

G.C.S.I.

Giornale Critico di Storia delle Idee

Erwin Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* 

di Andrea Ardiri

Scheda di lettura

Erwin Panofsky, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin 1924; tr. it., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, a cura di Edmondo Cione, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Il progetto di *Idea* nasce nel clima degli studi della Biblioteca Warburg, assumendo come premessa il discorso cassireriano di *Eidos und Eidolon*. Il tentativo di Panofsky è proprio quello di ripercorrere le principali concezioni cui la teoria artistica è pervenuta nel rapporto tra verità e Bello nelle arti figurative. L'impianto teorico dell'opera si basa su una sostanziale ambiguità presente nelle opere platoniche riguardo ai rapporti tra l'Idea della Bellezza – e quindi, in generale, la questione della dottrina delle Idee nei dialoghi in cui si argomenta sui rapporti tra visibile e invisibile – e le arti umane. L'autore sottolinea a più riprese come la condanna platonica dell'arte non risulti pienamente coerente rispetto alla concezione generale della dottrina delle Idee e come, in conseguenza di quest'ambivalenza teorica di fondo, la teorica dell'arte si sia collocata inesorabilmente nel solco platonico proprio alla ricerca di una fondazione delle arti che i dialoghi di Platone hanno spesso condannato. La prima parte del testo si occupa infatti della descrizione dei mutamenti teorici nella dottrina delle Idee nella tradizione platonica, da Platone a Plotino, con particolare riferimento ai rapporti tra Idea del Bello – e, di riflesso, della bellezza naturale – e la bellezza artistica. Nell'interpretazione di *Idea*, la condanna platonica dell'arte riguarda non soltanto l'ingannevolezza e l'illusorietà delle sue figure, cioè la discordanza di ogni mimhtikh ξ te/xnh con la verità, ma soprattutto il fatto che la mimesi artistica genererebbe un nesso tra il mondo visibile dell'opera e quello invisibile delle Idee in concorrenza con la conoscenza razionale. Dunque, proprio perché nella teoria platonica il compito dell'arte, così come quello della filosofia, è la verità in rapporto alle Idee, l'arte diviene una pericolosa concorrente della ragione che cela il proprio ancoramento al mondo sensibile dietro la bellezza apparente delle sue figure. L'opera d'arte, pur essendo legata alle Idee in quanto loro immagine (ei/dwlon), non può che essere «lontana di tre gradi dalla verità» [*Repubblica*, X, 5, 602 C] e in quanto tale condannata, poiché trattiene l'anima nel mondo sensibile impedendole di giungere alla

conoscenza dell'ultrasensibile. L'artista può essere un duplicatore della realtà sensibile (mi/mhsij ei)kastikh/), producendo quindi opere inutili, oppure un creatore di immagini fallaci, forgiate per ingannare deliberatamente l'occhio dell'osservatore (mi/mesij fantastikh/). La Bellezza dell'arte in Platone, se ha per scopo la “verità”, può essere concepita soltanto come strumento per giungere dal visibile all'invisibile e deve necessariamente possedere delle forme che non imitino la realtà sensibile, ma che puntino direttamente alle forme immutabili delle Idee. Soltanto in quest'ottica l'indulgenza che Platone mostra per l'arte egizia diviene assolutamente chiara: l'unico metodo figurativo che non incorra nella condanna della mimhtikh_ε te/xnh è un'arte ultraterrena, legata a criteri veritativi e priva di qualsiasi espressione individualizzata (che la proietterebbe immediatamente nell'ambito della mera opinione, la non-verità). Tuttavia, proprio perché Platone, negando sin dal principio una validità squisitamente estetica dell'opera d'arte e collocandola nell'unico orizzonte della rappresentazione del vero metafisico – sebbene in maniera necessariamente imperfetta – il ruolo dell'arte resta meramente ausiliario rispetto alla speculazione filosofica. L'Idea del Bello infatti assume un ruolo chiave nell'orizzonte platonico per il ruolo che le compete nell'ordine *metafisico*, non in quello *estetico*: la Bellezza è un luogo privilegiato per l'accesso al mondo delle Idee in virtù della sua mediazione tra il mondo sensibile (come unica Idea *visibile*) e quello intelligibile (in quanto immagine dell'Idea del Bene, vertice e fine di tutte le cose). Nonostante questa originaria valenza meramente metafisica, l'Idea del Bello sarebbe divenuta la pietra angolare di ogni teoria dell'arte teoreticamente fondata. Com'è avvenuto che la teoria specifica dell'arte si sia sempre più avvicinata alla dottrina platonica delle Idee, che nel suo contesto originario voleva sminuirla?

