, compiuto nel 1767, ebbe come si sa finalità quasi esclusivamente documentarie, e d'altro canto doveva costituire un tassello fondamentale per quelle verifiche sul campo che sembravano ormai imprescindibili. Fedele alla rigida concezione deterministica del maestro, per la quale le condizioni ambientali incidono sull'aspetto fisico dei popoli, Riedesel rivede in Sicilia gli antichi abitanti della Grecia, e vi riconosce quei caratteri che la statuaria classica aveva fissato nella eternità del marmo. A Trapani gli pare in ogni dove di incontrare le discendenti mortali della *Venere Ericina*, il cui antico santuario – a suo giudizio – era stato edificato sul Monte di San Giuliano proprio a motivo della bellezza delle donne trapanesi: «il loro profilo – scrive – è regolare come i più regolari dei profili greci, e ciò

senschaften und der freyen Künste”, V, 2, 1762, pp. 223-241, prima di confluire nella *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden 1764). La prima traduzione italiana a cura di Carlo Fea comparirà in Id., *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi tradotta dal tedesco dall'abate Carlo Fea*, III, Roma 1784, pp. 1-106.

⁹ Johann Hermann von Riedesel barone di Eisenbach (Hoellrich, Bassa Franconia, 1740-Vienna, 1785) fu in Sicilia fra il marzo e il maggio del 1767. Il suo resoconto di un viaggio, pubblicato nel 1771 con il titolo di *Reise durch Sizilien un Großgriecheland*, fu destinato a divenire ben presto il prototipo di riferimento per tutta la letteratura di viaggio nella seconda metà del secolo. Tradotto ben presto in francese (nel 1773), uscì in prima edizione italiana (significativamente pubblicata a Palermo) nel 1821 con l'intestazione *Viaggio in Sicilia del Signor Barone di Riedesel diretto dall'autore al celebre signor Winckelmann. Traduzione dal francese del Dott. Gaetano Sclafani*. L'edizione da noi consultata è J.H. von Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, introduzione di M. Tropea, traduzione di G. Christamann Scoglio, Caltanissetta 1997. Per il viaggio di Riedesel in Sicilia, cfr. E. Osterkamp, *Johann Hermann von Riedesel, la guida di Goethe in Sicilia*, in *Un paese indicibilmente bello*, a cura di A. Meier, Palermo 1987, pp. 194-213; H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo 1988, pp. 37-40; A. Di Paola, *Greca, bella, infelice: la Sicilia di von Riedesel*, in *Viaggiatori stranieri in Sicilia nell'età moderna*, a cura di E. Kanceff e R. Rampone, Siracusa 1988, pp. 109-125; Cometa, *Il romanzo dell'architettura*, cit. (vedi nota 4), *passim*, soprattutto pp. 47-50; S. Di Matteo, *Viaggiatori stranieri in Sicilia*, Palermo 1999, III, *ad vocem*, pp. 43-47; D. Ipsen, *Die Sizilienreise des Baron von Riedesel im Auftrage Winckelmanns*, in *Antike neu entdeckt. Aspekte der Antike-Rezeption im 18. Jahrhundert in Norddeutschland unter besonderer Berücksichtigung der Osnabrücker Region*, a cura di R. Wiegels e W. Woesler, Möhnese 2002, pp. 197-208; E. Faber, E. Garms-Cornides, *Die «Entdeckung» Siziliens zwischen Kreuzfahrt, Kommerzreise und Grand Tour. Zinzendorf versus Riedesel*, in *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000*, a cura di R. Babel e W. Paravicini, Ostfildern 2005 [«Francia», Beihefte 60], pp. 341-354.

deriva dall'aria pulita, gradevole e fine di questo luogo»¹⁰. Ovviamente la Sicilia che visita Riedesel non è più quella della classicità, propaggine della Grecia al centro del Mediterraneo: l'arretratezza politica, la depressione economica e sociale, la corruzione e la prevaricazione sembravano avere del tutto cancellato i segni di quel lontano passato. Se il bello dell'arte poteva fiorire solo laddove il clima si sposasse con la democrazia, adesso in Sicilia la nobiltà e, soprattutto, la Chiesa incarnavano il simbolo più odioso dell'oppressione. In Riedesel dunque non c'è solo Winckelmann a guidarlo in tutte le sue scelte estetiche, ciecamente fin quasi a fargli trasfigurare la realtà; al contrario il classicismo militante in lui convive con una sensibilità rousseviana, una lente attraverso la quale (ad esempio) gli abitanti della provincia gli appaiono ancora incorrotti rispetto ai guasti della modernità: l'isolamento geografico e il clima temperato ne determinano il carattere socievole, l'aspetto di greca purezza, la propensione – questa certamente una favola – alle gare poetiche, retaggio di un'età dell'oro mai spenta. Nel *Viaggio* di Riedesel è dato però notare una singolare discontinuità: in generale il tono del racconto è piuttosto distaccato, non di rado tedioso, specie quando l'intento catalogatore deborda sulla libera effusione della sensibilità. In alcuni punti, per converso, la narrazione si accende di sincero entusiasmo, inaugurando una serie di *topoi* che, da allora in poi, sarebbero stati immancabili nei resoconti dei viaggiatori epigoni. La descrizione del celebre sarcofago di *Ippolito e Fedra* (fig. 1), che allora fungeva da fonte battesimale nel duomo di Agrigento, è uno di quei motivi che, a partire da Riedesel, diverrà l'irrinunciabile esercizio ecfrastrico della letteratura periegetica, di volta in volta analizzato o rilevato in incisioni più o meno precise. Già d'Orville¹¹ e Pancrazi avevano tentato una interpretazione dell'opera (per altro il teatino, in uno sforzo di “razionalizzazione” dell'iconografia rappresentata nella scena, ne aveva letto il soggetto come un episodio relativo alla vita di Finzia, ultimo re degli agrigentini¹²); tuttavia i loro interessi esclusivamente antiquariali non erano andati al di là della semplice descrizione formale dell'opera. In Riedesel invece gli assunti di Winckelmann trovano puntuale applicazione nell'interpretazione del sarcofago, secondo il metro della “bellezza ideale”: la figura di Ippolito, al centro della composizione è «uno dei più belli esseri umani, non un comune mortale, ma un uomo destinato dalla natura a compiere imprese straordinarie. Esso è più rialzato rispetto alle altre figure, è più grande, più bello, perfettamente compiuto; in breve, un capolavoro della natura e della sua imitatrice: l'Arte»¹³. Nell'immagine di Fedra, che campeggia nel lato destro dell'urna, il barone osserva – appuntando il suo

10 Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, cit. (vedi nota 9), p. 37.

11 J.-Ph. d'Orville, *Jacobi Philippi d'Orville Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum tabulis, illustrantur. Edidit, et commentarium ad numismata sicula, 20 tabulis aeneis incisa [...] orationem in auctoris obitum, et praefationem adjecit Petrus Burmannus secundus*, parte prima, Amsterdam 1764, p. 90.

12 Pancrazi, *Le antichità siciliane spiegate*, cit. (vedi nota 5), II, p. 123.

13 Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, cit. (vedi nota 9), pp. 43-44.

sguardo sul braccio sostenuto da un'ancella – «un capolavoro sublime di grazia»¹⁴: come se ancora – a dispetto delle riflessioni più recenti su questo tema – il paradigma del Sublime si dispiegasse dentro l'orizzonte del Bello, e giungesse a toccare il termine inverso della Grazia.

Gli occhi di Riedesel, accesi dall'entusiasmo per quella scoperta, erano in effetti ben lungi dal sospettare che quelle opere di scultura assunte come modelli della bellezza greca, non risalivano più indietro della tarda età romana: bastava solo che i canoni proporzionali che esibivano rispondessero appieno agli ideali di classica purezza espressi nei *Gedanken*. Vent'anni dopo, Goethe, visitando il duomo di Agrigento con il libro di Riedesel tra le mani, vedrà nel sarcofago agrigentino l'esempio più compiuto della statuaria a bassorilievo antica, l'oggettivazione perfetta del bello nell'arte greca¹⁵.

Al cospetto del *Tempio della Concordia*, Riedesel di nuovo non potrà fare a meno di far uso delle categorie interpretative che gli aveva trasfuso Winckelmann, scrivendo che «qui si può valutare chiaramente la bellezza della *nobile semplicità* e di pochi ornamenti dell'architettura»¹⁶. Era niente più che il sigillo di veridicità rispetto a quanto aveva ipotizzato il suo maestro qualche tempo prima: nei templi agrigentini, soprattutto in quello della *Concordia* e in quello di *Giove Olimpico*, Winckelmann aveva infatti individuato l'ideale della perfetta architettura degli antichi, nella quale la semplicità ricondotta all'estremo dello spoglio d'ornamenti enfatizzava la bellezza grandiosa delle strutture. Adesso era il dorico lo stile primigenio dell'architettura, solido e puro a tal segno da offuscare lo stesso dettato di Vitruvio, che su ciò aveva «colpevolmente» taciuto.

Eppure il viaggio di Riedesel non era solamente destinato a confermare ipotesi ormai ampiamente consolidate entro la teoria dell'arte settecentesca. Anzi, la visione diretta di opere e di luoghi che fino a quel momento erano rimasti – almeno per la cultura dell'Europa continentale – in una dimensione mitica di inaccessibilità, forniva ora il destro per un ripensamento di quei costrutti. Il tema del Sublime come già accennato, autentico germe della messa in crisi dell'intera impalcatura dell'estetica settecentesca, adesso si stagliava all'orizzonte delle discussioni ed esigeva esso stesso una esperienza immediata, nella quale l'emozione – e persino l'irrazionale – erano investiti di un ruolo primario. Proprio Riedesel, in effetti, è considerato il progenitore di questa categoria nella cultura artistica siciliana del tardo Settecento. Nel racconto del viaggiatore tedesco il Sublime si biforca verso due direttrici che sembrano integrarsi in un reciproco completamento: l'una in direzione della natura, l'altra verso l'architettura.

