

IN PICTURA SUMMA SUBLIMITAS
 SU UNA LETTURA MILITANTE DI PLINIO IL VECCHIO
 NELLA FRANCIA DEL SETTECENTO

A lungo dimenticato a causa di una malintesa identificazione con l'antiquaria della peggior specie, quella saccente e salottiera, una recente riscoperta ha consacrato Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di Caylus, tra i padri dell'archeologia: collezionista di antichità con un gusto spiccato per il minuto, per il frammento che conservi traccia di saperi e tecniche perdute, generoso editore della sua stessa collezione, con il suo *Recueil d'Antiquités* inaugurò un metodo di analisi sistematica del manufatto antico, considerato come documento storico e non più come mera illustrazione di testi letterari¹. Intellettuale multiforme, artista dilettante e critico d'arte, pioniere dell'archeologia medievale e del folclore delle fiabe, autore di racconti licenziosi e di affreschi di vita popolare, nella sua carriera da poligrafo c'è un capitolo meno noto: quello di traduttore. Per quasi dieci anni, tra il 1745 e il 1754, si dedicò al progetto ambizioso di tradurre, o meglio di ritradurre, in francese i libri sull'arte della *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio. Un progetto mai ultimato, condotto non in maniera sistematica, ma sotto la spinta di un'urgenza dialettica prodotta sia dal dibattito sull'arte antica alimentato in quegli stessi anni dalle notizie che provenivano dalle città vesuviane che si andavano riportando alla luce, sia dall'esigenza di definire una nuova estetica per l'arte moderna². Di questo progetto si presentano qui gli esordi, collegati all'ingresso di Caylus, anch'esso da esordiente, nella più prestigiosa enclave di antichisti della Francia del Settecento.

1. CAYLUS AMATEUR E ANTIQUAIRE

Nel 1742 Caylus venne ammesso all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* come accademico onorario (Fig. 1)³. La prestigiosa istituzione, sin dalla sua fondazione nel 1701, era il feudo del partito degli *Anciens* nella *Querelle* con i modernisti che, da oltre un secolo, rivendicavano al presente non solo l'eccellenza nelle arti e nelle scienze, ma anche quel primato morale da sempre considerato appannaggio dei grandi sapienti dell'antichità: dal loro fortino, gli *antiquaires* di Francia tenevano testa agli attacchi, sempre più caustici, portati contro le «anticaglie» dal gruppo degli Illuministi⁴.

¹ La riscoperta di Caylus è da ascrivere soprattutto a Marc Fumaroli che, tra il 1992 e il 1993, ne ha fatto l'oggetto di una serie di seminari presso il Collège de France e ad una mostra allestita nel 2003 presso la Bibliothèque Nationale de France: FUMAROLI 1995; ID. 2001, p. 233 ss.; AGHION 2002.

² Per un profilo generale, vd. GUERRINI 2004-2005, pp. 106-112; LAVEZZI 2004, pp. 131-133.

³ Il più articolato profilo biografico e intellettuale di Caylus rimane ROCHEBLAVE 1889. Per una biografia e una bibliografia aggiornata, vd. l'edizione elettronica del *Recueil d'Antiquités* a cura di I. Aghion: <http://caylus-recueil.huma-num.fr/>

⁴ L'istituto esisteva in realtà sin dal 1663, quando era stato fondato da Colbert con il nome di *Académie royale des Inscriptions et Médailles* (o più familiarmente *petite Académie*), costola dell'*Académie Française* funzionale alla

Nel momento in cui faceva il suo ingresso nel tempio degli antichisti, a dire il vero, le fondamenta del sapere antiquario di Caylus erano ancora piuttosto fragili: il Conte poteva vantare due viaggi giovanili in Italia e in Medio Oriente⁵ e una certa fama di antiquario ottenuta con la pubblicazione di alcune raccolte di incisioni tratte dalla collezione di monete e gemme antiche del Gabinetto del Re⁶. Ma la chiave di accesso alla prestigiosa istituzione erano state, in verità, soprattutto la posizione sociale e le frequentazioni che lo avevano visto sin da giovane stringere amicizia, nel salotto materno⁷, con gli antiquari più in vista: l'abate veneziano Antonio Conti e l'abate Barthélemy, grecista e pioniere dell'archeologia.

La sua formazione, nutrita soprattutto di viaggi, dotte conversazioni e frequentazioni eccellenti, era stata irregolare e oscillante tra interessi molteplici. Almeno fino a quando, al ritorno dei viaggi in Italia e in Oriente che avevano generato in lui l'amore per l'arte antica e per il Rinascimento italiano, non si era legato d'amicizia ad alcuni dei più grandi artisti del tempo: il pittore Antoine Watteau prima, poi soprattutto il disegnatore e incisore Pierre-Jean Mariette e lo scultore Edmé Bouchardon.

Frequentando, negli anni Venti e Trenta, i loro atelier Caylus si era impadronito dei segreti del mestiere di artista, nel quale si era cimentato lui stesso, in particolare come incisore: sotto la guida di Watteau si era impegnato nell'esercizio «scolastico» di riprodurre ad incisione o all'acquaforte i disegni tanto dei grandi maestri del Rinascimento italiano e europeo (da Leonardo a Raffaello, da Tiziano a Rembrandt) quanto quelli dei contemporanei (gli stessi Watteau e Bouchardon), ma anche i capolavori dell'antichità conosciuti attraverso i disegni che Bouchardon ne aveva riportato da Roma⁸. Ciò aveva consentito al conte *amateur* di carpire i segreti dei grandi artisti e in particolare di cogliere quel genio che si manifesta soprattutto nella prima ideazione, schizzata di getto con la sola linea di contorno: «Quale incanto, infatti, sperimentiamo vedendo il fuoco di una idea originale fissato su carta o in un bozzetto! Prodotto di un istante, in cui tutto è spirito e l'operazione non conta nulla»⁹.

Grazie all'esperienza acquisita sul campo, il conte si era inoltre formato la convinzione che il gusto naturale da solo non basti a fare un intenditore d'arte, se ad esso non si somma una sorta di gusto acquisito, che può formarsi solo attraverso la familiarità con gli artisti, con le loro

politica culturale di Luigi XIV a cui doveva suggerire temi e testi ispirati al mondo antico per decorare monumenti o impreziosire spettacoli. Nel 1701 l'abbé Bignon ebbe l'incarico di rifondare l'Accademia, ora *Académie royale des Inscriptions* (poi *des Inscriptions et Belles Lettres*), come istituzione permanente finalizzata al progresso e alla diffusione delle conoscenze relative all'Antichità classica, al Vicino Oriente e al Medioevo. FUMAROLI 2001, p. 176, 191 ss., 230.

⁵ Il resoconto di questi viaggi è in *Journal du voyage d'Italie. 1714-1715*, Paris 1914 e *Voyage à Constantinople*, a cura di P.-E. Schazmann, «Gazette des Beaux-Arts» XIX (1938), pp. 273-292 e XX, pp. 111-126 e 309-322. Per le opere di Caylus, si fa riferimento a PEETERS 2004.

⁶ *Numismata aurea imperatorum romanorum e cimelio regis christianissimi delineata et aeri incisa*, [1745]; *Recueil de pierres gravées antiques du Cabinet du Roi*, s.l.n.d. (poi ripubblicato con aggiunte come *Recueil de trois cent têtes et sujets de composition gravés par Mr. le comte de Caylus d'après les pierres gravées antiques du Cabinet du roi*, Paris [1775?]).

⁷ Marthe-Marguerite Le Valois de Villette de Mursay, *marquise de Caylus*, era stata una *grande dame* della corte di Luigi XIV; dopo la morte del re Sole si era ritirata negli alloggi del Luxembourg, alle prese con difficoltà economiche ma circondata ancora dai più illustri nomi della *vieille cour*: ROCHEBLAVE 1889, pp. 13-20.

⁸ Le incisioni di Caylus, rilegate in quattro volumi in-folio, furono donate dall'autore stesso al Cabinet des Estampes della Bibliothèque Royale: vd. ROCHEBLAVE 1890; per un inventario completo, ROUX 1940, pp. 53-155.