Già nell'elaborazione teorica ciceroniana la condanna platonica sembra esser stata messa da parte in favore di una concezione dell'opera d'arte come espressione dell'anima umana, la quale costituisce una sorta di *medium* tra mondo sensibile e mondo intelligibile. Per Cicerone l'oggetto dell'opera d'arte trascende la realtà empirica e incontra nella coscienza umana l'Idea, discesa dall'orizzonte metafisico. Seneca ammette invece che l'artista possa imitare una rappresentazione formatasi in lui stesso; distingue tra un *idos* (la forma effettivamente recepita dall'opera) e un'Idea (il sembiante naturale che costituisce il modello recepito dall'artista). Nel pensiero di Seneca si consuma pienamente il distacco dal modello di assoluta alterità metafisica tra l'archetipo eidetico e l'opera che da essa trae il proprio oggetto, tanto da poter utilizzare lo stesso vocabolo (*idos* non è altro che una latinizzazione di ei/)doj) indifferentemente per l'uno o per l'altra. Dunque, per Panofsky, l'eclettismo latino rappresenta un passaggio obbligato per il superamento della condanna platonica ed il primo passo verso un'estetica fondata sulla dottrina delle Idee. Tuttavia è necessario attendere la speculazione di Plotino perché sorga una dottrina dell'Idea artistica teoreticamente fondata ed articolata non soltanto sul contenuto veritativo, ma anche sul valore estetico fondante scaturito dall'interiorità dell'artista. In base al discorso plotiniano, i medesimi ei)/dh sono principi sia dell'opera di natura che dell'opera d'arte, a tal punto che l'arte può addirittura aspirare al superamento della realtà sensibile in virtù del legame diretto con questi principi realizzato da un atto di “visione intellettuale” che si sviluppa nello spirito dell'artista. Nell'ottica del neoplatonismo, l'arte, plasmando la materia, compie la stessa lotta della forma contro l'informe compiuta dal *Nous*; la sua “visione” intellettuale non in-forma la materia soltanto attraverso una forma di mi/mhsij, ma vi infonde l'Idea stessa, “animandola”. Nell'anima dell'artista è dunque insito un e)/ndon ei)=doj, dotato di dignità metafisica in virtù di un rapporto privilegiato con il mondo soprasensibile, divenuto ormai una “visione vivente” dotata di intrinseci valori metafisici. Tuttavia, nonostante rifiuti la condanna dell'arte mimetica