14 Utilizziamo qui un'altra traduzione rispetto all'edizione sopra citata: quella contenuta in M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Milano 2004, p. 67. Il paragrafo in questione è appunto intitolato *Leggere un sarcofago*.

15 J.-W. von Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Castellani, Milano 1997⁶, pp. 303-304 (Girgenti, 23 aprile [1787], sera).

16 Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, cit. (vedi nota 9), p. 47.

Il rovesciamento in chiave naturale del Sublime, in Riedesel prende corpo nell'esperienza di ascesa all'Etna in un turbine di emozioni che chiamano in causa un intero ventaglio sensoriale: i colori costantemente cangianti, gli odori sulfurei di un luogo che sembrava dischiudere le porte degli abissi, il rumore sordo del tuono, spia di una incessante attività parossistica. Eppure, quando – dopo avere descritto con un certo distacco il cammino in salita tra neve, ghiacci e foreste – il tedesco giunge sulla vetta del vulcano, la sua annotazione pare abbandonare l'armamentario cupo del pittore e assumere il rasserenamento di una visione estatica: «Qui – scrive Riedesel in un passo della sua *Reise* presto divenuto un autentico modello letterario – sulla vetta di uno dei monti più alti del mondo, godetti del panorama più esteso e più bello che si possa immaginare. Dietro i monti appenninici della Calabria vidi sorgere il sole: esso illuminava tutta la parte orientale della Sicilia ed il mare che separa l'isola dalla Calabria che si vede chiaramente; [...]. Le diverse eruzioni della montagna, i boschi, i campi stupendi di questa fertile isola, le innumerevoli città e paesi, il mare di Lentini producevano un alternarsi incantevole alla vista, le nuvole si muovevano sospese sotto la cima della montagna ed il sole creava le più belle sfumature di colore»¹⁷.

Il Sublime architettonico d'altro canto, che ora trovava la sua espressione compiuta nell'ordine dorico, in Winckelmann – lo si è ampiamente notato in precedenza – aveva avuto una autorevole chiave interpretativa proprio in corrispondenza dell'*Olympéion* di Agrigento¹⁸. Adesso il sopralluogo del barone tedesco canonizzava definitivamente il tempio, il più grande mai costruito dai Greci, nella liturgia dell'estetica settecentesca. In occasione della visita alle rovine, con il gesto di porsi *dentro* la scanalatura dei resti di una delle colonne residue (un test d'attendibilità alla testimonianza di Diodoro Siculo sulla enormità della costruzione¹⁹), rilevando come lui e altri più robusti potessero starvi comodamente²⁰, Riedesel abilita la messa in crisi del codice antropometrico vitruviano delle proporzioni architettoniche, già ipotizzata da Winckelmann: l'incommensurabilità tra uomo e scala colossale diviene così la messa in liquidazione di tutta la trattatistica architettonica esemplata sul *De Architectura*. Significativamente, la testimonianza di Riedesel sarebbe divenuta persino un tema iconografico (fig. 2), alimentando nell'immaginario settecentesco il mito di una architettura utopica che stava al di fuori di ogni tentativo di classificazione nella scala degli ordini. Dieci anni dopo, nel 1777, l'archeologo inglese Richard Henry Payne Knight nel suo *Diario di un viaggio in Sicilia* (un'opera che avrebbe avuto in Goethe un traduttore d'eccezione) noterà a proposito del tempio come «lo spirito ardito degli antichi era sempre rivolto

17 Cfr. *ivi*, p. 93.

18 Su questi aspetti, cfr. Cometa, *Il romanzo dell'architettura*, cit. (vedi nota 4), soprattutto pp. 155-183.

19 Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, XII, 82: «infatti insieme alle muraglie si alzano al di fuori colonne rotonde e al di dentro quadrate, ed il circuito delle colonne al di fuori ha venti piedi ed esse hanno scanalature così ampie che può starvi dentro il corpo di un uomo, nell'interno poi lo stesso circuito ha 12 piedi».

20 Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, cit. (vedi nota 9), p. 50.

verso il Sublime, ma non sempre ebbero la costanza di portare a compimento i loro piani giganteschi»²¹. Ancora l'anno dopo, nel 1778, Dominique Vivant Denon scriverà con una punta di sarcastico moralismo: «sembra che la sua massiccia grandezza sia servita solo a schiacciarlo e ad annientarlo, poiché se non fosse per due mezzi capitelli, alcuni triglifi ed un pezzo della trabeazione, queste rovine non presenterebbero più forma alcuna della linea architettonica originale»²². Per la prima volta, e proprio sulla scia di Riedesel, il Sublime è associato a un edificio di dimensioni smisurate e per di più allo stato d'informi rovine: il peso di un progetto che aveva inteso sfidare le leggi della statica (e forse persino del buon senso) aveva determinato il suo destino fino a confondere i suoi resti con il suolo circostante. Il rinvenimento, all'inizio del secolo successivo, di un primo nucleo di frammenti dei celebri telamoni²³ che stavano a reggere negli intercolunni l'intera trabeazione, avrebbe poi confermato la natura del tutto eterodossa dell'architettura dell'*Olympéion*, conferendo un postumo e definitivo suggello alle congetture di Winckelmann.

Per oltre mezzo secolo tanto l'estetica quanto le pratiche artistiche sarebbero vissute nel cono d'ombra delle riflessioni del tedesco, anche laddove pareva che esse fossero state accantonate. Quelle teorie, anzi, avevano più profondamente radicato nei vagheggiamenti di molti intellettuali siciliani l'idea che l'eredità della dominazione greca bisognasse riscattare soprattutto attraverso il recupero degli innumerevoli tesori d'arte che ancora giacevano sepolti nei siti delle antiche città siceliote e anelleniche, nei tre "valli" dell'isola. L'istituzione nel 1827 di una "Commissione d'Antichità e Belle Arti"²⁴, organo del governo borbonico preposto alla tutela del patrimonio archeologico e artistico siciliano, si attesterà nel clima di un rinnovato interesse nei confronti dell'antico e sarà in qualche misura il punto di arrivo di un percorso di indagini iniziato già con i *Plani* tardo settecenteschi di Torremuzza e Biscari. In realtà, le discussioni sullo statuto delle arti dell'antichità che s'aprono in quegli anni rappresentano piuttosto un'estrema propaggine di quella "cultura estetica" che, lungo il corso del secolo precedente, in Sicilia aveva surrogato l'assenza di una riflessione sistematica sulle arti. La gravidanza di alcune

21 R.H. Payne Knight, *Expedition into Sicily*, 1777; trad. it. in J.-W. von Goethe, *Philipp Hackert. La vita*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli 1988, p. 216.

22 D. Vivant Denon, *Voyage en Sicile*, 1788; trad. e note al testo di L. Mascoli, I-II, Palermo-Napoli 1979, I, p. 283.

23 Sulle vicende del ritrovamento delle statue di atlanti, cfr. C. Marconi, *I Titani e Zeus Olimpio. Sugli Atlanti dell'Olympieion di Agrigento*, "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 2-13.

24 Sulla Commissione d'Antichità e Belle Arti, cfr. G. Lo Iacono, C. Marconi, *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia*, "Quaderni del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas": parte I - 1827-1835, 3, 1997; parte II - 1835-1845, 4, 1998; parte III - *Verbalì delle riunioni della Commissione*, 1852-1860, 5, 1999; parte IV - *Verbalì delle riunioni della Commissione*, 1861-1863, 6, 2000; parte V - *Verbalì delle riunioni della Commissione*, 1863-1871, 8, 2002. Cfr. anche P. Pelagatti, *Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) alla Amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria. Rottura e continuità amministrativa*, "Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines", 113, 2, 2001, pp. 613-615.

mosse teoriche innescate proprio da quei ritrovamenti, avrebbe contribuito in modo decisivo al fiorire del dibattito sulle arti antiche entro la compagine culturale isolana.

Il nuovo secolo, d'altra parte, s'era aperto sotto gli auspici più fortunati: il 7 gennaio del 1804 a Siracusa, dal terreno di una contrada nota come "Orto della Bonavia", era riemersa agli occhi estatici dell'archeologo Saverio Landolina²⁵ e del canonico Giuseppe Maria Capodiceci²⁶ la famosa *Afrodite Callipige*²⁷. Un simile ritrovamento, anche per le circostanze pressoché fortuite in cui era avvenuto, nell'immaginario della cultura antiquariale siciliana fu accolto come quello di un nuovo *Laocoonte*, alla cui epoca la statua *sembrava* per di più appartenere. D'altra parte, solo l'anno prima, le spoliazioni napoleoniche avevano privato il patrimonio artistico italiano della celebre *Venere dei Medici* degli Uffizi, che appartiene alla medesima tipologia figurativa. Il caso, in un modo o nell'altro, pareva risarcire i guasti della storia. Landolina, che pure era studioso amante delle cose patrie e molto prolifico, non scrisse nulla intorno al ritrovamento della statua né sui suoi caratteri formali. Toccò invece a un altro archeologo siracusano, Raffaello Politi²⁸ (fig. 3), l'occasione di scrivere una breve memoria sulla statua, trascorsi tuttavia oltre vent'anni dal suo ritrovamento. Nel 1826, anticipati da un'uscita sul VII volume del "Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia", escono i *Cenni artistici sul Simulacro di Venere*²⁹, che rappresentano per l'archeologo

25 Su Saverio Landolina Nava (Siracusa, 1743-1813), erudito, archeologo e scienziato, cfr. soprattutto G. Bozzo, *Le lodi dei più illustri siciliani trapassati ne' primi 45 anni del secolo XIX*, I, Palermo 1851, pp. 183-222. Cfr. anche S. Russo, *Saverio Landolina. La cultura dell'antico*, Siracusa 2007.

