

ELISABETTA RIZZIOLI, *Alcune considerazioni su Antonio Rosmini conoscitore d'arte*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione prima» (ISSN: 0392-0690), 84/1 (2005), pp. 77-94.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/stusto>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



## ALCUNE CONSIDERAZIONI SU ANTONIO ROSMINI CONOSCITORE D'ARTE \*

ELISABETTA RIZZIOLI

Con questo contributo si intende proporre l'affascinante discorso su Antonio Rosmini (Rovereto 1797 - Stresa 1855) amatore d'arte e *conoscitore*, che in veste di critico giudica sulla formazione e sulle opere degli artisti e, facendo ricorso alla propria intelligenza e interpretazione, si avventura nel loro spazio (e in quella loro attitudine specifica a riprodurre archetipi sensibilmente) valutando esecuzione, espressione e ragione formale creativa, idee e insita finalità morale, riuscendo a dare compiutezza ad un personale discorso sull'opera d'arte. Si legittima così un pensiero estetico espresso in forma di relazione critica, secondo cui anche chi non proviene dalla pratica artistica e non ha diretta consuetudine con le arti figurative può comunque essere in grado di esprimere con singolarità di stile valutazioni in materia di storia dell'arte e di riconoscere 'qualità visibili o immateriali', impiegando concetti filosofici tali da connotare il suo criticismo e servendosi della specifica terminologia propria della letteratura artistica del tempo.

Si è cercato con esso di ricostruire a grandi linee il configurarsi e l'evolversi del gusto culturale e artistico di Rosmini, informato e trasmesso dall'ambiente familiare, specialmente dallo zio Ambrogio, architetto, pittore e amatore di belle arti, e dalle raffi-

---

### \* Sigle e abbreviazioni

- ACRR Archivio Storico della Casa natale di Antonio Rosmini - Rovereto  
 ASIC Archivio Storico dell'Istituto della Carità - Stresa  
 BCR Biblioteca Civica "G. Tartarotti" - Rovereto  
 BCRR Biblioteca Storica della Casa natale di Antonio Rosmini - Rovereto  
 BRR Biblioteca Rosminiana - Rovereto  
 BU L.-G. MICHAUD, *Biographie Universelle Ancienne et Moderne, ou Histoire par ordre alphabétique...*, 45 voll., Paris-Leipzig s.d.  
 EC A. ROSMINI, *Epistolario completo di Antonio Rosmini-Serbati, prete roveretano*, 13 voll., Casale Monferrato 1887-1894  
 RS A. ROSMINI, *Scritti autobiografici inediti*, a cura di E. Castelli, Edizione Nazionale delle Opere edite e inedite di Antonio Rosmini-Serbati, I, Roma 1934  
 TB U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I-IV, Engelmann, Leipzig 1907-1910; V-XXXVII, Seemann, Leipzig 1911-1950 (dal XVI a cura di H. VOLLMER)  
 Ann. G. RADICE, *Annali di Antonio Rosmini Serbati*, I-IV, Marzorati, Milano 1967-1974; V, La Quercia, Genova 1981; VI, IPL, Milano 1990; VII (*Indici*), Marzorati, Milano 1991; VIII, IPL, Milano 1994

nate e prestigiose collezioni di stampe, libri, quadri, raccolte da quest'ultimo e conservate nel palazzo degli avi, attraverso la documentazione dei suoi viaggi in Italia, ovvero il *grand tour* di formazione e accrescimento critico *in itinere*, per filosofare, per passione di sapere e di capire, che lo porta a conoscere e apprezzare la specificità e la ricchezza del patrimonio storico-artistico italiano, ciò che consente e attesta pur sinteticamente il delinarsi di un *itinerario* dal pensiero estetico alla critica d'arte; di formalizzare la sua attitudine di pensatore in materia di *arti belle*, della quale, nel ruolo di consulente, promotore, collezionista, pare lasciare traccia interessante, dimostrandosi infatti coinvolto - anche se per formazione allineato al gusto espresso dalla *leadership* intellettuale dell'epoca - in quel decisivo clima di rottura degli schemi didattici della pittura storica e celebrativa.