equiparando l'artista al demiurgo che forgia l'universo imitando direttamente i modelli ideali, per le peculiarità della metafisica neoplatonica – e, in particolare, per la subordinazione del mondo delle Idee all'Uno-Bene che esso mette in atto – Plotino non può accettare in alcun modo una concezione *sensibile* del Bello, sia pure idealizzata. Infatti nella dottrina neoplatonica può essere “Bello” soltanto ciò che reca in sé la somiglianza all'Uno-Bene: per questo motivo sia il Bello naturale che quello artistico devono godere del più alto grado possibile di *semplicità*, cioè di indivisibilità ed assenza di parti. Una tale definizione della Bellezza deve necessariamente escludere l'arte classica, basata sul principio di armonia, cioè giusta proporzione delle parti. In tal senso, l'artista deve lottare contro l'inerzia della materia, la quale tende a respingere la forma che si cerca di imprimerle: la materia ostacola la forma nella “produzione” della bellezza così come la ostacola nel perseguimento del Bene, mantenendo la relazione metafisica, già presente negli scritti di Platone, tra Bello e Bene. In Plotino viene così recuperato pienamente il nesso metafisico ed etico tra l'Idea del Bello e l'Idea del Bene, abbandonato da Seneca, ma il giudizio in merito al valore ed all'essenza dell'arte è completamente mutato, elevando la bellezza artistica ad un ruolo quasi paritetico con la conoscenza filosofica – in quanto entrambe vengono concepite come indagine intenta all'espressione del mondo delle Idee. Tuttavia questa interpretazione “*poietica ed euristica*” delle arti figurative, sebbene opposta a quella “mimetica” di Platone, resta comunque altrettanto lesiva delle prerogative dell'artista. Infatti, se la concezione mimetica da una parte inficiava il valore ontologico dell'opera negando il suo contenuto veritativo (tre volte lontano dal vero) e, di conseguenza, all'interno dell'equazione Bellezza-Bene, la sua pregevolezza etica, la concezione euristico-poietica plotiniana inficia il valore dell'opera dall'interno poiché pur riconoscendole il valore veritativo del legame diretto con l'Idea lo lega strutturalmente alla corruzione della materia, che l'artista non è in grado di superare nell'arte, ma soltanto nel *deus in materia* che custodisce nella propria anima: è quello il vero legame con l'Idea del Bello e la materia ne rappresenta inevitabilmente un depotenziamento. Al volgere dell'era volgare Agostino recupera la concezione neoplatonica delle Idee: esse hanno sede nello Spirito divino (in modo analogo alla loro collocazione nel *Nous* plotiniano) e le “cose belle” non possono che trarre la propria bellezza dalla Bellezza insita in Dio. Il principale merito della riflessione agostiniana è dunque di aver fuso in un'unica dottrina la gerarchia neoplatonica tra il principio divino e il mondo delle Idee, insito nella Mente divina (*Nous*), con la teoria filoniana dei “prodotti dello Spirito divino” esposta nel *De opificio mundi*; il mutamento radicale del principio fondativo dall'Uno-Bene impersonale al Dio personale del cristianesimo opera così, inevitabilmente, una transizione da una concezione mistica e *filosofica* ad un'interpretazione squisitamente *teologica*. La tradizione medievale subirà l'influenza della lettura agostiniana, tanto da mantenerla come sfondo privilegiato per alcune delle più importanti diatribe speculative. In particolare, molti autori, collocando le Idee nella Mente divina e, di conseguenza, interpretandole come *forme* della creazione, si concentrano sui rapporti logici e ontologici tra queste e le cose del creato. Negli scritti di Tommaso d'Aquino le Idee vere e proprie risiedono esclusivamente nella Mente divina, ma l'artista può essere ritenuto come detentore di una “*quasi-Idea*”, cioè di un'intima rappresentazione formale cui si ispira. Inoltre egli recupera la riflessione di origine aristotelica, secondo la quale l'arte non imita ciò che la natura crea, ma entrambe operano allo stesso modo, proiettando nella materia una forma (nel caso dell'artista un'*immagine interiore* di una forma). Nell'epoca della Rinascenza, invece, in opposizione alle pratiche medievali, gli artisti operano sempre più nella direzione di un'immediata *imitazione della verità*, intesa come fedele riproduzione della Natura: il naturalismo diviene così uno dei principali obbiettivi delle arti figurative. Parallelo a questo *concetto dell'imitazione della Natura*