26 Su Giuseppe Maria Capodiceci (Siracusa, 1749-1828), autore degli *Antichi monumenti di Siracusa* (I-II, Siracusa 1813), una delle prime guide archeologiche della città, e di sedici volumi di *Annali* della storia di Siracusa dal 734 a.C. al 1810 (rimasti manoscritti), cfr. S.A. Cugno, *Il collezionismo archeologico siracusano tra XVIII e XIX secolo e la nascita del primo museo civico*, "Studi Acrensi", IV, gennaio 2022, pp. 57-72, *passim*.

27 Sulla *Afrodite Landolina*, oggi custodita presso il Museo Archeologico regionale "Paolo Orsi" di Siracusa, cfr. G.M. Capodiceci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati dall'antiquario Giuseppe Maria Capodiceci*, *Accademico Peloritano*, Siracusa 1813, I, § 15, pp. 97 e ss.; F.P. Avolio, *Lettera VII del presidente Francesco di Paola Avolio al sig. barone Vincenzo Mortillaro sopra l'iscrizione di Perpenna e le statue di Venere, e di Esculapio*, "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia", XXIX, 57, 1837, pp. 185-195.

28 Raffaello Politi (Siracusa, 1783-Agrigento, 1870), pittore, archeologo, architetto e teorico d'arte fu figura poliedrica di intellettuale e artista, in contatto con archeologi e architetti di fama internazionale, primi fra tutti Panofka, von Klenze e Cockerell. Tra le scoperte più importanti portate a compimento da Politi è da ricordare quella dell'enorme telamone emerso tra i resti del Tempio di Giove Olimpico ad Agrigento (divenuta sua città di elezione), che avrebbe rivoluzionato il panorama delle conoscenze sull'architettura dorica, accendendo un serrato dibattito intorno alle ipotesi di posizionamento dei "giganti" nell'ambito della struttura del tempio. Nel 1826, anno in cui scrive la breve memoria sulla *Venere Landolina*, Politi fu nominato Regio Custode delle Antichità per il Val di Girgenti. Su Politi, cfr. V. Navarro, *Raffaello Politi*, "Il Vapore. Giornale istruttivo e dilettevole", III, vol. III, 31, Palermo, 10 novembre 1836, pp. 256-258; Id., *Cenni biografici del pittore siracusano Raffaele Politi*, s.n., Catania 1841; G. Russo, *Cenni su la vita e le opere di Raffaele Politi*, Agrigento 1870. Cfr. in ultimo, C. Bajamonte, *Raffaello Politi "bizzarro scrittore, insigne archeologo, artista intelligente"*, "Kalós. Arte in Sicilia", 4, 2007, pp. 28-33.

29 R. Politi, *Sul simulacro di Venere trovato in Siracusa il dì 7 gennajo 1804 alto palmi 6,4 non compresavi la testa e 'l plinto. Cenni artistici di Raffaello Politi*, Palermo 1826 (già in "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia", VII, 40, 1826, pp. 68 e ss.). Ed. cons. con introduzione a cura di E. Bonincontro, Catania 1996.

siracusano non solo l'occasione per tentare una restituzione grafica (fig. 4) della statua (mutila, com'è noto, della testa e del braccio destro³⁰), ma soprattutto lo spunto per alcune considerazioni intorno al problema della bellezza e dell'imitazione nelle arti greche. Per un autore come Politi, generalmente animato da uno spirito eversore e da una *vis* polemica costantemente accesa, il pretesto per lanciare strali all'indirizzo di alcuni viaggiatori stranieri, avventati nei giudizi o persino del tutto inattendibili, era fin troppo attraente perché cadesse nel vuoto. E dunque bersaglio divengono soprattutto il conte de Forbin, che nel 1823 aveva pubblicato il resoconto del viaggio da lui compiuto in Sicilia tre anni prima³¹, e soprattutto Joseph-Antoine de Gourbillon, il cui *Voyage* era uscito nel 1820, poco a ridosso del suo soggiorno in Sicilia³². Forbin, al cospetto della statua, era letteralmente caduto in estasi affermando (la traduzione è dello stesso Politi), «qual morbidezza! quale flessibilità! quanto la Medicea perderebbe veduta accanto a questo capolavoro! il sentimento della vita e della grazia vi scorre da per tutto. Questa Callipiga è dessa assai giovane, nascente è il di lei seno, e la voluttà stessa ne disegnò il torso, le anche, la linea sinuosa e pura della parte inferiore di questa bellissima figura»³³. Gourbillon, contro il quale Politi manifesta senza riserve la propria avversione per quel tono sprezzante, borioso, impregnato d'«atra bile» che ne caratterizza la narrazione, non era stato da meno giungendo a scorgere nella membra della statua un lieve tremore, e a deprecare quel panneggiamento (a suo giudizio superfetazione assai più tarda, pur non essendo riuscito a scorgere nella scultura alcuna traccia della posteriorità tale intervento), quel drappo che, coprendo le parti intime della dea, ne appesantiva l'effetto e ne guastava il classico equilibrio³⁴. Certamente erede di una tradizione winckelmanniana, sia pure riconvertita in una prospettiva eterosessuale, il francese aveva visto nella *Venere Landolina* l'apoteosi di un bello ideale amplificato fino alla vetta del Sublime³⁵. A giudizio di Politi, tuttavia, l'applicare alla statua un modello di lettura tolto di peso da Winckelmann non funziona affatto. E per due ragioni principali: la prima di carattere strettamente stilistico-cronologico. La *Venere*, di fatto, non appartiene né allo stile, né all'epoca del *Laocoonte* o della stessa

30 La questione del rilievo grafico dell'antico assume per Politi un ruolo fondamentale anche nel senso della fruizione del bello. A proposito del sarcofago d'*Ippolito e Fedra*, l'archeologo afferma di averne potuto esperire la bellezza solo nel momento in cui l'aveva riprodotto in un disegno. Per tali considerazioni, cfr. R. Politi, *Illustrazione al Sarcofago agrigentino rappresentante l'Ippolito d'Euripide, scultura d'alto rilievo in marmo statuario antico*, Palermo 1822.

31 L.-N.-Ph. de Forbin, *Souvenirs de la Sicile*, Paris 1823.

32 J.-A. de Gourbillon, *Voyage critique à l'Etna en 1819*, I-II, Paris 1820.

33 Politi, *Sul simulacro di Venere*, cit. (vedi nota 29), p. 8. Nei *Souvenirs* di Forbin il passo citato è a p. 142: «Quel moelleux! quelle souplesse! Combien la Vénus de Médicis perdrait à être vue à côté de ce chef-d'œuvre! Le sentiment de la vie, celui de la grâce, sont par-tout. Cette Callipyge est très-jeune; sa gorge vient d'éclorre; et c'est la volupté elle-même qui dessina le torse, les hanches, la ligne onduleuse et pure de la partie inférieure de cette belle figure».

34 *Ibidem*. Le considerazioni di Gourbillon a tal proposito sono nel volume II del *Voyage*, pp. 59-60.

35 Ivi, p. 10.

Venere Medicea a cui Forbin pretendeva la *Callipige* siracusana fosse superiore. Per di più, dal punto di vista strettamente iconografico, la *Venere* rappresentata non è una “vergine”, simbolo perciò di una bellezza albeggiante e acerba, «ma già madre di Enea talun la sospetta; il suo seno lungi dall’essere nascente, com’egli dice, è ben turgido e carnoso»³⁶. La parte inferiore della statua, specialmente nelle anche e nelle ginocchia, gli appare poi assai più «triviale» di quella superiore che invece gli sembra – traendo a prestito una considerazione di Ennio Quirino Visconti a proposito dei marmi del Partenone – di «morbidissima carne»³⁷. Quanto al presunto fremito che Gourbillon (diremmo quasi in una sorta di empatia erotizzante) aveva notato percorrere il corpo della dea, ipotizzando che l’artista avesse così voluto suggerire una donna appena uscita dalle acque, Politi ovviamente dissente. È un *topos* abusato, afferma egli in sostanza, pensare che tutte le *Veneri* raffigurate sul modello di quella di Cleomene, la *Medicea* appunto, debbano necessariamente rappresentare il tipo della *Anadiomene*. D’altra parte, se lo scultore avesse voluto alludere all’atteggiamento di una donna tremante per il freddo, avrebbe certamente un poco piegate le ginocchia della statua, che invece «sta fermamente basata sul sinistro piede, che serve di sostegno all’intero corpo»³⁸. Piuttosto, nel gesto della *Venere* Politi intravede un moto d’istintiva pudicizia: la dea è discesa dall’Olimpo per unirsi «a qualche bene avventurato mortale»³⁹, e l’atto di ritrarre verso il pube il panno, l’essere leggermente china in avanti sono gli indizi di quella repentina emozione.