⁹ Da *Réflexions sur la peinture*, discorso pronunciato il 3 giugno 1747, cit. in ROCHEBLAVE 1890, p. 137 nota 1: «Quel charme, en effet, ne goûtons-nous pas en voyant le feu d'une première idée jeté sur le papier ou empreint sur une maquette? Production d'un instant, où tout est esprit, et où la manœuvre n'est pour rien».

tecniche e il loro mestiere, ottenuta sia frequentando le loro botteghe che praticando l'arte in prima persona, a qualsiasi titolo e con qualsiasi risultato¹⁰.

Da artista *amateur* aveva ottenuto, già nel 1731, l'ammissione all'*Académie de Peinture et de Sculpture*, l'istituto che deteneva non solo il prestigioso monopolio dei lavori di pittura e scultura commissionati dallo stato ma anche dell'insegnamento delle arti del disegno. L'anno successivo vi aveva tenuto la sua prima conferenza, dedicata proprio al disegno: essa manca di sistematicità quanto abbonda di entusiasmo, ma vi si possono cogliere sia gli effetti di una assidua riflessione sui disegni dei grandi maestri che i germi di una estetica nascente. Il discorso contiene infatti una vera e propria professione d'amore verso il disegno, attraverso il quale si possono cogliere le *premières conceptions* dell'artista, la poesia che lo anima nel momento della creazione, i suoi ripensamenti fino alla realizzazione finale. Il disegno ha però in sé una potenza espressiva tale che è pericoloso lasciarsene sedurre: solo l'uso del colore e del chiaroscuro, ammette Caylus, insieme ad una composizione ispirata ad una «economia assennata e maestosa», può conferire solidità al progetto. La pratica assidua del disegno, comunque, è caldeggiata da Caylus come antidoto alla maniera, soprattutto se si esercita nella *véritable et belle imitation de la nature*¹¹. La conferenza sembra abbia avuto un'accoglienza tiepida presso gli artisti dell'*Académie*, tanto che Caylus non vi terrà altre letture nei successivi quindici anni. Ma, anche se nei primi anni di affiliazione il suo ruolo sembra essere stato soprattutto di osservazione, già la prolusione di esordio sembra lasciar presagire la formulazione di un originale sistema di pensiero sulla natura della creazione artistica e sui suoi fondamenti teorici, in cui ideazione, armonia e saggezza, maestà e verità, imitazione della natura sono i termini chiave.

Caylus infatti si era convinto, e assieme a lui i suoi amici artisti come Mariette, della necessità di salvare l'arte francese dal cattivo gusto imperante delle «pastorellerie» e di riportarla ai fasti del *Grand Siècle* di Luigi XIV e della pittura storica di Poussin: questo progetto richiedeva un nuovo rinascimento che, come il Rinascimento italiano, trovasse nel ritorno all'antico il punto di partenza per la riconquista del buon gusto, dell'armonia e dell'equilibrio¹².

Quello che nel 1742 per la prima volta siede nel consesso degli *antiquaires*, dunque, è soprattutto l'*amateur* Caylus. Tuttavia negli anni successivi, e fino alla sua morte, Caylus sposterà progressivamente i suoi interessi verso l'antiquaria, divenendone uno degli esponenti più autorevoli: non è un caso che proprio Caylus diventerà il campione negativo dell'*anticomanie* tanto denigrata dagli enciclopedisti, l'oggetto non sempre dichiarato ma riconoscibile tra le righe di alcuni caustici *Salons* di Diderot¹³.

Già da diversi anni, infatti, Caylus aveva cominciato ad acquistare oggetti antichi, prima in maniera casuale, attingendo ai mercanti parigini, poi in maniera più sistematica attraverso i suoi contatti negli ambienti diplomatici e tramite i suoi corrispondenti tra gli accademici italiani¹⁴. A

¹⁰ DEMORIS 2004, pp. 26-29.

¹¹ *Sur les desseins*: CAYLUS 1732. Vd. DÉMORIS 2004, pp. 23-25.

¹² FUMAROLI 1995; ID. 2001, p. 235 ss.; sull'amicizia tra Caylus e Mariette e sul comune progetto artistico, vd. POMIAN 2002.

¹³ Sulla rivalità tra Caylus e Diderot, che investe più globalmente la disputa per il predominio culturale tra *antiquaires* e *philosophes*: MASSEAU 2004.

¹⁴ FUMAROLI 1995, p. 241; AGHION 2002a, p. 23 ss.

partire dal 1753 Caylus sarà impegnato nell'impresa monumentale di catalogare, misurare, descrivere e far disegnare tutti i pezzi che passano per le sue mani, prima di confluire, una volta documentati, nel Gabinetto del Re: frutto di questo lavoro saranno i sette tomi del *Recueil d'Antiquités*¹⁵. Nella prefazione al primo volume, Caylus si rivolge ai membri della dotta accademia di cui si pregia di essere socio rivendicando l'originalità del suo approccio: «esso consiste nello studiare fedelmente lo spirito e la mano dell'Artista, nel penetrare il suo sguardo, nel seguirlo nell'esecuzione, in una parola nel considerare questi monumenti come la prova e l'espressione del gusto che regnava in un certo secolo e in un certo paese»¹⁶.

Caylus non fa dunque mistero del suo intento: considerare i monumenti antichi *du côté de l'art*, mettendo al servizio dei colleghi accademici la propria esperienza nel mestiere dell'arte, nonché il colpo d'occhio acquisito mediante la frequentazione dei capolavori antichi e moderni, al fine di fornire loro gli strumenti necessari per valutare le opere d'arte antiche da un punto di vista tecnico e da un punto di vista estetico. Queste linee di principio si trovano già compiutamente espresse nella prima lettura che Caylus tenne al cospetto dell'*Académie* nell'agosto del 1744, un *Mémoire sur les pierres gravées* corredato da incisioni ad opera di Coypel e Bouchardon:

mi sono persuaso che i sapienti, capaci di guardare queste preziose reliquie dell'Antichità dal punto di vista dell'erudizione, non avrebbero a sdegno che venissero loro presentate anche dal punto di vista della loro esecuzione. [...] L'opera che ho intrapreso mira proprio a questo, a far prendere in considerazione le pietre incise come opera d'arte; a dimostrare che si possono distinguere la maniera, i tempi e i luoghi in cui le pietre sono state lavorate, e riconoscerne i modelli con la stessa sicurezza della pittura¹⁷.

Il Caylus che entra all'*Académie des Inscriptions*, con una cultura classica non canonica e una limitata padronanza delle lingue antiche, può dunque vantare una lunga pratica del mestiere di artista e una padronanza delle tecniche del disegno che gli consente di formulare un programma di metodo e di intenti che restituisca al manufatto antico, accanto al valore documentario, anche quello di testimonianza di gesti tecnici («l'esecuzione») e di scelte estetiche individuali («la mano dell'Artista») e collettive («il gusto regnante in un certo secolo e in un certo paese») altrimenti perdute.

2. LEGGERE PLINIO IL VECCHIO COME MILITANZA ARTISTICA: IL MÉMOIRE DEL 1745

Un anno dopo, sembra che Caylus abbia trovato il terreno d'elezione in cui mettere a frutto le sue duplici competenze, da artista e da antiquario: i libri sull'arte della *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio. Vera e propria miniera di notizie sulla scultura e sulla pittura degli antichi a fronte

¹⁵ Il *Recueil* è ora consultabile online: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/3667-recueil-d-antiquites-egyptiennes-etr/>. Sul metodo di lavoro di Caylus: BOCH 2004.

¹⁶ *RECUEIL*, t. I, p. vi ss.

¹⁷ CAYLUS 1744: «Je me suis persuadé que les Savans, capable de voir ces précieux restes de l'Antiquité du côté de l'érudition, ne seroient point fâchés qu'on les leur présentât sous le point de vue de leur travail. [...] Je n'ai entrepris que de faire envisager les pierres, comme ouvrage de l'art; de prouver que l'on peut distinguer les manières, les temps et les pays où les pierres ont été travaillées, et déterminer les originaux avec la même certitude que dans la peinture».

del pressoché totale naufragio della trattatistica greca sull'arte a cui Plinio attinge a larghe mani, i libri 34-35 della *Storia Naturale* costituivano un'autorità indiscussa, su cui si era fondata per secoli l'estetica dell'arte antica e moderna. Tuttavia, il testo di Plinio era anche stato, come lo è tuttora, palestra per esegeti e traduttori: la sua estrema concisione, il procedere ellittico della frase, il carattere specialistico del vocabolario, l'assemblaggio di informazioni secondo una logica interna al testo spesso difficile da ricostruire avevano generato, dal Quattrocento in poi, una quantità di traduzioni nelle principali lingue europee e di usi secondari all'interno di trattati sull'arte che, nell'insieme, risultavano insoddisfacenti sia per gli antiquari alle prese con problemi linguistici sia per gli intenditori d'arte che ricercassero informazioni sull'evoluzione dell'arte antica e sulla personalità degli artisti, sia infine per gli stessi artisti che guardassero all'antico come ad un modello a cui attingere temi e tecniche¹⁸.