(già proprio dell'arte antica ma riportato alla vita da Cennino Cennini) si impone nella letteratura artistica del Rinascimento il *concetto di superamento della Natura*; la bellezza naturale è infatti corretta da molteplici imperfezioni e compito dell'artista è quello di rendere visibile un grado di bellezza superiore che non può mai realizzarsi in Natura, ma soltanto attraverso l'intelletto e l'opera dell'artista. Il problema fondamentale che l'arte rinascimentale deve affrontare non è soltanto quello della corretta imitazione della Natura, ma quello di una conciliazione di tale esigenza con un'altra, forse ancora più importante: l'accrescimento e il perfezionamento della bellezza naturale. L'intento principale degli artisti e dei teorici dell'arte della Rinascenza è dunque la realizzazione di un perfetto connubio tra le due istanze, tra le quali non scorgeva alcuna contraddizione: nelle loro opere i concetti di *electio* ed *imitatio* sembrano fondersi senza alcun affanno. Questi due principi, sebbene tra loro concorrenti, erano percepiti come due postulati parziali e complementari di un'unica necessità dell'arte, cioè il bisogno di porsi nuovamente, sotto entrambi questi aspetti, di fronte alla verità. Il principio del realismo mimetico (*imitatio*) poteva assumere pienamente un proprio significato soltanto nel momento in cui incontrasse e si fondesse con un'idealizzazione della Natura che ne correggesse le imperfezioni. Tuttavia, a differenza della prima istanza, che ricalcava la concezione del realismo dell'arte classica, quest'ultima si differenzia nettamente dal concetto di *electio* del mondo antico. L'elezione teorizzata e praticata dai rinascimentali non consisteva nella composizione ed armonizzazione di dettagli imitati da modelli naturali differenti ed armonizzati in un'unica figura (come accadeva nel mondo antico); il Rinascimento esibiva invece un'idealizzazione matematizzante delle figure che così, pur conservando l'elemento mimetico, potevano tendere ad un perfezionamento sempre maggiore. Il modello di questo “miglioramento” della bellezza naturale proveniva dall'arte classica, la cui riscoperta aveva innescato il doppio processo del “ritorno alla Natura” e del “ritorno all'antico”; tuttavia tali grandi innovazioni imponevano una rottura radicale con la vecchia tradizione di bottega del Medioevo, ben lontana da implicazioni di questo genere. Si può dire che con tali concezioni abbia inizio l'estetica moderna, basata su riflessioni antiche ma con un drastico mutamento di paradigma, la cui fondamentale domanda è: “Quali attitudini occorrono, e, soprattutto, che cosa occorre sapere per porsi, eventualmente, bene armati di fronte alla natura?”. Un altro portato teorico significativo, inevitabile partendo dall'evidente *oggettivazione* dell'opera d'arte e dei suoi modelli generata dall'estroflessione del prototipo artistico dalla rappresentazione interiore alla verità universale delle scienze matematiche, è la problematizzazione del rapporto tra l'artista (in quanto soggetto) e il mondo naturale cui si riferisce. Con l'affermazione di questo iato tra l'interiorità dell'artista e l'oggettualità dell'opera e dello stesso mondo sensibile l'oggetto dell'arte subisce una forma di oggettivazione del tutto estranea al Medioevo, una distanza che lo separa dalla soggettività, ma che al tempo stesso gli permette di incorporarla in una visione ideale superiore. In questo contesto si colloca la nascita dell'armonia concepita come *concinmitas* razionalmente determinabile di colori e proporzioni (Alberti). Il fondamento di questa armonia e della sua gradevolezza è imposto dalla sua razionalità matematica, formulata su una geometrizzazione delle proporzioni ormai matura e scevra dall'influenza della soggettività dell'artista; quest'ultima si esplica nella scelta dei modelli, della composizione e degli accostamenti cromatici (pur sempre riferita a regole matematiche oppure all'esempio degli autori classici). Tuttavia una definizione dello spazio dell'individualità dell'artista di questo genere, che di fatto pone grosse limitazioni all'elaborazione dell'opera, inserisce la questione della dicotomia soggetto-oggetto in un ambito universalizzante che mette sistematicamente in secondo piano ogni espressione individualista nell'opera. L'equiparazione tra l'emulazione del dato empirico (intesa sia come imitazione della natura che come imitazione degli antichi) e l'idealizzazione delle figure mediante