C’è un altro motivo, dicevamo, per il quale il modello winckelmanniano non è applicabile all’interpretazione della statua siracusana, ed esso attiene alla questione della bellezza e dell’imitazione. La *Venere*, di fatto, non è il prototipo del bello ideale né tanto meno del Sublime: piuttosto che incarnare una bellezza divina, secondo Politi essa «si mostra fra le più belle mortali, men però nutrita di ambrosia»⁴⁰. E così un particolare della statua, i suoi glutei, divengono nell’esegesi dell’archeologo il luogo della messa in crisi decisiva del paradigma del teorico tedesco. Con una punta di maligno sarcasmo, Politi rileva l’indugiare estatico di Gourbillon sulle «parti deretane di questa statua»⁴¹, quasi a voler trarre il segreto della loro “bellezza ideale”. In realtà – e qui

36 Ivi, p. 11.

37 Cfr. E.Q. Visconti, *Lettera di E. Quirino Visconti ad un inglese* [1814], in *Opere*, a cura di G. Labus, Milano 1831, XV, IV, pp. XXIX-XXXI: «I gruppi e le statue del frontone del Partenone hanno vinta ogni mia maggiore aspettazione. In quanto al nudo essi sono tanto perfetti modelli di verità, morbidezza e bellezza di forme, quanto il Laocoonte e il Torso; mostrano negli accessorj quanto mai di più nobile e di più ricco hanno saputo sfoggiare i più famosi scultori pei loro panneggiamenti [...]. Quella figura semigiacente dell’Iffiso, che sembra rizzarsi per festeggiare colla sua gioja la Dea vittoriosa, sorpassa in perfezione di mosca e di disegno quanto abbiamo di meglio nell’antico. Non vi troviamo noi nel maggior grado di perfezione i tocchi magici di uno scalpello che seppe animare il marmo, e trasformarlo in morbida carne piena di vita?».

38 Ivi, p. 12.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.

41 Ivi, p. 16.

Politi sconfessa anche il dettato imitativo vulgato dalle *Belle arti ricondotte a unico principio* di Charles Batteux (1746) – il bello di quel particolare anatomico non è il risultato del «complesso di più beltà individuali»⁴²: semmai, esso nasce dalla perfetta imitazione della natura. La *Venere* però (non sarà forse inutile ripeterlo), appartiene a una fase ormai sensibilmente decadente dell'arte greca: come risolvere, dunque, il problema dell'imitazione nel periodo del suo massimo splendore? I Greci, secondo Politi, avevano un concetto mimetico ben differente rispetto a quello postulato da Winckelmann. Piuttosto che dalla resa idealizzata della natura, il bello delle loro arti derivava dalla ripetizione di modelli già dati, in una sorta di manierismo *ante litteram* che, nell'intendimento comune, non rappresentava la degradazione dell'archetipo, ma anzi un suo arricchimento: «a che giova inventar nuove forme – replica l'archeologo citando Saverio Scrofani⁴³ –: ripetere il bello non è egli lo stesso che variarlo?»⁴⁴.

Il vetusto edificio teorico di Winckelmann pareva dunque mostrare più di una crepa: venerato per quanto fosse, quel modello s'avviava a una fase di ripensamento o forse più precisamente a una revisione alla quale – guarda caso – dovette contribuire in modo decisivo proprio uno studioso tedesco trapiantato da molto tempo in Sicilia: Jakob Josef von Haus.

Quella del marchese Haus⁴⁵ (fig. 5) è una vicenda nella quale, probabilmente con

42 *Ibidem*.

43 S. Scrofani, *Viaggio in Grecia di Saverio Scrofani siciliano fatto nell'anno 1794*, London [ma Venezia?] 1795, II, p. 86. Il passo citato, nell'edizione per i tipi Abbate, Palermo 1831, è a p. 64 del volume II: «Queste due figure [l'autore si riferisce a un'Amazzone e un guerriero combattenti, in un bassorilievo sull'acropoli di Atene], che sono d'una perfezione inarrivabile, furono dall'artista ripetute in questo lavoro: a che giova inventar nuove forme? Ripetere il bello non è egli forse lo stesso, che variarlo?».

44 Politi, *Sul simulacro di Venere*, cit. (vedi nota 29), p. 7.

45 Jakob Joseph von Haus nasce a Würzburg in Baviera nel 1748 da Franziskus Melchor Haus, professore di legge e consigliere privato del vescovo-principe di Würzburg e da Barbara Siebental: una famiglia, la sua, di alto ceto borghese che aveva ampie entrate nell'establishment politico del principato tedesco soprattutto grazie alla professione giuridica di diversi suoi parenti. Nel 1768, conseguita la laurea in giurisprudenza, si trasferisce a Göttingen dove resterà fino al 1774, per specializzarsi negli studi giuridici. I primi interessi, in effetti, lo vedono impegnato nel campo giuridico e letterario. Raccoglie infatti, in quattordici volumi, elementi di diritto, di elegia, di filosofia che poi donerà per testamento al nipote omonimo. Si trasferisce dunque a Wetzlar, in Assia, dove comincia a esercitare l'attività forense presso il Tribunale Supremo Imperiale. Inizia subito dopo la carriera di docente universitario, in qualità di professore di diritto naturale e di diritto pubblico germanico. Di lì a poco la nomina a Consigliere Aulico d'Onore del principe di Baviera. La svolta definitiva, e per certi versi dolorosa, della sua carriera avviene nel 1784 quando la regina Maria Carolina d'Austria lo chiama a Napoli: qui, il 15 ottobre, è nominato precettore del principe ereditario Francesco insieme al fratello Baldassare e all'istruttore Giuseppe Poli. In Germania, da quel momento, non avrebbe più fatto ritorno. Nel 1797 Ferdinando IV di Borbone lo investe a Napoli del titolo di marchese (in realtà senza predicato nobiliare), e il 15 giugno dello stesso anno nella qualità di Gentiluomo di Manica, ufficio che deterrà fino al 1806. Il momento più alto della carriera del marchese corrisponde proprio al 1803-1806, quando Ferdinando IV lo nomina Soprintendente Generale dei monumenti dell'arte antica e moderna, con il compito di catalogare i reperti allora sistemati tra la reggia di Capodimonte e il palazzo dei Vecchi Studi, poi denominato Museo borbonico e nucleo dell'attuale Museo Archeologico Nazionale. L'attività intensa di quegli anni si dispiega essenzialmente nella stesura di cataloghi distinti dei materiali archeologici e di quelli artistici custoditi nelle due sedi museali, e nella cura del trasporto delle opere d'arte antica del Museo Farnesiano dalla reggia di Capodimonte al palazzo dei Vecchi Studi. Un'attività frenetica, e tanto

molto significato, i dati biografici e letterari incrociano le vicende politiche agitate del governo borbonico sullo scorcio del XVIII secolo. Precettore del principe Francesco di Borbone sin dal 1784, e investito della carica di conservatore delle antichità borboniche a Napoli a partire dal 1803, Haus aveva maturato una copiosa esperienza sia sui manufatti dell'arte antica, sia su quelli medievali e moderni, che grazie alla sua opera di catalogazione poterono essere scorporati in due distinti nuclei espositivi. Una perizia