Qualche dubbio sull'autorevolezza di Plinio circolava, in realtà, già da quasi un secolo, prima in sordina poi in maniera più aperta, tra i detrattori degli Antichi all'interno della *Querelle des Anciens et des Modernes* che proprio in alcuni degli aneddoti riportati da Plinio avevano trovato gli argomenti per tacciare di creduloni i Greci e i Romani. Gli stessi giudizi di Plinio sulle opere di pittura o scultura, su cui si era fondato per secoli il canone dei *nobilis opera* perduti dell'arte greca, venivano usati dai Moderni come la pietra di paragone sulla quale misurare la superiorità degli artisti contemporanei¹⁹.

Intorno alla metà del XVIII secolo attorno a Plinio si sarebbe riaperto un vivace dibattito accademico, man mano che le rivelazioni sulla pittura antica prodotte dagli scavi di Ercolano e Pompei avrebbero cominciato a circolare in tutta Europa. Nel 1751 un giovane pittore e incisore, Charles-Nicolas Cochin, in viaggio in Italia a seguito del marchese de Marigny, avrebbe avuto la possibilità di visitare gli scavi di Ercolano e il Museo di Portici e di disegnare a memoria (la copia diretta non sarebbe stata consentita dall'occhiuta vigilanza dei Borboni) gli affreschi che venivano alla luce. Dandone pubblicazione nella *Lettre sur les Peintures d'Herculanum*, Cochin esprimerà giudizi impietosi sulle qualità tecniche e formali della pittura antica: le pitture di Ercolano appaiono infatti, a giudizio dell'Autore, tanto mediocri nel disegno e nel colore quanto poco ingegnose nella composizione e scorrette nell'uso della prospettiva. Il clamore suscitato dalla *Lettre* produrrà un generale ripensamento sull'arte pittorica dell'antichità; di conseguenza anche l'autorevolezza di Plinio, la fonte dalla quale ne era dipesa fino a quel momento la conoscenza, sarebbe stata messa in discussione²⁰.

Lo stesso Caylus, che fino a quel momento aveva giurato sulla maestria dei pittori antichi e sulla loro padronanza di tutti i requisiti della buona pittura, dall'uso del colore e delle ombreggiature fino alla prospettiva, sarà costretto a riformulare la propria valutazione dell'arte

¹⁸ Sull'influenza esercitata dall'opera pliniana sulla storiografia artistica rinascimentale: BECATTI 1972; CARRARA 2011. La strana sorte dell'enciclopedia pliniana, quella di essere letta e studiata per blocchi tematici specializzati anziché come un'opera letteraria organica e, dalla seconda metà del XIX secolo, come miniera di *excerpts* per la *Quellenforschung*, è illustrata in DOODY 2010, spec. pp. 132-172.

¹⁹ Così ad esempio Alessandro Tassoni a proposito del celebre Alessandro con il fulmine di Apelle: «Loda ed esalta Plinio in quel ritratto d'Apelle la mano del fulmine, che pareva sporgersi fuori dalla tavola; ma ne' quadri del Correggio di tali sforzi meravigliosi se ne veggono molti, come pure nelle pitture di Raffaello che sono nelle camere del palazzo papale, e nelle quali medesimamente apparisce arte, grazia e pulitezza grandissima» (TASSONI 1620, p. 143).

²⁰ COCHIN 1951, pp. 7-8; 21-23. Vd. GUERRINI 2004-2005, pp. 99-196. Sull'eco delle scoperte di Ercolano tra gli antiquari francesi, vd. GRELL - MICHEL 1993.

classica nonché il proprio giudizio sull'attendibilità di Plinio. Ma nel 1745, in tempi non sospetti, quando solo una lontana eco delle scoperte di Ercolano aveva raggiunto le accademie francesi, Caylus aveva già riaperto il dibattito intorno a Plinio e alla pittura antica. Nel giugno di quell'anno, infatti, Caylus presenta all'*Académie des Inscriptions* un lungo *Mémoire* su alcuni passaggi del testo di Plinio «relativi alle arti del disegno» in cui si propone in primo luogo, e in maniera ancora poco sistematica, di ritornare su alcuni punti particolarmente oscuri e controversi del testo pliniano che gli sembra siano stati male intesi dai traduttori francesi precedenti²¹.

Nel momento in cui Caylus scrive, l'edizione di riferimento per il testo pliniano era quella che il padre gesuita Jean Hardouin aveva approntato nel 1685 *ad usum Delphini*, mediante una recensione e collazione delle fonti manoscritte corredata di note esplicative e interpretative che costituiscono un vero e proprio commentario erudito, realizzato mediante una scrupolosa ricerca intertestuale all'interno delle fonti antiche ma non per questo privo di errori anche grossolani, soprattutto quando l'interprete, dotato di una strumentazione che è sostanzialmente quella del filologo, si trova alle prese con un lessico specialistico come quello della critica d'arte²².

Quanto ai libri 34-36, essi erano stati più volte tradotti o citati, integralmente o in parte, all'interno della trattatistica d'arte per nobilitare, mediante il confronto con gli Antichi, le biografie degli artisti rinascimentali: a Plinio ricorre ad esempio il Vasari nelle sue *Vite* o Vincenzo Carducci, autore di un seicentesco *Dialogo sobre la pintura* pubblicato in spagnolo a Madrid²³. Caylus consulta e confronta con il testo latino le differenti versioni nelle lingue moderne, ne discute le scelte, talvolta approvandole e talvolta discostandosi da esse; ma il suo bersaglio polemico d'eccellenza è un'opera pubblicata pochi anni prima, nel 1725, da David Durand, un ministro della chiesa ugonotta transfuga a Londra che si era occupato di vari temi di storia e d'erudizione, tra cui di una nuova edizione francese del libro 35 di Plinio con il titolo di *Histoire de la peinture ancienne*²⁴. In più punti Caylus dimostra come *le sieur Durand* abbia frainteso il testo latino non per imperizia linguistica o per difetto di conoscenze storiche, ma per la sua estraneità alla teoria e alla pratica dell'arte.

Non basta, infatti, essere eccellenti latinisti per comprendere gli scritti sull'arte prodotti in questa lingua: le arti figurative, come ogni altro campo d'attività dell'uomo, vengono comunicate, in latino come nelle lingue moderne, mediante un lessico che è loro proprio e che riflette, nel suo uso metalinguistico, lo «spirito stesso dell'arte». Il vocabolario degli artisti, sostiene Caylus, assume la sua pregnanza di significato solo quando usato da artisti per parlare ad altri artisti: in contesti diversi da quello della pratica di bottega e della teoria d'arte i medesimi termini si piegano a significati completamente differenti. È per questo che anche chi possiede perfettamente una lingua può incorrere in fraintendimenti quando si cimenti con scritti specialistici per i quali né la grammatica né i dizionari possono soccorrerlo, ma solo la pratica e la riflessione sull'arte. Paradossalmente un artista o un critico d'arte, pur ignorando

²¹ *Éclaircissemens sur quelques passages de Pline, qui concernent les Arts dépendans du dessin* (CAYLUS 1745).

²² HARDOUIN 1685. L'opera ha conosciuto diverse edizioni: dopo quella per i tipi reali del 1685, l'autore ne curò una seconda, con numerosi *addenda* e *corrigenda*, nel 1723. DEMERSON ET AL. 2005, p. 340 ss.

²³ CARDUCCI 1633.