regole matematiche fisse e valide *a priori* non poteva che limitare profondamente la stessa posizione del problema del rapporto tra soggetto e oggetto. Nonostante lo spazio quasi onnicomprensivo garantito ad una simile concezione dell'*a priori* nella teorizzazione della pratica artistica, da molti punti di vista assai vicina al modello di Bellezza neoplatonico dell'Accademia fiorentina, non possa essere considerato analogo ad esso: mentre la speculazione del Ficino pone a fondamento della Bellezza una concezione squisitamente *metafisica* di somiglianza e concordanza tra le Idee della Mente divina e gli oggetti materiali, l'Alberti (e con lui gran parte degli artisti rinascimentali) mantiene una concezione della classicità – e, di conseguenza, dell'arte in generale – prettamente *fenomenica*, in quanto *concinmitas* di masse, colori e qualità, cioè come armonia plastica della materia *aprioristicamente* in-formata. Non a caso in autori come Leon Battista Alberti si attua per la prima volta una rinuncia ad una spiegazione metafisica della Bellezza, separando il *Pulchrum* dal *Bonum* e introducendo così una sostanziale emancipazione dell'ambito estetico da quello più propriamente metafisico (rendendola anche autonoma dal platonismo dell'ambiente fiorentino). Al contrario, nell'Accademia platonica del Ficino la possibilità della bellezza sensibile può essere concepita come trionfo dell'*ei/doj* sulla materia che esso in-forma, in una lettura meramente metafisico-gnoseologica del legame tra l'innata rappresentazione interiore dell'Idea nell'individuo («*formulas*») e la sua manifestazione visibile. Il platonismo si impone invece alla teorica rinascimentale dell'arte soltanto attraverso il concetto di Idea artistica, in essa fondamentalmente ambiguo e polimorfo (così come, sul piano del rapporto con l'arte classica, quelli di “elezione” e “imitazione”). In particolare nell'Alberti, l'indeterminatezza ontologica dell'«Idea delle bellezze» è tale da mantenere una sorta di “aura” metafisica che gli impedisce di collocare le sue origini nell'ambito dell'esperienza, pur ammettendo la sua *indubitabile dipendenza* dal mondo fenomenico. Nell'epoca della Rinascenza, a causa di incertezze logiche di questo genere, si sviluppano parallelamente due distinti – ma spesso tendenti alla sovrapposizione – concetti di Idea artistica: il primo, “naturalistico”, proiettato sull'*imitatio*, lega l'idea all'esperienza (*a posteriori*); l'altro, “funzionale”, vede una sua pre-esistenza nell'anima dell'artista, non in senso anamnastico e propriamente aprioristico, ma tuttavia tale da rendere possibile il superamento degli oggetti direttamente esperibili. In questa direzione avviene anche una modifica del linguaggio attraverso il quale l'Idea viene concettualizzata: infatti essa «viene alla mente» (Raffaello), «è ricavata dalla realtà» (Vasari), «foggiata e scolpita» (Armenini). A partire dal XVI secolo, infatti, essa non coincide più con una *rappresentazione*, bensì diviene un prodotto della *facoltà immaginativa*: il soggetto non pone più le leggi della creazione artistica *al di sopra* della realtà e di se stesso, bensì *nella* medesima realtà cui egli si ispira. Tuttavia, l'eliminazione del fondamento metafisico della normatività estetica, convogliata ormai sulla realtà fenomeno considerata come matematicamente “giustificata” in se stessa ma non fondata, pone inevitabilmente il problema della validità di tali norme, delle quali si pretende un'universalità priva di un vero e proprio fondamento che possa negarne l'arbitrarietà. La teoria estetica dell'Idea appare nel primo Rinascimento come una forma spiritualizzata della teoria dell'«elezione», come una sintonia concordante tra spirito dell'artista e leggi della natura; ma il nesso tra arte e legge di natura necessita di una giustificazione che ne garantisca l'univocità (proprio perché, per la Rinascenza, non è ancora concepibile la legittimazione veritativa ed estetica dell'opera d'arte basata unicamente sull'individuo, in quanto l'epoca non ha concettualizzato la nozione del “genio” in termini moderni). Nell'ottica di questa ricerca del fondamento teoretico dell'arte, nel XVII secolo, l'Idea viene progressivamente mutata in Ideale, in modo tale da fondare l'operare artistico direttamente sul mondo delle Idee, divenuto ormai, attraverso il riconoscimento della totale imperfezione della realtà sensibile, l'ambito di realtà e verità accresciute. Infatti, l'Idea – intesa come