più affannosa in quanto l'avanzata napoleonica faceva paventare che quell'immenso patrimonio corresse il pericolo di prendere la via della Francia. Proprio in occasione della redazione del catalogo del 1805 – a proposito dei frammenti scultorei che il re intendeva donare al Museo Borbonico di Palermo per implementarne le collezioni – Haus fa riferimento al prossimo trasferimento a Palermo. Quel viaggio senza ritorno, in effetti, l'avrebbe intrapreso con la corte reale nel 1806, in fuga dall'invasione francese del regno di Napoli. Gli anni in Sicilia lo vedranno impegnato in un'intensa attività culturale e istituzionale. Il 21 gennaio del 1808 firmava il decreto per la concessione di parte del convento francescano di Sant'Anna la Misericordia (il refettorio, la cucina, e alcuni corpi di fabbrica del primo piano) alla Commissione di pubblica istruzione ed Educazione. All'architetto Domenico Marabitti era affidato il compito di adattare i fabbricati alla nuova destinazione scolastica. È uno dei primi passi per l'istituzione in Sicilia di scuole pubbliche destinate a tutti i ceti, e svincolate dall'istruzione ecclesiastica. Il 30 aprile del 1810 entra a far parte della Deputazione degli Studi (una sorta di assessorato *ante litteram*) assieme ad Alfonso Ajroldi, Tommaso Natale, Tommaso Gargallo e Gaspare Palermo: un autentico gotha della intellettualità siciliana in quel momento. Nel 1817 è nominato presidente della Commissione Pubblica di Istruzione ed Educazione. È interessante notare come in quel momento la necessità di estendere l'istruzione di base a tutta la popolazione fosse accompagnata dalla consapevolezza che il compito di riorganizzare il sistema dell'istruzione primaria spettasse a personaggi – quelli appena citati come componenti della Deputazione – che possedevano un'ampia conoscenza nel campo delle arti, della storia antica e medievale e in quello dell'archeologia. Nonostante i titoli e gli incarichi istituzionali, Haus continuerà comunque a condurre una vita abbastanza modesta, privo per altro di una dimora sua propria: tra il 1812 e il giugno 1820 abita in albergo, salvo poi trasferirsi in quell'anno nel Seminario di Monreale, dove stringerà amicizia con l'arcivescovo Benedetto Balsamo. Nel 1822, ennesima tappa di un autentico nomadismo, si trasferisce presso l'Ospizio degli Olivetani di San Giorgio in Kemonia a Palermo, nei pressi della Porta di Castro. Finalmente nel 1823, in occasione del terremoto che danneggiò molti edifici della città, prenderà stabile dimora nella casa del marchese Enrico Forcella, che stava in corrispondenza di uno dei Quattro Canti di Campagna (l'attuale piazza Regalmici), dove resterà fino alla morte. Qui trasferirà anche la sua ricca collezione di dipinti, donati alla sua morte al Regio Museo dell'Università di Palermo. Nel 1820 è nominato Gentiluomo di Camera di entrata e socio onorario nazionale dell'Accademia Ercolanese di archeologia. Nel 1827 riceve la nomina a cavaliere commendatore del Real Ordine di San Ferdinando, e proprio in quell'anno (in effetti, con incredibile ritardo), è avanzata al Luogotenente Generale Pietro Ugo delle Favare la richiesta per la cittadinanza onoraria al marchese Haus: la riceverà solo nel 1832, pochi mesi prima della morte intervenuta il 16 aprile del 1833. Letterato e archeologo tra i più eruditi di quel periodo, Haus si distinse per la copiosa produzione saggistica di carattere antiquario (si ricordano il *Saggio sul Tempio e la statua di Giove in Olimpia, e sul tempio dello stesso dio Olimpio recentemente dissotterrato in Agrigento*, Palermo 1814; la *Risposta alla lettera di Raffaello Politi al signor Cianfro Panitteri sulla situazione e forma della porta del rinomato tempio di Giove Olimpico in Girgenti*, Palermo 1819); e di carattere più genericamente attinente alla critica e alla teoria delle arti (*Alcune riflessioni di un ultramontano sulla creduta Galatea di Raffael d'Urbino*, Palermo 1816; *Difesa delle riflessioni di un ultramontano sulla creduta Galatea di Raffaello di Urbino*, Palermo 1818 [già in "Biblioteca Italiana", XI, luglio 1818, pp. 135-137]), e ancora relativi all'estetica teatrale (*Sul terrore nella tragedia; Un'altra volta ancora, ma brevemente, sul terrore nella tragedia*, in Id., *Raccolta di alcuni opuscoli inseriti nel Giornale Letterario di Sicilia*, Palermo 1827); opere che, assieme alle *Considerazioni* cui faremo cenno, fanno del marchese Haus uno degli animatori di maggior spicco del dibattito culturale siciliano dei primi quattro decenni del XIX secolo. Su Haus, cfr. G. Bozzo, *Memorie intorno alla vita del marchese G.G. Haus*, Palermo 1833; A. Gallo, *Su la vita e le opere del Marchese Giacomo Giuseppe Haus*, "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia", II, 6, 1833, pp. 147-181; III, 10, 1834, pp. 70-85, poi pubblicato per i tipi di Solli, Palermo 1833 [ma 1834]. Cfr. anche M.G. Mazzola, *Il marchese Haus: un tedesco alla corte dei Borbone*, Palermo 2004. Sull'interesse collezionistico di Haus, cfr. Ead., *La collezione del Marchese Haus*, Palermo 2007.

che avrebbe messo a frutto in Sicilia all'indomani del suo (almeno per lui, definitivo) trasferimento con la corte reale nel 1806.

In rotta di collisione con Raffaello Politi il marchese Haus sarebbe entrato ben presto⁴⁶, e ancora una volta su un tema – quello dell'*Olympéion* – che (lo si è visto in precedenza) aveva animato il dibattito del tardo Settecento sullo statuto dell'architettura siceliota. A ridosso del suo primo soggiorno in Sicilia, Haus aveva compiuto una serie di sopralluoghi sul sito del tempio agrigentino e nel 1802 aveva ottenuto che si procedesse sotto la direzione dell'aristocratico agrigentino Giuseppe Lo Presti a una campagna di scavi al fine di rendere intelligibile l'originario sviluppo dell'edificio. I risultati di quelle prospezioni non tardarono a fornire frutti sorprendenti: tra gli avanzi rimescolati di *crepidoma* e semi-capitelli, di rocchi di colonne e trabeazione, sotto all'immenso cumulo di macerie presero a riemergere i primi incredibili resti scultorei antropomorfi, quanto sopravviveva dei favolosi telamoni. Dopo un lungo studio sulla possibile articolazione icnografica del tempio, Haus pubblicava nel 1814 in forma anonima un opuscolo⁴⁷ nel quale per la prima volta erano fornite le “esatte” misure⁴⁸ della sua pianta (in verità desunte dagli studi di Charles Robert Cockerell⁴⁹) e una possibile congettura sui sistemi di accesso all'interno. Stranamente, malgrado risalisse proprio al suo impulso la campagna di scavi che una decina d'anni prima aveva portato al rinvenimento dei primi frammenti statuarî, egli non fa cenno della loro presenza nel circuito dello pseudoperiptero interpretandoli piuttosto – forse per il fatto che a essere riconoscibili erano soprattutto avanzi di teste – come elementi residuali dell'originario apparato iconografico, posto a suo dire all'interno del portico del tempio: la *Gigantomachia* e la *Iliupérsis*⁵⁰. L'ipotesi che a giudizio di Haus riemergeva con i

46 Sull'accesa polemica tra Haus e Politi a proposito della forma dell'*Olympéion*, cfr. C. Bajamonte, *La polemica sul tempio di Giove Olimpico di Agrigento*, in *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, a cura di S. La Barbera, Palermo 2003, pp. 168-181.

47 [Haus], *Saggio su Tempio e la statua di Giove in Olimpia*, cit. (vedi nota 45).

48 Haus (ivi, p. 60), attraverso la comparazione tra le misure fornite da Diodoro Siculo (a suo giudizio inattendibili) e quelle rilevate da Cockerell era giunto alla conclusione che le stratosferiche dimensioni del tempio restituivano una larghezza di 175 palmi, una lunghezza di 442 e un'altezza di 150: numeri che tradotti in cifre moderne corrisponderebbero a 45 x 115 x 39 metri.

49 Cockerell aveva effettuato numerosi sopralluoghi nell'area dell'*Olympéion* a partire dal 1812, e aveva contribuito alla ricostruzione “virtuale” in alzato di uno degli atlanti. Un elemento questo, destinato ad assumere tale pregnanza iconica da influenzare gli sviluppi di una buona parte della cultura architettonica europea fin quasi alla metà del XIX secolo, da Leo von Klenze a Jacques-Ignaz Hittorf. Il telamone fantasiosamente ricostruito da Cockerell comparirà d'altro canto come antiporta della sua opera dedicata al tempio agrigentino, pubblicata però solo nel 1830: *The Temple Of Jupiter Olympius At Agrigentum, Commonly Called The Temple Of The Giants*. By C.R. Cockerell, *Architect*, London 1830. Sull'argomento, cfr. anche M. Cometa, *Duplicità del classico. Il mito del Tempio di Giove Olimpico ad Agrigento*, “Neoclassico. Semestrale di arti e storia”, 3, 1993, pp. 6-27. Cfr. anche A. Carlino, C.R. Cockerell e il tempio di Zeus Olimpico, in *I tesori di Akragas. Le collezioni del British Museum*, catalogo della mostra (Agrigento, Villa Aurea, 21 aprile-13 ottobre 2017), a cura di V. Caminetti e M.C. Parello, Agrigento 2017, pp. 70-74.

50 A testimonianza del fraintendimento in cui incorse Haus giova forse riportare le sue affermazioni: «Né si può ammettere che que' due bassi rilievi collocati fossero al di fuori del Tempio ne' suoi due frontespizj o timpani, non solo perché la voce *Stoa* a quel colonnato esteriore incastrato nelle mura non si adatta,

caratteri della verosimiglianza riguardava la possibile porta d'ingresso alla costruzione: il numero dispari di colonne, sette, che egli riteneva di avere individuato nella zona che doveva coincidere con la facciata originaria ostava alla possibilità che potesse esservi stato un varco d'entrata al centro del prospetto: «Nel centro non poteasi certamente trovare, imperocché sarebbe stato uopo a questo fine spezzare la colonna di mezzo, ed appoggiar la parte superiore del suo fusto sull'architrave della stessa porta, cosa manifestamente assurda ed insopportabile»⁵¹. Sebbene allo stato di un cumulo di massi smisurati, per Haus il tempio serbava intatto il suo ruolo di “monumento”, capace di svegliare lo spirito di emulazione dei moderni⁵².

Nel frattempo, mentre l'eco di quei ritrovamenti trasvolava l'Italia fino a giungere al cuore dell'Europa e a coinvolgere le maggiori autorità in fatto di teoria dell'architettura antica⁵³, Raffaello Politi preparava l'acre replica all'indirizzo del dotto marchese, uscita però solo nel 1819⁵⁴. Declinata in forma di lettera al cianfro agrigentino Giuseppe Panitteri, insigne figura di collezionista di ceramiche antiche, la risposta a Haus smontava – è il caso di dire – mattone per mattone il suo edificio congetturale. Forse per un qualche spirito sciovinistico, caratteristico di chi mal soffriva l'ingerenza straniera in un campo che si reputava di propria esclusiva pertinenza, o forse per le personali antipatie maturate soprattutto all'indirizzo di Giuseppe Lo Presti (lo ricordiamo, l'autore delle prime escavazioni tra le rovine dell'*Olympéion*, accusato di avere – per la sua imperizia – arrecato danni irreparabili al basamento del tempio), Politi dispiega tutto il repertorio peculiare del suo spirito satirico e irriverente. Due «abbagli» caratterizzavano a suo giudizio lo studio di Haus: l'aver sottaciuto «vergognosamente»⁵⁵ la presenza dei telamoni (le cui evidenze archeologiche avevano assunto caratteri

ma si ancora perché il vasto sporto del cornicione del Tempio avrebbe impedito di ben goderli, posti essendo in un'altezza cotanto elevata. A ciò aggiungasi che moltissimi frammenti di basso rilievo trovati furono non fuori, ma dentro il tempio; e tra questi una testa con arricciatura di capelli all'uso frigio, e con porzione di berretta frigia, oltre de' quali un frammento ancora di un'aquila». Cfr. [Haus], *Saggio su Tempio e la statua di Giove in Olimpia*, cit. (vedi nota 45), pp. 63-64.