²⁴ DURAND 1725.

completamente una lingua straniera, sarebbe in grado di rilevare incongruenze nella traduzione di un testo avente per oggetto la propria disciplina più e meglio di un valente interprete:

Soltanto la pratica, la conoscenza meditata, in una parola lo spirito dell'arte, possono far comprendere la forza e la portata delle espressioni di cui si servono gli artisti; e senza il loro aiuto, si può sperare ancor meno di riuscire a tradurre fedelmente quelle espressioni e trasferirle con tutta la loro energia da una lingua all'altra²⁵.

Quale terreno migliore di Plinio, dunque, per provare questo assunto? Fornito del suo bagaglio di esperienza e competenza nelle questioni che riguardano «le arti che dipendono dal disegno», dunque, Caylus intende dimostrare che l'apparente oscurità del periodo, la trattazione sommaria e talvolta imprecisa di cui vengono tacciati i libri sulle arti se confrontati alle altre sezioni della *Naturalis Historia* dipendono in realtà da un difetto non dell'autore ma del lettore. A beneficio di quest'ultimo, egli si propone di tradurre «in una lingua generale e compresa da tutti, ciò che l'autore ha detto in una lingua particolare, ovvero quella degli artisti»²⁶.

Con l'intento di conferire organicità alla sua lettura, che vuole essere al tempo stesso una traduzione riveduta e un commentario al testo latino, Caylus sceglie un filo conduttore che gli consenta di esporre con ordine il materiale pliniano, ovvero le origini della pittura e i suoi primi passi. Ripercorre dunque il processo evolutivo della pittura antica così come è tracciato da Plinio, a partire dal celebre racconto fondativo sul primo disegno tracciato casualmente per contornare un'ombra proiettata al suolo, attraverso il passaggio per gli stadi successivi di un'arte ancora esclusivamente lineare a cui si aggiunge progressivamente il colore fino ad approdare alla vera e propria pittura policroma²⁷.

La traduzione che il Conte propone, e che si discosta in alcuni punti sensibilmente da quella di chi l'ha preceduto, e il commento che la motiva non sono, a ben vedere, del tutto innocenti ma rivelano, a voler leggere tra le righe, come nel testo di Plinio egli ricerchi conferme e sostegno alle proprie convinzioni sulla natura della pittura e ai propri giudizi di valore. Con Plinio, infatti, egli individua il metro del progresso delle arti nel grado di prossimità alla natura che gli artisti, di generazione in generazione, riescono a conquistare; e proprio il ritorno alla natura è il principio cardine della sua estetica, quello a cui si sforza di improntare il rinnovamento del sistema educativo all'interno dell'*Académie de la Peinture* e l'unico capace di promuovere un ritorno al buon gusto dopo le derive del Rococò²⁸.

In nome di questo principio di imitazione della natura Caylus giunge talvolta a forzare il testo di Plinio: l'autore latino attribuisce ai pittori greci della seconda generazione, in particolare ad Aridice di Corinto e a Telefane di Sicione, il merito di aver fatto progredire la disciplina aggiungendo alla semplice linea di contorno il disegno, anch'esso ancora puramente lineare, dei

²⁵ CAYLUS 1745, p. 250: «La pratique, la connoissance méditée, en un mot l'esprit de l'art peuvent seuls faire comprendre la force et toute l'étendue des expressions dont se servent les artistes; et sans leur secours, on doit encore moins espérer de traduire fidèlement ces expressions, et de les faire passer avec toute leur énergie d'une langue dans une autre».

²⁶ CAYLUS 1745, p. 252: «Voici une des occasions où l'on doit expliquer dans une langue générale et entendue de tout le monde, ce qu'il a dit dans une langue particulière, c'est-à-dire, dans celle des artistes».

²⁷ Plin. *Nat.* 35. 15-16.

²⁸ FUMAROLI 1995, p. 231; ID. 2001, p. 235.

dettagli interni della figura (35. 16: *spargentes linias intus*). A questo punto Caylus rileva un'incongruenza con l'affermazione successiva di Plinio: «Pertanto fu stabilita la consuetudine di scrivere accanto il nome di coloro che venivano rappresentati» (*ideo et quos pingerent adscribere institutum*). I precedenti traduttori avevano (correttamente) inteso questa espressione come il ricordo di un tempo in cui si ricorreva all'uso di leggende esplicative per ovviare alla povertà dei mezzi espressivi della pittura e consentire l'identificazione dei personaggi²⁹: uso, tra l'altro, ben attestato dalla pittura vascolare dell'alto arcaismo, e proprio a Corinto³⁰. Caylus propone invece una lettura di senso diametralmente opposto: «Da allora si cominciò a poter riconoscere coloro che l'artista aveva avuto intenzione di rappresentare»³¹, che gli consente di non interrompere, con un incongruo passo all'indietro, la linea di progresso verso la somiglianza alla natura che egli ritrova in Plinio³².

3. APELLE, PROTOGENE E LA GARA DELLE LINEE

La sovrapposizione delle convinzioni di Caylus in materia di estetica a quelle di Plinio emerge anche in altri luoghi: ad esempio nell'importanza che egli accorda al disegno rispetto alle altre componenti della creazione pittorica, in particolare al colore. L'occasione per affermare il proprio punto di vista, con l'oggettività però di un dato di fatto supportato proprio dall'autorità di Plinio, è il celebre passo del l. 35 che riferisce della «gara delle linee» tra Apelle e Protogene, spesso tacciato di inconsistenza proprio per il suo carattere anedddotico e quasi favolistico.

In breve, la storia, come ce la racconta Plinio³³, è questa: essendo giunto a Rodi dove viveva e operava Protogene, di cui conosceva la fama di pittore raffinato e meticoloso fino all'eccesso, Apelle volle recarsi a visitare la bottega del rivale. Non vi trovò che una vecchia, alla quale era stata affidata la custodia di un quadro pronto per essere dipinto; come segno del proprio passaggio, allora, Apelle, con il pennello intinto nel colore, tracciò sulla tela una linea *summae tenuitatis*, di estrema sottigliezza. Proprio dalla sottigliezza del tratto Protogene riconobbe, al suo ritorno, la mano di Apelle, quello stesso che, a detta di Plinio, non lasciava trascorrere un

²⁹ Caylus cita ad esempio Giovan Battista Adriani, autore di una *Lettera a Messer Giorgio Vasari* inclusa a prefazione delle *Vite* di quest'ultimo nell'edizione del 1568 («E perciò che essendo le figure d'un color solo, non bene si conosceva di cui elle fosser imagini, hebbero per costume di scrivervi a piè, chi essi havevano voluti rassemble») nonché le *sieur Durand* («les figures dans le commencement étoient assez peu ressemblantes, pour avoir besoin d'écrire au bas du tableau les noms des objets qu'on avoit voulu représenter»).

³⁰ L'uso di leggende si afferma nella ceramica protocorinzia del VII sec. a.C., quando la possibilità tecnica di caratterizzare i dettagli interni delle figure, precedentemente campite totalmente in nero, tramite la linea incisa dà vita ad un'arte narrativa. Tra i pionieri del nuovo linguaggio artistico è stata isolata la mano del Pittore di Aiace, attivo attorno al 675 a.C. (vd. BENSON 1995): nello stesso ambiente artistico si potrebbe collocare la personalità di Aridice (se non si tratta addirittura della stessa persona, come suggerisce ipoteticamente CORSO ET AL. 1988, p. 309 nota 3).

³¹ CAYLUS 1745, pp. 253-254: «Par-là le dessein prit une forme régulière, et dès-lors on commença à pouvoir discerner, et à reconnoître les traits des personnes que l'artiste avoit eu intention de représenter».

³² Per la visione evolutiva dell'arte, vd. anche il *RECUEIL*, t.V, pp. IX-XIII. Caylus non giunse mai a formulare una vera e propria storia delle arti antiche; quanto a Winckelmann, per il quale l'idea del progresso organico delle arti è, com'è noto, centrale, Caylus ne conosceva l'opera e la fama e, benché i due non si lesinassero critiche reciproche (Caylus diffida dei grandi sistemi, Winckelmann della mancanza di un'idea generale del bello), esistono diversi punti di contatto tra il rispettivo approccio all'arte antica: ROCHEBLAVE 1889, pp. 328-366 (che assegna al *Comte* un ruolo di precursore su Winckelmann forse eccessivo); DÉCULTOT 2004.