Ideale – garantisce la possibilità, universalmente fondata, di un *superamento della forma* tratta dalla contemplazione della natura, ma superiore agli oggetti reali perché ad essa corrisponde una *rappresentazione formale*, derivata anch'essa dal mondo naturale ma *indipendente* da esso. Dunque, nel Rinascimento maturo, l'esito dell'allontanamento della teorica dell'arte da una fondazione metafisica è un ritorno alla dottrina delle Idee, alleggerita dalle sue implicazioni anamnestiche e riformulata nel senso di una sublimazione del principio dell'*electio*. I due significati del termine Idea – cioè quello di rappresentazione di una bellezza *superiore* a quella naturale (Raffaello) e quello di rappresentazione di un'immagine *indipendente* dalla natura (Vasari) – giungono a separarsi, pur implicandosi reciprocamente: l'una diverrà l'«Ideale» cui l'opera deve tendere, l'altro si ricongiungerà al significato medievale di *concetto* o *rappresentazione interiore*, dal quale si differenzierà per la perdita del suo riferimento aprioristico. In altri termini, la teoria dell'arte, nel Rinascimento maturo, conosce uno sviluppo della dottrina delle Idee nella direzione di un forma di un soggettivismo “ingenuo”, incapace di concepire l'antitesi tra genio e norma, culminante nell'affermazione di Giordano Bruno secondo la quale “solo l'artista è riconosciuto autore delle regole” (cioè nel riconoscimento della totale sovrapposizione tra la soggettività dell'artista e l'oggettività normativa). In questo senso si può che l'epoca del Manierismo è caratterizzata al tempo stesso come rivoluzionaria e tradizionalista. Infatti, la seconda metà del Cinquecento, a differenza dell'epoca precedente, si sviluppa per lo più in continuità con le scuole a partire dalle quali si è formata, pur tentando di sviluppare differenti approcci per oltrepassarla. In questo clima di sperimentazione stilistica diverse scuole iniziano a fronteggiarsi, con scritti programmatici concorrenti sugli indirizzi teorici da perseguire, tra le quali emergono tre correnti principali (seguendo la partizione di Walter Friedländer, *Handbuch der Kunstwissenschaft*): il Classicismo, identificato da una sostanziale continuità col Rinascimento (specialmente con Raffaello) e dall'insistenza sul postulato della simmetria (pur, talvolta, sacrificato sul piano pratico in favore di altri ideali); la pittura lombardo-veneta, guidata dal Correggio e caratterizzata da un nuovo senso del colore e della luce; il Manierismo vero e proprio, incentrato prevalentemente sul tentativo di superamento della Rinascenza sotto l'aspetto teorico e, specialmente, dal perfezionamento della dottrina delle Idee. In quest'ultimo, nonostante venga mantenuta la conquista rinascimentale della plasticità delle singole figure, viene sviluppata una loro nuova concezione complessiva: ad esempio, pur preservando in linea di principio l'utilizzo delle proporzioni matematiche, cresce sempre più la considerazione delle figure «serpentine», sproorzionate e dal movimento irrazionale. Il momento caratteristico del Manierismo è un *dualismo interiore*: nel suo ambito il dipinto assume un'intensa concentrazione, al di là della sua cosiddetta "superficialità", la quale sottomette l'*assoluta libertà dell'artista*, costantemente conclamata dagli autori di questo periodo, a fortissime restrizioni, come la *sistematizzazione* della creazione artistica imposta attraverso il dogma del tirocinio e dell'apprendimento. In questa direzione si pone l'esaltazione degli studi anatomici operata da Vincenzo Danti (*Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, 1567) contrapposta al rigorismo matematico e razionalista, caratteristico delle figure rinascimentali. Il problema del rapporto tra spirito e natura (così come di quello tra genio e regola o, più in generale, tra soggetto e oggetto) non può più essere considerato come un'immediata conciliazione di principi opposti. Persino la distinzione identificata dal Danti tra «ritrarre» (copiare dal vero) e «imitare» (idealizzare le figure nella pittura di genere o *di maniera*) non è sufficiente ad inclinare lo spirito dell'artista ad un atteggiamento di piena *padronanza* dell'opera e dei suoi singoli elementi, in quanto, parallelamente, lo muove verso un progressivo senso d'*incertezza*. L'attenzione quasi ossessiva per il dettaglio, tipica del Manierismo, rappresenta di fatto un tentativo di supplire al tendenziale smarrimento del senso complessivo dell'opera, sempre tesa al