51 Ivi, p. 67.

52 Ivi, p. 57: «Il veder un sì augusto edifizio venerando per più di ventidue secoli di antichità, memorabile esempio di ciò, che abbia potuto intraprendere una città sola di Sicilia nel breve periodo del suo lustro, or nuovamente tratto alla luce, prestandosi al confronto della descrizione fattane dal più illustre degli storici Siciliani, dovrebbe certamente riempir di soddisfazione ogni cuor Siciliano, richiamargli alla memoria que' tempi abbandonati, floridi e colti, e infiammarlo di nobile emulazione».

53 Al dibattito sulla forma originaria del tempio s'era accostato già nel 1805 Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, con una memoria intitolata *Sur la restitution du Temple de Jupiter Olympien à Agrigente. Extrait d'un Mémoire destiné à être lu dans la séance publique de la troisième classe de l'Institut national, le 1.er vendredi de germinal an 1805*, Paris 1805. A quella data, tuttavia, l'architetto ignorava la presenza dei telamoni nella compagine strutturale e decorativa del tempio. Quatremère avrebbe ripubblicato l'intervento, senza sostanziali modifiche, nel 1815.

54 R. Politi, *Lettera di R. Politi al Sign. Cianfro Panitteri che comprende una opinione ragionata sulla situazione e forma della porta nel rinomato tempio di Giove-Olimpico in Agrigento, illustrazione ad un passo di Fazzello, origine dello stemma di Girgenti, ed alcune osservazioni sugli abbagli presi dall'autore del saggio sullo stesso tempio comparso nel 1814*, Palermo 1819.

55 Ivi, p. 7.

macroscopici sin dai rilievi di Cockerell), e le misure errate ricavate da una malintesa interpretazione di Diodoro Siculo. Per di più l'aver ignorato la testimonianza dello storico rinascimentale Tommaso Fazello, ciecamente affidandosi piuttosto a quella di Diodoro, inficiava del tutto a suo giudizio il valore delle ricerche dello studioso tedesco. Dalle affermazioni dell'autore del *De rebus Siculis* Politi ricavava la certezza che la facciata occidentale (quella sulla quale inderogabilmente doveva stare l'ingresso al tempio) era caratterizzata – al centro della teoria di colonne – da un alto plinto su cui si appoggiavano tre telamoni, a loro volta sostegno della parte mediana della trabeazione. Un elemento, questo, che si sarebbe perpetuato nello stemma di Agrigento, caratterizzato appunto da tre atlanti che reggono la città (fig. 6). La ricostruzione grafica che annetteva al testo (fig. 7), in verità non poco peregrina, risolveva anche la questione delle narrazioni scultoree della *Lotta dei Giganti* e della *Caduta di Troia* che dovevano stare, secondo il canone classico, non all'interno dell'edificio (come pensava Haus) bensì nel vano dei due timpani. Eppure, quella che a causa dell'animo belligerante di Politi si sarebbe supposta come la celebrazione di una delle più grandi costruzioni mai realizzate dagli antichi, sulla linea di un dibattito acceso ormai da sessant'anni, d'un tratto si volge in una autentica detonazione: «Siam qui lecito dire, che il Tempio di Giove Olimpico in Agrigento era forse il più grande del Mondo; ma non perciò il più bello, era invece il più brutto»⁵⁶.

Il duello tra Haus e Politi sarebbe durato ancora a lungo, in un acceso – ma per certi versi sterile – botta e risposta. Alla caustica lettera dell'archeologo siracusano, Haus rispondeva quasi subito⁵⁷ abbattendo a sua volta il debole fabbricato di ipotesi che Politi aveva costruito sul fondamento di Fazello. Su tutte per lo studioso tedesco assumeva i caratteri di uno sconcertante vaneggiamento la tesi dei tre telamoni aggruppati all'ingresso del tempio, «cosa non vista mai, né sognata da alcuno, e che non si crederebbe aver potuto entrare in testa non dico d'un architetto, ma di qualunque uomo sano di mente»⁵⁸. Sulla scorta dell'ipotesi di Cockerell, che come notato in precedenza⁵⁹ nel 1812 aveva tentato una prima ricostruzione in alzato di uno degli atlanti⁶⁰, inaugurando un ennesimo *topos* iconico (fig. 8), Haus giunge a moltiplicare il numero delle statue portanti fino a ventiquattro e a disporle tutt'intorno ai pilastri all'interno del *naos*. La replica di Politi, riassunta in un libretto del 1820⁶¹, al solito impregnata di un velenoso spirito polemico (tra le righe dell'incipit taccia il suo avversario di essere un “raccomandato” protetto dai potenti), nel ripercorrere punto per punto i termini

⁵⁶ Ivi, p. 15.

⁵⁷ [Haus], *Risposta alla Lettera di Raffaello Politi al Signor Cianfro Panitteri*, cit. (vedi nota 45).

⁵⁸ Ivi, p. 3.

⁵⁹ Cfr. *supra*, nota 49.

⁶⁰ Ivi, p. 2.

⁶¹ R. Politi, *Difesa di Raffaello Politi alla critica risposta del signor marchese Haus, che riguarda le contrarie opinioni sul gran Tempio di Giove Olimpico in Agrigento*, Siracusa 1820.

della questione non retrocede di un passo rispetto alle convinzioni precedentemente espresse, rafforzandole anzi con la testimonianza grafica di un rilievo cinquecentesco che riproduceva lo stemma di Agrigento, e che esibiva i telamoni in numero di tre.

Forse per la stessa “acidità” del contendere, la polemica avrebbe ben presto intrapreso la via di una letterale auto-estinzione. Mentre Haus – afflitto ormai da conclamati problemi di salute – abbandonava il campo, Politi sarebbe tornato ancora diverse volte nel 1825⁶², nel 1828⁶³ (qui all’indirizzo del conservatore Giuseppe Lo Presti, che in una *Dissertazione apologetica* dell’anno prima s’era difeso dalle accuse dell’archeologo) e nel 1834⁶⁴, abdicando in parte alle proprie persuasioni ma viepiù rinfocolando il tono sferzante. Il contraddittorio tra Haus e Politi, in effetti, rispondeva alle più caratteristiche regole d’ingaggio in uso nelle polemiche erudite di quel tempo, talora accese di un animus fazioso e determinate dall’intendimento di affermare qualcosa di nuovo rispetto a un dibattito largamente frequentato. Nondimeno, almeno un punto di convergenza tra i due studiosi sarà dato ritrovare, se non altro in un dominio più strettamente teorico, che in una qualche misura accomunerà le riflessioni di Politi sulla *Venere* siracusana e quelle di Haus espresse in un opuscolo del 1823: il tema della emulazione *degli* antichi (una formula che sarà qui da intendere come una specie di genitivo soggettivo).

In quell’anno Jakob Josef von Haus pubblicava le *Considerazioni sullo stile de’ Greci nelle arti del disegno*⁶⁵, l’opera che a giusta ragione può essere considerata la *summa* del suo pensiero archeo-estetologico⁶⁶, Haus pur ovviamente non abiurando il verbo winckelmanniano (il cui valore storiografico, anzi, per lui resta assolutamente impregiudicato), propone una diversa visione della questione della *mimesis* presso i Greci. Dopo un breve preambolo, nel quale l’archeologo traccia una veloce storia dei “progressi” della scultura greca (al contempo, forse sulla suggestione di Diderot, esaltando il valore dell’abbozzo al confronto dell’opera finita⁶⁷, nel quale chiaramente si concretava la propensione al *decorum* degli antichi, la loro capacità di tradurre nel

62 R. Politi, *Cenni sui giganti scolpiti in pietra nel gran Tempio di Giove Olimpico in Agrigento di Raffaele Politi*, Palermo 1825.

63 R. Politi, *Sul ristabilimento del gran tempio di Giove Olimpico in Agrigento e sua cella iptera distrutto e ridotto a cortile nella dissertazione apologetica comparsa in Girgenti nel 1827*, Venezia 1828.

64 R. Politi, *Cenni apologetici di Raffaello Politi*, Agrigento 1834.

65 [J.J. von Haus], *Considerazioni sullo stile de’ Greci nelle arti del disegno*, in Id., *Dei vasi greci comunemente chiamati etruschi, delle lor forme e dipinture, dei nomi ed usi loro in generale. Colla giunta di due ragionamenti sui fondamentali principj dei Greci nell’arte del disegno e sulla pittura ad encausto*, Palermo 1823, pp. 49-71.

66 Come riferisce lo stesso autore, il testo delle *Considerazioni* è conforme a un discorso che egli stesso aveva tenuto qualche tempo prima della sua pubblicazione presso l’Accademia Archeologica di Roma.