³³ Plin. *Nat.* 35. 81-83. CAYLUS 1745, pp. 256-263.

giorno senza esercitarsi nel disegno³⁴; per tutta risposta, con un altro colore tracciò una linea ancora più sottile all'interno di quella di Apelle. Quest'ultimo, anziché dichiararsi vinto, con un terzo colore tirò una terza linea che intersecasse le precedenti, tanto sottile da non lasciare spazio per nessuna sfida ulteriore. La tavola fu conservata e continuò a suscitare la meraviglia dei posteri finché non fu distrutta dall'incendio che devastò la casa di Cesare sul Palatino; Plinio sostiene di averla vista e di non aver notato nient'altro se non linee ormai evanescenti (*lineas visum effugientes*).

Il racconto era stato bollato, da quei commentatori che parteggiavano per la modernità, come un'ingenuità, in quanto l'autore latino avrebbe confuso il genio autentico con il meccanicismo dell'abilità manuale³⁵. Altri, invece, si erano cimentati nell'esercizio accademico di definire la natura di quelle linee: per gli uni si trattava di tratti lineari sovrapposti; per gli altri, di bande di colore dalle diverse sfumature³⁶; per altri ancora, di linee di contorno di colore diverso giustapposte come un profilo ripreso tre volte³⁷. Per gli artisti, invece, quelle linee rappresentavano il *ductus*, le qualità specifiche che consentono di distinguere la mano dell'artista, la sua firma³⁸ (Fig. 2).

L'incomprensione per il testo di Plinio, sostiene Caylus, è dovuta a null'altro se non all'incapacità dei commentatori, qualora non siano artisti essi stessi, di dare il giusto significato al termine latino *linea*. Esso, scrive il Conte, non corrisponde genericamente al francese *ligne* o *trait*, alla semplice linea tracciata al tratto o a pennello, ma indica, sulla base delle sue ricorrenze in Plinio, il disegno del contorno di qualsivoglia figura.

D'altronde non è lui il primo ad aver proposto tale interpretazione della celebre contesa³⁹: anzi, a darne una dimostrazione pratica era stato proprio un artista, e di livello, nientedimeno cioè che Michelangelo Buonarroti il quale, avendo assistito ad una discussione tra umanisti a proposito proprio di quel passo pliniano, afferrata una matita tracciò con un tratto continuo, senza cioè alzare mai la matita dal foglio, il contorno di una figura⁴⁰. Di conseguenza, sostiene

³⁴ Plin. *Nat.* 35. 84: «Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exercebat artem, quod ab eo in proverbium venit». Il celebre proverbio *nulla dies sine linea*, normalmente riferito ad Apelle, non compare in realtà prima dell'età umanistica (KURBJUHN 2014, p. 64 nota 19).

³⁵ Caylus accenna alle battute malevole di Alessandro Tassoni e di Charles Perrault, i due paladini dei *Modernes*. La storia della gara delle linee, non è, secondo Perrault, altro che un caso di suggestione collettiva: sebbene Plinio affermi di aver visto di persona il quadro, forse, insinua Perrault attribuendone la responsabilità a Louis de Montjosieu, non vi ha mai visto alcuna linea o non ve ne erano affatto e il «buon uomo» ha immaginato di vederle perché aveva sentito dire che ci fossero; e in ogni caso tale prova di virtuosismo non sarebbe altro che la dimostrazione del livello ancora ingenuo e primitivo raggiunto dalla pittura antica (PERRAULT 1693, t. I, p. 140-144; cfr. GUERRINI 2004-2005, p. 154 ss.; DÉMORIS 2008, pp. 619-620). Sulla stessa linea TASSONI 1620, p. 145: «Se vedesse Apelle la Sala Clementina di Roma, dipinta a prospettive dai due fratelli del Borgo (*scil.* Giovanni e Cherubino Alberti), quanto più se ne stupirebbe che non fe' di quelle insipide linee del suo Protogene?».

³⁶ E.g. DEMONTOSIUS 1585, p. 9: «Cur igitur Apelles abrepto penicillo ex artis suae specimine a Protogene agnosci vellet, non figuram expressit, sed harmogen in colore notavit».

³⁷ Così ad esempio DURAND 1725, pp. 65-66 e 261-263 («on n'y voyait que trois desseins au simple trait et de la dernière finesse»), in polemica con PERRAULT 1693, t. I, p. 141, secondo il quale i due pittori avrebbero gareggiato in *adresse de main*, non diversamente da Giotto quando tracciò la celebre O. Per una storia dell'esegesi dell'aneddoto pliniano, vedi VAN DE WAAL 1967.

³⁸ LECOQ 1974; LAND 2006.

³⁹ Ad analoghe conclusioni era già giunto ad esempio Leon Battista Alberti che, nel *De pictura*, 1435, §31, sostiene che Apelle e Protogene contesero nella padronanza della «cincoscrizione»; così anche Roger De Piles, *Abregé de la vie des peintres*, Paris 1715, p. 118: *dessein ou contour*.

⁴⁰ CAYLUS 1745, p. 259, che riprende l'episodio da CARDUCCI 1633, pp. 76-77.

Caylus, la *tenuitas* e la *subtilitas* che contraddistinsero il tratto di Apelle e Protogene non va intesa, come hanno fatto i filologi puri, come «sottigliezza», ma, come solo gli artisti o gli antichisti che abbiano qualche pratica dell'arte possono sapere, come «eleganza e precisione nel disegno del contorno»⁴¹.

4. LA DECADENZA DELLE ARTI E IL RITORNO AL DISEGNO

Il commento al passo pliniano offre il destro a considerazioni più generali: «C'è bisogno di grande maestria per saper tracciare un contorno regolare; è ciò che si chiama disegnare correttamente: non vi è alcun pittore che non disegni; ma ve ne sono ben pochi che disegnino con gusto»⁴². Dietro queste parole si intravede una precisa presa di posizione all'interno di un dibattito ancora in corso tra artisti e amatori nei decenni iniziali del Settecento: quale sia la più nobile tra le componenti della pittura, il disegno o il colore.

Tale dibattito aveva in realtà radici ben più profonde: esso proseguiva quella *Querelle du coloris* che aveva opposto, negli anni '70 del Seicento, i sostenitori del colore, partigiani di Rubens, ai difensori del disegno, che identificavano in Poussin il loro campione⁴³. La *Querelle* investiva il complesso delle arti figurative, estendendosi anche ad altre branche della creazione artistica, in quanto proponeva una contrapposizione più radicale: quella tra la magniloquenza, l'emotività, l'esuberanza cromatica del barocco, da una parte, e la ricerca di misura, rigore e linearità del classicismo. Dalla parte dei *poussinistes* si era schierato tra gli altri il pittore Charles Le Brun, che era stato il fondatore dell'*Académie Royale de Peinture* e che ne aveva definito le linee programmatiche in modo che l'opera di formazione dei giovani artisti privilegiasse le componenti razionali e permanenti della pittura, ovvero il disegno, la prospettiva e la composizione, piuttosto che quelle effimere ed emotive come il colore⁴⁴.

Il dibattito non si era esaurito con la fine del secolo: proprio alla vigilia del successivo, l'elezione di Roger de Piles, il capofila dei coloristi, a membro dell'*Académie* come *Conseiller Honoraire* aveva consacrato il primato del *coloris*, ovvero della capacità del pittore di imitare l'apparenza della natura grazie all'uso di tinte ben calibrate e del chiaroscuro: di trattava di un trionfo che imponeva alla pittura una finalità nuova rispetto all'esercizio intellettualistico delle accademie, ovvero produrre il piacere dei sensi, sedurre l'occhio con l'illusione della vita e della

⁴¹ CAYLUS 1745, p. 261: «J'ai fait voir que l'excellence du trait, ce que Pline désigne par 'tenuitas', 'subtilitas', ne consistoit point dans la simple finesse du trait, en tant que trait; mais dans l'élégance et la justesse du contour, pris comme dessein». Caylus si appoggia sull'uso di *subtilitas* in Petr. 83, proprio in relazione ad Apelle e alla linea di contorno («Tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam»).

⁴² CAYLUS 1745, p. 258.

⁴³ Sugli esordi della *Querelle*, FONTAINE 1909, p. 12 ss., 29; tra i sostenitori del primato del disegno sul colore vi era stato il poeta-pittore Charles-Alphonse du Fresnoy, allievo di Poussin e autore di un trattato in esametri *De arte graphica* (1641-1655), a cui Caylus dedicò una lettura all'*Académie de la Peinture* nel 1750, apprezzandone le *idées justes* (FONTAINE 1909, pp. 18-19).