superamento di un'*oggettività* che non le compete più, ma di cui si sente comunque il bisogno. Con la riflessione manierista per la prima volta viene posta esplicitamente la questione del *come* possano formarsi nello spirito dell'artista le immagini interiori a partire dalle quali egli opera, in quanto diviene ormai evidente l'infondatezza di una loro derivazione diretta dall'esperienza o, parimenti, di una loro origine autonoma nell'uomo. In altri termini, se nel Rinascimento la teoria dell'arte aveva avuto come scopo principale la scoperta di un "fondamento pratico" dell'operare artistico, il Manierismo si trova invece nella difficoltà di una legittimazione puramente teorica di questo, giungendo alla conclusione della necessità di una vera e propria *metafisica dell'arte*. Nella ricerca di una fondazione specificamente filosofica, la letteratura artistica finisce per passare progressivamente dalle mani degli artisti a quelle dei filosofi e dei letterati, preparando così la strada per lo sviluppo di un'estetica normativa e, infine, di un'ermeneutica dell'arte. In questa fase, a partire dalla tradizione della critica artistica del Vasari, autori come Federico Zuccari (1542-1609) o Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) iniziano un percorso di speculazione teorica parallela – e talvolta alternativa – alla pratica artistica, nel tentativo di recuperare un fondamento sicuro delle arti figurative. Lo Zuccari (*L'idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti*, 1607), muovendo da un passo della *Summa Theologiae* (I, I, 15) di Tommaso d'Aquino, sostiene una sorta di movimento processionale dell'Idea, dal modello immanente all'Intelletto Divino, attraverso la mediazione di una sua proiezione nelle intelligenze angeliche come rappresentazione (astratta) del mondo sensibile, sino alla rappresentazione dell'Idea nello spirito umano. L'uomo, nell'atto di tradurre nella materia le forme da lui prodotte mediante la "partecipazione" alla facoltà divina di formazione delle Idee, potrebbe garantire il proprio operato artistico in virtù di un presupposto "accordo necessario" tra la creazione dell'opera d'arte e la Genesi. Dunque, al contrario della teoria rinascimentale, non è la percezione sensibile a generare l'Idea, bensì sarebbe la formazione di quest'ultima nella facoltà immaginativa umana (analoga a quella divina), a mettere in moto il meccanismo della percezione sensibile. Chiaramente, il ritorno alla Scolastica rappresenta, più che una novità, un sintomo della disposizione spirituale dell'epoca, nella quale non può più essere rimandata la composizione della frattura, prima paventata, eppure ormai palese, tra soggetto e oggetto. Così viene riportato alla luce quello stesso nesso *Pulchrum-Bonum* che la Rinascenza aveva faticosamente esorcizzato per garantire un'autonomia della sfera estetica. Lomazzo (*Trattato dell'arte de la pittura*, 1584; *Idea del Tempio della Pittura*, 1590) recuperando il sostrato neoplatonico dell'Accademia fiorentina, sostiene l'unità sostanziale delle molteplici forme sensibili della Bellezza. Tuttavia egli, piuttosto che sottolineare il nesso diretto tra la creazione della bellezza artistica ed il Divino, pone in evidenza il nesso tra la *disposizione della materia* ad accogliere in sé l'Idea e la naturale tendenza di quest'ultima a proiettarsi sulla prima per trovare espressione visibile. Soltanto la mediazione operata dalla *ragione* è in grado di cogliere l'Idea e metterla in contatto con la materia, ma gli oggetti corporei possono incorporare questa bellezza in un'espressione adeguata soltanto attraverso l'azione dell'artista, che li dispone alla misura che gli compete secondo l'immagine interiore dell'Idea che egli possiede. Così la speculazione manierista, in forma scolastica o specificamente neoplatonica, impone nuovamente la metafisicizzazione dell'Idea artistica, espressa nell'*attività* della rappresentazione artistica soltanto in virtù di una grazia divina o di un nesso diretto al mondo intelligibile; la "pittura di maniera" è dunque giustificata, nel suo distacco dal naturalismo rinascimentale, dal suo legame diretto alla rappresentazione interiore dell'artista. Durante la seconda metà del XVII secolo la teoria estetica del Classicismo recupera in gran parte la Rinascenza, dalla quale si distingue principalmente per la sua lotta contro due opposti estremismi artistici. Infatti, essa non si scontra *soltanto* con la carenza nello studio e nell'imitazione della