67 Ivi, p. 51: «Studj si chiamano da’ nostri, e rettamente, que’ replicati saggi che un artefice, andando in cerca delle mosse più adatte all’azion prefissa con brevi tratti ma non senza molta riflessione, segna su le carte, i quali quando vengano da eccellenti maestri, sono da gli amatori tenuti in sommo pregio, come i primi fervidi parti di una fantasia creatrice, la quale spesse volte nella più minuta esecuzione dell’opera va a raffreddarsi».

prodotto compiuto solo pochissime idee), Haus espone il proprio schema alternativo rispetto a quello disegnato da Winckelmann. Per l'archeologo, in sostanza, quello applicabile alle arti dei Greci è un modello "emulativo" su una base vagamente etica nel quale, probabilmente, sono da cogliere gli echi della burkeana "imitazione", colante della *società in generale*⁶⁸. Come l'emulazione della virtù non è da considerare servilismo, afferma in altri termini Haus, così nelle belle arti non è biasimare (né tanto meno da giudicare difettoso di talento) quell'artefice che riesca, osservando nelle opere altrui un pregio particolare, a farne proprio lo «spirito» e a «entrare, per così dire, nelle medesime idee» dell'artista-modello⁶⁹. Questa capacità d'intravedere il bello in opere esemplari, capacità che per Haus non va però disgiunta da personali meriti artistici, "riscalda" l'anima dell'artista emulativo e la «solleva a maggior altezza»⁷⁰. L'elaborazione del prodotto artistico, perciò, diviene una specie di processo dialettico: un artefice che imita i prodotti di un altro artefice è portato continuamente a confrontarsi con il suo modello, a interrogarsi su come questi avrebbe risolto quel particolare problema esecutivo. Peraltro, cogliere il bello "latente" in un'opera altrui – nota l'archeologo tedesco – reca all'artista emulativo una soddisfazione non minore di quella derivante dalle proprie invenzioni⁷¹. È dunque questo il meccanismo sotteso al progresso delle arti presso i Greci: l'emulazione reciproca, il desiderio di produrre opere che, stando nel pubblico una «simpatica commozione» inducessero negli altri artefici l'aspirazione a produrre risultati d'analogo o maggiore apprezzamento, secondo Haus consentiva agli artisti di «progredire oltre le regole primitive e triviali»⁷², e di realizzare modelli che sarebbero stati adottati come nuove regole, di gran lunga superiori alle precedenti. Fu questo a determinare, altresì, il carattere distintivo dell'arte greca, «uno stile uniforme, ed un proprio nazional gusto»⁷³, che i Greci poterono mantenere intatto per il generale "deserto" che li circondava.

Ciò consentì d'altra parte a che lo stile dei Greci nelle arti, improntato a "nobiltà" e a "semplicità" (si noti come l'endiadi winckelmanniana per un classicista oltranzista come il marchese tedesco doveva ancora necessariamente mantenere la propria validità evocativa), potesse essere accolto presso le altre «colte nazioni» come «indigeno piuttosto che come straniero»⁷⁴. Ovviamente, e Haus ben se ne avvede, ogni progresso presuppone il passaggio da forme imperfette ad altre più compiute, in un crescendo che avrebbe prima o poi dovuto condurre a un inevitabile decadimento. Così nella

68 Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* [1757-1759], a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo 1987, pp. 79-80, § XVI, *L'imitazione*.

69 [Haus], *Considerazioni sullo stile de' Greci*, cit. (vedi nota 65), p. 52.

70 *Ibidem*.

71 Ivi, p. 53.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*.

74 Ivi, p. 54.

progressione che l'archeologo individua nella storia delle arti del disegno presso gli antichi, è possibile notare un primo periodo nel quale «i Greci non meno che le altre nazioni eran da principio da una scrupolosa, e diligente imitazione della semplice e schietta natura obbligati»⁷⁵. A questa fase “realistica” avrebbe fatto seguito una nuova epoca nella quale – diremmo secondo il paradigma di Zeusi postulato da Charles Bateux – gli artisti erano portati a scegliere le parti migliori della natura, riunendole poi nell'unità ideale dell'opera d'arte⁷⁶.

Attraverso questi passaggi “sperimentali” si sarebbe giunti all'apogeo dell'arte greca, il periodo nel quale la *ratio* della produzione è il modello emulativo. Modello, o meglio sarebbe dire “gabbia”, che nella sua cogenza normativa rappresentava certamente la negazione di qualunque libertà per l'artefice; ma ancor più, l'ipoteca a che l'arte non degenerasse negli «eccessi che sono i più pericolosi scogli, ove l'arte romperebbe senza riparo»⁷⁷. Ora, al di là della discontinuità qualitativa che necessariamente caratterizza non solo la produzione di un singolo artista, ma anche in generale un intero panorama artistico, è fatale che l'arte greca giungesse prima o poi al suo declino. Una decadenza che, tuttavia, non impedisce che le opere dell'antichità formino una «classe separata» rispetto a tutte le altre manifestazioni artistiche. È a questo punto che Haus cerca di dar conto del perché le sculture, le pitture, gli edifici tramandati dai Greci siano in grado di “mettere tutti d'accordo” riguardo alla loro eccellenza. In generale, postula l'archeologo, è difficile spiegare su che cosa si fondi il personale giudizio “estetico”, e soprattutto riuscire a persuadere gli altri della bontà di quel parere. L'“incanto” nascosto nelle testimonianze dell'antico, infatti, sembra rivelarsi solo a un «certo interior senso» della bellezza⁷⁸ (difficile dire se qui Haus riecheggia apertamente dalla trattatistica settecentesca, e particolarmente da Francis Hutcheson, il tema del “Sense of beauty”), che non è concesso a tutti, e tocca piuttosto l'istinto che la ragione. D'altro canto, il sentimento del bello è del tutto inalienabile⁷⁹: tutto ciò che non è in grado di passare, attraverso il raziocinio, dalla mente alle «corde nell'animo» non può essere trasferito ad altri⁸⁰. Meno che mai a chi è propenso più a sogghignare di fronte al calore

75 Ivi, p. 56.

76 Ivi, p. 57: «Lieve opra, ma necessaria, era il torne via ogni sorta d'imperfezioni, delle quali né il più bel corpo umano va pur esente, e che bene spesso sono già indizj della sua decadenza, o almeno della fragile sua condizione; ché bisognava inoltre a questo fine prescegliere per ciascuna età le forme più floride, robuste, ed intiere con decorarle di tutto ciò che riuscir potesse dignitoso ed imponente».

77 Ivi, p. 60.

78 Ivi, p. 61.

79 Ivi, p. 62: «Un fervido amatore e conoscitore del bello far volendo osservare ad un occhio men esercitato, e quindi non prevenuto, la ben intesa composizione d'una statua, o di un gruppo, la mirabile corrispondenza della sua mossa all'azione che vuolsi esprimere, l'accuratezza delle proporzioni, il dolce andamento de' contorni, l'intelligenza e la grazia del tutto insieme, dopo avere ragionato a lungo e con calore, pur non giungerà alla compiacenza di veder trasfusa all'animo de' suoi ascoltanti la menoma scintilla del suo entusiasmo».

80 *Ibidem*.

appassionato di un amatore, che a lasciarsi coinvolgere dalle sue argomentazioni. L'arte greca, però, è in grado di superare queste barriere d'incomunicabilità "sentimentale": la sua «casta e nobile semplicità» è troppo evidente perché ciascuno non ne sia vinto, pur non comprendendone la ragione. Con questa commutazione da una prospettiva soggettivista a una oggettivista, Haus s'avvia a concludere le sue *Considerazioni*, spostando il suo angolo visuale sull'Italia. In essa egli vede ovviamente, ereditando il determinismo ambientale di Winckelmann, l'erede naturale della Grecia antica per quel suo clima che, «assottigliando colla sua dolce influenza gli umori, e snodando per così dire il soverchio rigore de' muscoli»⁸¹, predispone gli artisti all'imitazione. Per una specie di *tabù* antropologico, Haus pur facendone esplicito riferimento non nomina Michelangelo, la cui «franca, risoluta e sprezzante maniera»⁸² scimmiettata da artisti di levatura infinitamente minore, avrebbe facilmente condotto l'arte a un «depravato gusto di ardimento e di esagerazione»⁸³. Raffaello, al contrario, era stato per molti artisti coevi ciò che per gli antichi erano stati i modelli esemplari dell'emulazione. E così, dopo avere individuato nelle testimonianze dell'arte bizantina, pur nella scorrettezza del disegno e nella lontananza da qualunque bellezza ideale, una pallida reminiscenza della calma e della semplicità dell'arte classica⁸⁴; e dopo avere postulato che la regola della bellezza può rendersi durevole solo «alla condizione religiosamente osservata dagli antichi, cioè che tali accorgimenti fossero accolti e rispettati senza invidia, e come salutari massime custoditi»⁸⁵, Haus chiude la sua opera con una specie di elogio comparativo tra Canova e Thorvaldsen: il primo, come colui che tra i contemporanei ha saputo meglio tradurre il modello emulativo in capolavori capaci di competere senza soffrirne il paragone con quelli degli antichi⁸⁶; il secondo come la risposta "nordica" «dal carattere più robusto, e quindi più portato a soggetti che rispondono all'altezza ed energia della sua mente»⁸⁷ all'emulazione dei modelli antichi perpetuata dallo scultore di Possagno. In un tempo incupito dalla previsione della scomparsa prossima degli assetti politici e istituzionali (che Haus avvertiva forse come la sua stessa fine), l'arte sembrava l'ultima dimensione consolatoria⁸⁸. L'eredità di Winckelmann, al di là della obsolescenza di molti suoi modelli, pareva ancora capace di assicurare sulla tenuta del credo della bellezza.