⁴⁴ Si veda ad esempio quello che scrive Bernard Dupuis du Grez nel *Traité de la peinture*, Toulouse 1699, p. 208: «Le Dessein frappe la raison et les yeux, comme le Coloris touche les yeux et l'imagination». E' interessante notare che il francese del XVII secolo (che è ancora quello di Caylus) non distingueva nell'ortografia i termini *dessein*, disegno, e *dessein*, progetto, ideazione. Sulla pedagogia di Le Brun, FONTAINE 1909, pp. 61-72.

carne⁴⁵. Il trionfo dei *rubénistes* sull'accademismo classicista apre la strada all'affermarsi, durante il decennio della Reggenza del Duca di Orléans (1715-1723), del Rococò con i suoi colori brillanti, le sue linee sinuose, i suoi temi galanti.

È proprio in questo clima artistico che Caylus aveva avuto il suo battesimo dell'arte, mediante la frequentazione di Antoine Watteau e di Charles Coypel, entrambi epigoni di Rubens⁴⁶. Tra il 1712 e il 1719 Caylus aveva appreso da Watteau, sia mediante il disegno dal vivo sia mediante l'esercizio della copia dai maestri fiamminghi e italiani, l'uso del chiaroscuro e degli effetti luministici messi al servizio di soggetti graziosi e vivaci, ma privi delle tensioni ideali che avevano caratterizzato i pittori di storia della generazione di Luigi XIV (Fig. 3). L'amicizia si era interrotta bruscamente poco prima della morte del pittore a causa, come lascia intendere lo stesso Caylus, dell'incostanza e dell'insofferenza del maestro; successivamente sarebbe sopravvenuta anche la separazione artistica: l'ingresso del Conte nell'*Académie de la peinture* conferirà alla sua vocazione artistica un'intonazione, appunto, accademica anziché gioiosamente sperimentale, quale era stata quella degli anni del suo sodalizio con Watteau. Nel 1748, a più di vent'anni dalla morte dell'amico, Caylus leggerà al consesso la *Vie de Watteau* che, fatta salva l'ammirazione per l'uomo, prende le distanze dalla pittura *des fêtes galantes* in nome di quel ritorno al buon gusto alimentato dal talento degli antichi che costituisce il fulcro della sua campagna per il rinnovamento delle arti: una campagna che, come abbiamo visto, ha proprio nell'esattezza e nel nitore del disegno il suo punto di forza e nel potenziamento dell'insegnamento di questa disciplina il suo strumento⁴⁷.

In questo progetto di ritorno all'antico Caylus ha un nuovo sodale nello scultore e incisore classicista Edmé Bouchardon, da lui salutato come il «novello Fidia», colui che aveva saputo riportare in vita il talento degli antichi alimentandolo con lo studio della Natura, soccorso da una facilità di disegno di cui darà prova collaborando ad illustrare il *Recueil d'Antiquités*⁴⁸. Il sodalizio tra l'antiquario e l'artista è finalizzato non soltanto a documentare i monumenti antichi che si offrivano all'attenzione degli studiosi, ma si propone anche un fine più ambizioso: riportare in auge il disegno al tratto con le stesse caratteristiche di nitore e di esattezza di quello praticato dagli antichi e di cui proprio le pietre incise forniscono l'esempio più cospicuo (Fig. 4). Lo stesso duplice obiettivo viene dichiarato da Caylus nel ritratto dell'antiquario ideale che egli traccia a più tappe nella prefazione ai volumi del suo *Recueil d'Antiquités*: è necessario che l'antiquario abbia una buona conoscenza del disegno, non solo per «rappresentare con esattezza le proporzioni dell'oggetto che si intende riprodurre» ma soprattutto come strumento euristico. Egli dovrebbe infatti «aver tanto lavorato su questo genere artistico, da aver acquisito esattezza nel colpo d'occhio e facilità nel comprendere un oggetto nel suo insieme, ad un grado sufficiente per coglierne i meriti e i difetti»⁴⁹. Confrontarsi con gli oggetti antichi, disegnarli e confrontarli tra loro può avere una ricaduta positiva sullo stato presente delle arti e aiutare ad emanciparsi

⁴⁵ Nel 1672 le idee di De Piles, espresse nel *Dialogue sur le Coloris*, erano state all'origine della *Querelle*. Su Roger De Piles, FONTAINE 1909, pp. 120-142; LICHTENSTEIN 1993, pp. 138-168.

⁴⁶ Su Watteau e in particolare sui suoi rapporti con Caylus: FONTAINE 1909, pp. 221-222; FUMAROLI 1996; CASTOR 2002.

⁴⁷ Cfr. CAYLUS 1732; FUMAROLI 1996, p. 44; CASTOR 2002, pp. 38-39; FUMAROLI 2001, p. 241.

⁴⁸ FUMAROLI 1995, p. 245, fig. 13; CASTOR 2002, p. 41 ss.

⁴⁹ *RECUEIL*, vol. III, pp. XIX-XX.

dal manierismo, ovvero dalla «dipendenza dalle abitudini acquisite», in nome di una nuova estetica, che si fondi sulla «maniera nobile e semplice del bello antico»⁵⁰.

5. PARRASIO O LA SUBLIMITAS DELLA LINEA

In questa battaglia a favore del disegno anche Plinio viene richiamato in servizio. In quest'ottica si possono leggere infatti, nel *Mémoire* del 1745, le pagine dense di ammirazione che il Conte dedica all'opera di Parrasio. L'enciclopedista latino attribuiva al pittore ateniese, sulla scorta delle sue fonti, la palma nelle linee di contorno dei corpi (*in liniis extremis*), a cui egli conferì efficacia plastica mediante la capacità di suggerire l'esistenza di più piani in profondità, ovvero di costruire lo scorcio⁵¹. Riprendendo la struttura binaria della trattatistica d'arte antica, per cui coppie di artisti rivali incarnano l'eccellenza nell'una o nell'altra branca della disciplina, anche Caylus riconosce a Parrasio il primato nella linea di contorno, benché fosse meno felice nella distribuzione delle ombre e delle luci, ovvero nell'uso del colore, qualità invece che il suo rivale Zeusi possedeva appieno⁵². Sulla scorta di Plinio, Caylus elenca i molti meriti di Parrasio: oltre ad aver per primo tradotto in arte le regole della proporzione, egli conferì ai volti espressioni vivaci, acconciature al tempo stesso nobili e leggere, bocche amabili; ma se queste qualità sono comuni a tutti i grandi artisti, a fare di Parrasio un maestro fu proprio il suo talento *in lineis*, cioè nel tracciare le linee di contorno: il che, sostiene Caylus citando il testo latino, «è il sublime della pittura» (*haec est in pictura summa sublimitas*).

A dire il vero, Caylus fa qui una precisa scelta di campo: sa infatti che alcune edizioni preferiscono la lezione *suptilitas* («sottigliezza», ma anche «finezza tecnica»), ma gli sembra che questa tradisca il senso complessivo del passo, o meglio che offra il destro ad una traduzione indebolita del luogo pliniano: è il caso della traduzione francese del *sieur* Durand, secondo il quale la padronanza della linea di contorno (*le traits terminants*) è *une des grandes finesses de l'art*⁵³. Per chi sappia d'arte, invece, il testo di Plinio non ha segreti: il «sublime» nella pittura consiste, continua Caylus, proprio nella padronanza del disegno, nella capacità cioè di disegnare i contorni delle figure in modo che «essi siano così fluidi, che ogni secchezza ne sia bandita al punto che, abbracciando l'oggetto da tutte le parti, lascino immaginare che ci sia qualcosa al di là del loro limite: essi devono indicare anche le parti che non si vedono»⁵⁴.

⁵⁰ *RECUEIL*, vol. I, p. XIII. Sul progetto estetico sottostante la raccolta di antichità di Caylus: BOCH 2004. L'impegno di Caylus per il rinnovamento del gusto attraverso l'antico si inserisce in un dibattito che aveva interessato le accademie francesi già dagli anni Trenta del secolo: SCHERF 2010.

⁵¹ Plin. *Nat.* 35. 67-68.