Natura (come il Rinascimento nei confronti dell'arte medievale) che aveva caratterizzato il Manierismo, ma combatte, persino con maggiore veemenza, contro l'eccessivo naturalismo della corrente caravaggesca. Da questo punto di vista, il Classicismo pone la sua azione di contrasto non solo in opposizione all'arte del passato (manierista), ma anche a quella del presente (“naturalista”). La dottrina dell'Idea artistica trova la sua formulazione definitiva nel trattato *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* (1664) di Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) attraverso una concezione dell'artista di stampo neoplatonico: l'artista, in analogia con il “Sommo Artefice” custodisce dentro di sé «un'immagine incontaminata della Bellezza» in base alla quale è in grado di emendare la Natura.

In questo contesto, non è più possibile attribuire all'Idea alcun valore metafisico poiché essa sorge dalla contemplazione del mondo sensibile (quindi *a posteriori*), pur manifestandosi all'artista in forma sublimata; così le facoltà cognitive dell'uomo si confermano nuovamente vittoriose nella soluzione di un'armonizzazione *immediata* di soggetto e oggetto, dopo il ripudio della dottrina manierista (che imponeva la mediazione divina per ogni possibile composizione tra spirito e natura). Il Classicismo, per la prima volta, può ammettere che l'opera d'arte non è forgiata né integralmente come imitazione della realtà sensibile, né di quella puramente intelligibile, ma diviene un *originale* composto di esperienza e idealizzazione razionale: l'Idea della Bellezza è definitivamente trasformata in *Ideale* di Bellezza. La necessità dell'evento dell'esperienza sensibile è così mitigato e reso complementare ad una vera e propria superiorità delle facoltà immaginative sulla Natura: in questo modo si è compiuto il passaggio da un'estetica descrittiva a una *normativa*. Infatti, le fasi classicistiche precedenti non hanno generato alcuna estetica normativa, ma una “teoria costruttiva dell'arte”, mentre nelle fasi “metafisiche” non vi è stata nessuna delle due, giacché non ci si concentra sulla produzione artistica, bensì sulla riflessione speculativa circa il rapporto tra soggetto ed oggetto. Il Classicismo sei-settecentesco opera un passo ulteriore, quello cioè di armonizzare il rapporto tra soggetto e oggetto in un'estetica normativa che cala il divino nell'artista, il quale osserva e studia la natura e, *a partire da quell'esperienza*, la corregge in autonomia. Con il Classicismo giunge la consapevolezza del fatto che la contrapposizione tra Idealismo e Naturalismo nelle arti figurative assume il suo effettivo significato soltanto se concepita come una *antinomia dialettica*; il senso dell'arte (e della sua storia) non può che essere giudicato sulla base dell'assunto di questo continuo ondeggiamento tra l'uno e l'altro che, in forme diverse, finiscono per determinare – di epoca in epoca – le infinite strade che le correnti artistiche possono percorrere.