81 Ivi, p. 63.

82 Ivi, p. 64.

83 *Ibidem*.

84 Ivi, p. 67.

85 Ivi, p. 69.

86 Ivi, p. 70.

87 Ivi, p. 71.

88 *Ibidem*: «In tanto splendore che nell'età nostra le arti circonda, e che pure in mezzo, e quasi a dispetto delle molte sciagure e calamità alle quali riserbati furono i nostri giorni, punto non venne offuscato, null'altro a desiderar ci resta, se non che a tanti sommi maestri non manchino degni successori; ed il secol d'oro per questa parte in Italia con inaspettata felicità ricondotto abbia la più lunga durata, o per meglio dire, che mai non abbia fine».





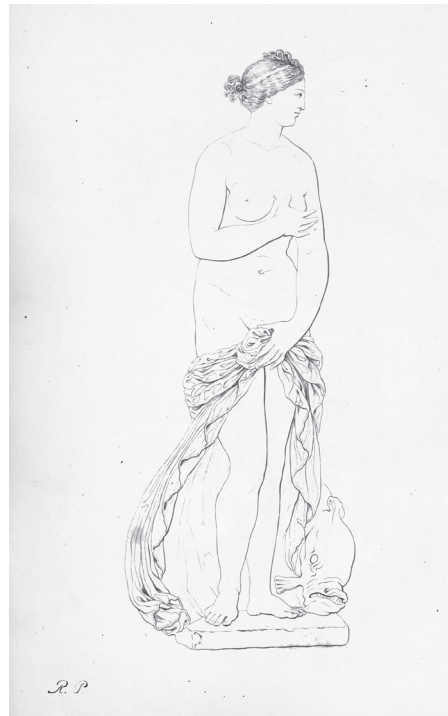
3. Raffaello Politi, *Autoritratto*, litografia da "Il Vapore, giornale istruttivo e dilettevole", 31, 10 novembre 1836

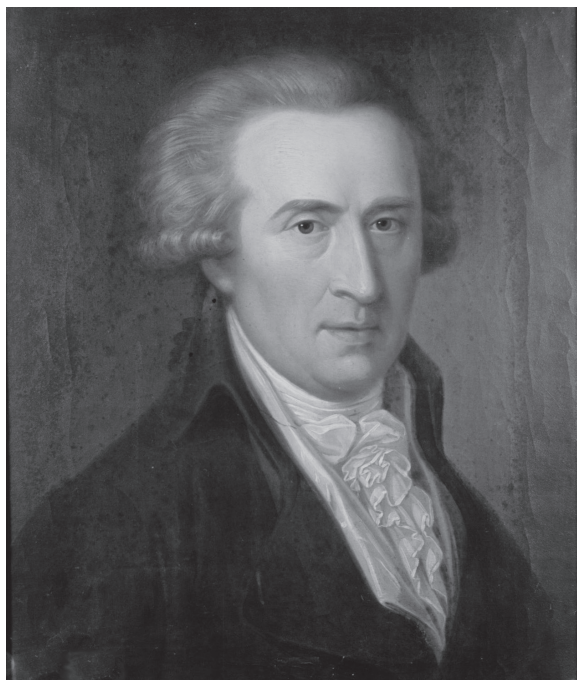
4. Raffaello Politi, ipotesi ricostruttiva della *Venere Landolina*, acquaforte, da Id., *Sul simulacro di Venere trovato in Siracusa il dì 7 gennajo 1804*, Palermo 1826

Nella pagina precedente:

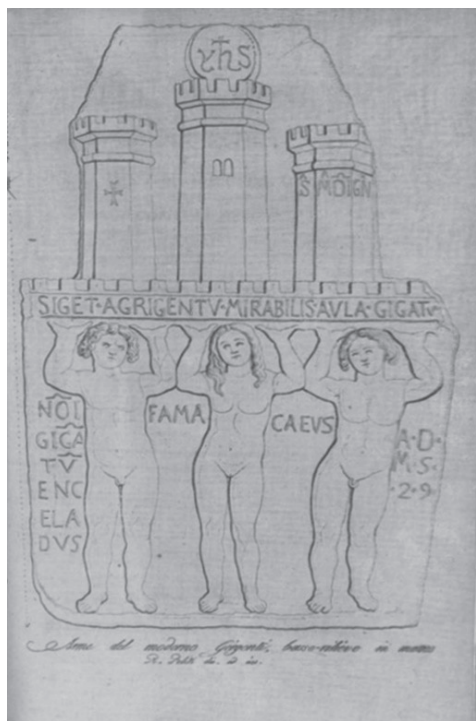
1. Salvatore Ettore (attribuito a), *Sarcofago di Ippolito e Fedra* (o di *Finzia*, nell'interpretazione di Pancrazi), acquaforte, da G.M. Pancrazi, *Le antichità siciliane spiegate*, II, Napoli 1752

2. Marie-Alexandre Duparc su disegno di Jean-Pierre Louis Laurent Houël, *Chapiteau et partie d'Entablement du Temple des Gèants à Agrigento*, acquaforte, da J.Cl.R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile*, IV, Paris 1785

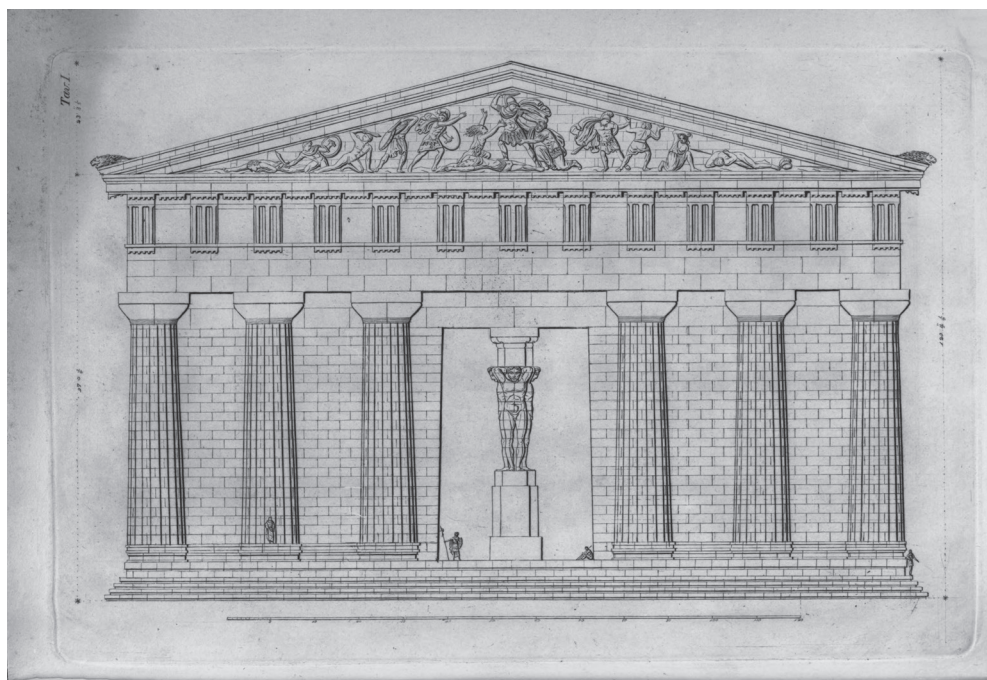




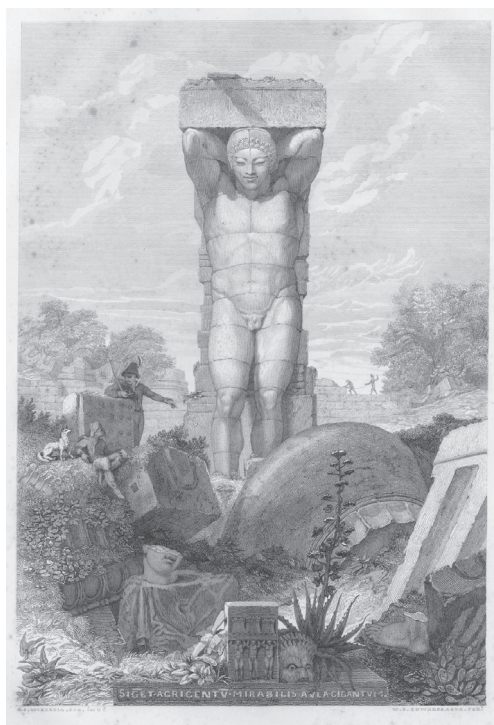
5. Giuseppe Patania, ritratto di *Jakob Josef von Haus*, olio su tela, 1833 circa, Palermo, Biblioteca Comunale, Famedio dei Siciliani illustri, inv. 87



6. Raffaello Politi, *Arme del moderno Girgenti*, basso rilievo in marmo, litografia, da Id., *Difesa di Raffaello Politi alla critica risposta del signor marchese Haus*, Siracusa 1820



7. Raffaello Politi, ipotesi ricostruttiva della facciata del *Tempio di Giove Olimpico* ad Agrigento, acquaforte, da Id., *Risposta alla Lettera di Raffaello Politi al Signor Cianfro Panitteri*, Palermo 1819



8. William Camden Edwards su disegno di Charles Robert Cockerell, anastilosi di uno dei telamoni del *Tempio di Giove Olimpico* ad Agrigento, da Ch.R. Cockerell, *The Temple Of Jupiter Olympius At Agrigentum*, London 1830