⁵² CAYLUS 1745, pp. 266-270. Sull'autorità di Quint. *Inst.* 12. 10. 4 («Quorum – scil. Zeusi e Parrasio – prior luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur»), Caylus intende l'annotazione di Plinio per cui Parrasio *minor tamen videtur ... in mediis corporibus exprimentis* come ammissione di una certa debolezza di quest'ultimo per quanto riguarda «l'arte di conferire rilievo agli oggetti grazie alla distribuzione delle ombre e delle luci, l'arte di esprimere le superfici, in una parola l'arte di dipingere» (p. 269).

⁵³ DURAND 1725, p. 239. Le due varianti sono note ad HARDOUIN 1685, t. II, p. 692, nota 30 (che però preferisce *sublimitas*). Il testo è stato restituito alla lezione *suptilitas* da J. Sillig nel 1851, seguito da tutte le edizioni moderne: vd. apparato critico in MAYHOFF 1967, p. 254 ad loc. Sul significato del termine, vedi G. Becatti, in *Enciclopedia dell'arte antica*, vol. 7, 1966, s.v. *subtilitas*.

⁵⁴ CAYLUS 1745, p. 267: «Les contours doivent être tellement coulans, la sécheresse en doit être tellement bannie, qu'en embrassant l'objet de toutes parts, ils laissent imaginer qu'il y a quelque chose au-delà du terme; ils doivent indiquer les parties qu'on ne voit pas». Cfr. Plin. *Nat.* 68: «Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alias post se ostendatque etiam quae occultat».

Caylus dunque, in nome di una profonda comunione d'intenti e di gusto con l'autore latino, si sente autorizzato a prescindere da ogni considerazione di tipo filologico per mettere a segno l'ennesima vittoria nella sua personale campagna per il ritorno al disegno come fondamento della pittura⁵⁵. Solo l'esattezza del disegno può conferire naturalezza e realismo alle figure; il colore interviene solo in un secondo momento:

ecco, secondo me, la differenza che Plinio stabilisce tra il disegno e il colore, e non avrebbe potuto esprimersi meglio per farla percepire: quest'ultimo potrà bene far apparire somiglianti e conferire rilievo agli oggetti imitati anche qualora non siano disegnati con tutta la precisione possibile: ma questa somiglianza sarà sempre imperfetta, se questi stessi oggetti non sono contenuti all'interno della loro giusta forma⁵⁶.

6. APELLE, IL PERFETTO ACCADEMICO

L'abilità nel disegno è però solo in parte una dote di natura: essa si affina attraverso la pratica assidua dello studio dal vero o, ancor meglio, sulle prove dei grandi artisti del passato: lo sapevano bene gli antichi che, ancora al tempo di Plinio, si formavano copiando i disegni di Parrasio così come, all'interno delle Accademie d'arte di tutta Europa, ci si forma copiando i disegni di Raffaello e Michelangelo⁵⁷. È fin troppo esplicito il carattere programmatico di tali affermazioni, ispirate alla battaglia che Caylus, in questi stessi anni, conduceva anche praticamente, in qualità di Accademico della Pittura, a favore di un rinnovamento del percorso di formazione dei giovani artisti che si fondasse sia sull'imitazione dei maestri che sull'osservazione diretta della natura⁵⁸.

Caylus, d'altronde, prendeva molto sul serio il suo ruolo in entrambe le accademie: mentre si impegnava a mettere a disposizione degli eruditi dell'*Académie des Inscriptions* la sua esperienza di artista per consentire loro un giusto apprezzamento delle tecniche e delle forme dell'arte antica, come Accademico della Pittura si spendeva per rivitalizzare un'istituzione piuttosto vetusta, ripristinando la pratica delle riunioni e delle conferenze magistrali tenute davanti ad un quadro⁵⁹.

In più di un'occasione Caylus si appoggerà proprio all'autorità di Plinio per sostenere le sue posizioni nel dibattito accademico sulla natura e le funzioni dell'accademia stessa: l'8 maggio del

⁵⁵ Caylus appare in linea con le teorie estetiche più avanzate del suo tempo, come quella sostenuta e divulgata da W. Hogarth nel suo trattato *The Analysis of Beauty*, London 1753, secondo il quale la bellezza nell'arte dipende dalla capacità di cogliere il sistema di linee che costruiscono il modello tridimensionale di ogni corpo in natura e di riprodurlo nella composizione artistica attraverso l'uso della linea ondulata, la *line of beauty*, la sorgente primaria della bellezza che si manifesta nel corpo umano in movimento.

⁵⁶ CAYLUS 1745, p. 267: «Voilà, selon moi, la différence que Pline met entre le dessein et la couleur; et l'on ne peut guère mieux s'expliquer pour la faire sentir: celle-ci fera bien paroître ressemblans, et donnera du relief aux objets imités, quand même ils ne seroient pas dessinés avec toute la précision possible: mais cette ressemblance sera toujours imparfaite, si ces mêmes objets ne sont pas dans leur juste forme». Cfr. Plin. *Nat.* 67: *extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur* («rendere l'estremità dei corpi e saper racchiudere e limitare il giro dei piani di scorcio, là dove termina l'oggetto rappresentato: questo raramente riesce bene»): FERRI 1946, con commento ad loc.).

⁵⁷ CAYLUS 1745, pp. 269-270.

⁵⁸ FUMAROLI 2001, p. 243 ss.

⁵⁹ Nel 1755 Caylus leggerà all'*Académie* una conferenza dal titolo *Sur la nécessité des conférences*: LAVEZZI 2004, pp. 129-131.

1756, oltre dieci anni dopo il *Mémoire* letto davanti al consesso degli antiquari, terrà presso l'*Académie de la Peinture* un discorso dal titolo *De l'avantage des vertues de société* e dal contenuto manifestamente meta-accademico, sull'opportunità della buona emulazione tra artisti e sui danni dell'invidia. A simbolo della sua campagna per rivitalizzare il dibattito accademico assume il grande Apelle, di cui traccia il profilo come artista e come uomo virtuoso: Apelle era generoso con i rivali e, al tempo stesso, modesto e oggettivo nei suoi giudizi; attento ai pareri del pubblico ma anche desideroso di gettare i fondamenti teorici della sua arte. Utilizzando l'inesauribile riserva di aneddoti che trova in Plinio⁶⁰, Caylus trasforma il ritrattista di Alessandro Magno in un *exemplum* morale a beneficio dei suoi colleghi *amateurs*, facendone il ritratto del perfetto accademico: un Apelle redivivo sarebbe infatti, conclude Caylus tra il serio e il faceto,

puntuale alle assemblee, rispettoso degli statuti, profondo conoscitore tanto della pratica che della teoria; egli comunicherebbe le sue profonde conoscenze e saprebbe renderle familiari attraverso conferenze utili. Infine non trascurerebbe alcuna parte di un impegno contratto in virtù dei vostri regolamenti⁶¹.

Loredana Mancini

Centro Antropologia e Mondo Antico
Università degli Studi di Siena
e-mail: loredanamancini@libero.it

BIBLIOGRAFIA

AGHION 2002: I. Aghion (éd.), *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*. Catalogue de l'exposition Paris, Bibliothèque nationale de France, 17 décembre 2002 - 17 mars 2003, Paris 2002.

AGHION 2002a : I. Aghion, *Le comte de Caylus (1692-1765), gentilhomme et antiquaire*, in AGHION 2002, pp. 19-27.

BECATTI 1972: G. Becatti, *Plinio e Vasari* (ed. or. in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972, pp. 173-182), in Id., *Kosmos. Studi sul mondo classico*, Roma 1987, pp. 629-639.

BENSON 1995: J.L. Benson, *Human Figures, the Ajax Painter and Narrative Scenes in Earlier Corinthian Vase Painting*, in J. C. Carter, S. Morris (eds), *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin (TX) 1995, pp. 335-361.

BOCH 2004: J. Boch, *L'archéologie comme projet esthétique: le Recueil d'Antiquités du Comte de Caylus*, in CRONCK - PEETERS 2004, pp. 79-94.

⁶⁰ Plin. *Nat.* 35. 79-97.

⁶¹ *De l'avantage des vertus de société*, Reserve de la Bibliothèque de la Sorbonne, Ms. 1115, fol. 76-81, in LAVEZZI 2004, p. 142: «... exact aux assemblées, attaché fidèlement aux statuts, pénétré de la pratique et de la théorie, il exposerait ses profondes connaissances, et saurait les rendre familières par des conférences utiles, enfin il ne négligerait aucune partie d'un engagement contracté en vertu de vos règlements».

- CARDUCCI 1633: Vincenzo Carducci, *De las excelencias de la pintura o sia Dialogo sobre la pintura, sua definicion, origen et essencia*, Madrid 1633.
- CARRARA 2011: E. Carrara, *Plinio e l'arte degli antichi e moderni. Ricezione e fortuna dei libri XXXIV-XXXVI della Naturalis Historia nella Firenze del XVI secolo (dall'Anonimo Magliabechiano a Vasari)*, «Archives Internationales d'Histoire des Sciences» 61 (2011), pp. 367-381.
- CASTOR 2002: M.A. Castor, *Caylus et le cercle artistique parisien*, in AGHION 2002, pp. 37-43.
- CAYLUS 1732: A.C.P. De Tubière Comte de Caylus, *Discours sur les desseins lu à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, le 7 Juin 1732*, «Revue universelle des arts», t. 9 (1859), pp. 315-323 (poi in M.H. Juin, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris 1883, pp. 369-377).
- CAYLUS 1744: A.C.P. De Tubière Comte de Caylus, *Mémoire sur les pierres gravées*, letto il 17 agosto 1744 all'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, in «Mémoires de Littérature tirez des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres» 19 (1753), pp. 239-249.
- CAYLUS 1745: A.C.P. De Tubière Comte de Caylus, *Éclaircissemens sur quelques passages de Pline, qui concernent les Arts dépendans du dessein*, letto il 15 giugno 1745 all'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, in «Mémoires de Littérature tirez des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres» 19 (1753)pp. 250-286.
- COCHIN 1951: [Ch.-N. Cochin], *Lettre sur les peintures d'Herculaneum, aujourd'hui Portici*, Bruxelles 1951.
- CORSO ET AL. 1988: Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale V. Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino 1988.
- CRONK - PEETERS 2004: N. Cronk, K. Peeters (éds), *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres. Actes du colloque international, Université d'Anvers et Voltaire Foundation (Oxford 26-27 mai 2000)*, Amsterdam, New York 2004.
- DECULTOT 2004: E. Décultot, *Winckelmann et Caylus. Enquête sur les rapports de l'histoire de l'art au savoir antique*, in CRONK - PEETERS 2004, pp. 59-78.
- DEMERSON ET AL. 2005: G. Demerson, A. Jacquetin, M. Mund-Dopchie, *Pline*, in M. Furno (éd.), *La collection Ad usum Delphini*, vol. II, Grenoble 2005, pp. 323-341.
- DEMONTOSIUS 1585: (L. De Montjosieu), *Ludovici Demontosii Gallus Romae hospes: ubi multa antiquorum monumenta explicantur, pars pristinae formae restituuntur*, Romae 1585.
- DEMORIS 2004: R. Démoris, *Le comte de Caylus entre théorie et critique d'art. Une esthétique du «laissé»?», in CRONK - PEETERS 2004, pp. 17-41.*
- DEMORIS 2008: R. Démoris, *De quelques usages de la ruine au 18e siècle: Cochin, Caylus, Diderot*, «Dix-huitième siècle» 40 (2008/1), pp. 619-635.
- DOODY 2010: A. Doody, *Pliny's Encyclopedia. The Reception of the Natural History*, Cambridge 2010.
- DURAND 1725: D. Durand, *Histoire de la peinture ancienne extraite de l'histoire de la peinture de Pline, livre 35 avec le text latin etc.*, Londres 1725.
- FERRI 1946: Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche. Naturalis Historia (Libri XXXIV-XXXV)*, testo critico, traduzione e commento di S. Ferri (ed. or. Roma 1946), Milano 2000.
- FONTAINE 1909: A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*, Paris 1909.
- FUMAROLI 1995: M. Fumaroli, *Le comte de Caylus et l'Académie des Inscriptions*, «Comptes Rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres» 139. 1 (1995), pp. 225-250.
- FUMAROLI 1996: M. Fumaroli, *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le Comte de Caylus (1712-1719)*, «Revue de l'Art» 114 (1996), pp. 34-47.
- FUMAROLI 2001: M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni* (ed. or. *Les abeilles et les araignées*, Paris 2001), trad. it. Milano 2005.

- GRELL - MICHEL 1993: Ch. Grell, Ch. Michel, *Erudits, hommes de lettres et artistes en France au XVIII^e siècle face aux découvertes d'Herculanum*, in L. Franchi Dell'Orto (cur.), *Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, Roma 1993, pp. 133-144.
- GUERRINI 2004-2005: C. Guerrini, *Plinio il vecchio tra Anciens et Modernes. La traduzione con note dei libri XXXIV-XXXVI della Naturalis Historia e i saggi sull'arte antica di Etienne Maurice Falconet*, tesi di dottorato, Istituto Italiano di Scienze Umane, Firenze, a.a. 2004-2005.
- HARDOUIN 1685: *Caii Plinii Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII interpretazione et notis illustravit Johannes Harduinus [...] in usum Serenissimi Delphini*, Parisiis MDCLXXXV.
- KURBJUHN 2014: Ch. Kurbjuhn, *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, Berlin-Boston 2014.
- LAND 2006: N.E. Land, *Apelles and Self-Portrayal*, «Source. Notes in the History of Art», 25. 4 (2006), pp. 1-2.
- LAVEZZI 2004: É. Lavezzi, *Appelle en Arlequin. A propos d'un manuscrit de Caylus: De l'avantage des vertus de société*, in CRONK - PETEERS 2004, pp. 125-147.
- LECOQ 1974: A. M. Lecoq, *Appelle et Protogène: la signature-ductus*, «Revue de l'art» 26 (1974), pp. 46-47.
- LICHTENSTEIN 1993: J. Lichtenstein, *The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.
- MASSEAU 2004: D. Masseau, *Caylus, Diderot et les philosophes*, in CRONK - PEETERS 2004, pp. 45-57.
- MAYHOFF 1967: C.F.Th. Mayhoff (Hrsg.), *C. Plinii Secundi Naturali Historiae libri XXXVII*, Stuttgart 1967.
- PEETERS 2004: K. Peeters, *Bibliographie critique du comte de Caylus*, in CRONK - PEETERS 2004, pp. 277-363.
- PERRAULT 1693: Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, t. I, Paris 1693.
- POMIAN 2002: K. Pomian, *Caylus et Mariette: une amitié*, in AGHION 2002, pp. 45-51.
- RECUEIL: A.C.P. De Tubière Comte de Caylus, *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines*, Paris 1752-1767, 7 voll.
- ROCHEBLAVE 1889: S. Rocheblave, *Essai sur le Comte de Caylus. L'homme, l'artiste, l'antiquaire*, Paris 1889.
- ROCHEBLAVE 1890: S. Rocheblave, *L'œuvre gravé de Caylus*, «L'Art» 48 (1890), pp. 130-139.
- ROUX 1940: M. Roux, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle*, vol. 4, Paris 1940.
- SCHERF 2010: G. Scherf, *Débats et expérimentations*, in G. Faroult, M. Fumaroli, Ch. Leribault et al. (éds), *L'Antiquité rêvée: innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris 2010, pp. 126-129.
- TASSONI 1620: A. Tassoni, *Paragone degl'ingegni antichi e moderni* (ed. or. Carpi 1620), Venezia 1827.
- VAN DE WAAL 1967: H. van de Waal, *The Linea Summae Tenuitatis of Apelles. Pliny's Phrase and its Interpreters*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» 12. 1 (1967), pp. 5-32.

DIDASCALIE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1. Ritratto del conte di Caylus, dal frontespizio del *Recueil d'Antiquités*, t. VII (1766).

Fig. 2. Hans Holbein il Giovane, *La tavoletta di Apelle*, marchio dello stampatore Valentinus Curio, incisione, 1522. London, British Museum.

Fig. 3. Caylus, *Acis et Galathée*, incisione da un dipinto perduto di A. Watteau, 1725 ca.

Fig. 4. Caylus, *Recueil d'Antiquités*, t. I, pl. XLV (1752).



Figura 1

Figura 2





Figura 3



Figura 4