La ricerca si è indirizzata a registrare le vivaci e numerose frequentazioni di Rosmini con teorici e scrittori di estetica, archeologi, collezionisti, agenti librari, e i consolidati contatti personali con artisti (pittori, incisori, decoratori, architetti) suoi conterranei, o lombardi e piemontesi o stranieri attivi a Roma nella prima metà dell'Ottocento, ai quali commissiona - affidati principalmente a carteggi, con annotazioni concise o approfondite consegne di originali programmi tematici ed iconografici - ritratti a destinazione privata, quadri a soggetto religioso, cicli pittorici, arredi liturgici, interventi di restauro architettonico; a rilevare la sua attività di patrono delle arti e mecenate, capace di trasferire nelle opere cercate e possedute la sua cultura, i suoi interessi teoretici, poetici e letterari; a presentare la sua riflessione artistica e la relativa critica figurativa (espresse nell'indagine degli scritti teorici sul *bello*, nel saggio *Sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana*, nel *Diario dei viaggi*, nell'*Epistolario*, in *Letteratura e arti belle*, nell'attività giornalistica e in numerosi altri *loci*, che sanciscono più o meno definitivamente il riconoscimento di un determinato *prodotto artistico*) andando oltre la consueta considerazione delle sue 'canoniche' qualità di filosofo, teologo, teorico politico e letterato, restituendo così la sua figura agli orizzonti, che non sono stati certo provinciali e angusti, di una promozione culturale di ampio respiro, vagliando i suoi attenti e raffinati interessi nei settori più vitali della produzione artistica, nel tentativo di risignificare attentamente una serie di temi, come quelli del rapporto dell'arte con la morale, della sua efficacia sociale e della funzione intellettuale, di particolare interesse per la cultura artistica ed estetica; perseguendo l'*idea* di poter *leggere* Antonio Rosmini quale conoscitore d'arte, al di là di convenzioni e pregiudizi, per ricollocarlo nel contesto della storia dell'arte e del gusto europeo nel dibattito a lui contemporaneo, fra neoclassicismo e romanticismo, passato e futuro.

Le opinioni che il filosofo Antonio Rosmini formula e acquisisce direttamente dalla personale osservazione di opere d'arte consentono una stimolante e innovativa possibilità di lettura del pensiero critico, della figura e della personalità di questo studioso e intellettuale vigile e lungimirante quale *amatore*<sup>1</sup> o meglio

---

<sup>1</sup> "Così appellasi una persona, che a motivo del suo gusto, e delle sue cognizioni segnalasi in alcuna bell'Arte, sebbene non la professi. Ma questo nome par, che si addica singolarmente a quelli, che hanno gusto per la Pittura, e per la Scultura [...] Abbiamo pure obbligo grande a questi Amatori, che illuminano il nostro gusto, e che co' loro scritti dilatano le nostre cognizioni" (F. LACOMBE, *Dizionario portatile delle belle*

*conoscitore*<sup>2</sup>, e contribuiscono a far ritrovare in sintesi i temi e i percorsi della storiografia artistica a lui coeva. Le indagini sul rapporto di Rosmini con la storia dell'arte possono diventare molteplici, avendo egli recepito considerevoli aspetti della storia dei problemi iconografico-rappresentativo-formali, ovvero questioni teoriche, stilistiche, problemi terminologici e tematiche fondamentali pertinenti alla conoscenza comunicata e rivelata visivamente attraverso le arti figurative, la definizione di un metodo di interpretazione e di un criterio di giudizio sull'opera d'arte, la possibilità di intenderla come una totalità organica di cui poter leggere gli svolgimenti storici individuandone esiti e norme.

Lo studio, le osservazioni e le definizioni inserite nel più ampio discorso *Rosmini conoscitore d'arte* sono fondate e oggettivate sull'esperienza accumulata dal filosofo roveretano nel corso dei suoi viaggi e soggiorni nell'Italia centro-settentrionale e meridionale<sup>3</sup>, sulle sue informazioni storico-critico-artistiche, elaborate in gioventù a contatto con l'ambiente intellettuale familiare e nel rapporto privilegiato con lo zio Ambrogio (1741-1818), architetto, urbanista e pittore<sup>4</sup>, maturate e consolidate nella sua formazione

---

*arti, ovvero, ristretto di ciò che spetta all'architettura, alla scultura, alla pittura, all'intaglio, alla poesia ed alla musica ...*, Bassano 1781<sup>3</sup>, p. 20, s.v. *Amatore*). “Der *Liebhaber* beurtheilt das Werk blos nach den unüberlegten Eindrücken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabei empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein *Liebhaber*, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein *Kenner* wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmack, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt” [L'amatore giudica l'opera solo secondo le impressioni immediate che essa suscita in lui; egli si affida dapprima a ciò che sente e quindi loda ciò che gli è piaciuto e biasima ciò che non gli è piaciuto, senza addurre per questo ulteriori motivi. 'Si è un *amatore* quando si ha una vivace sensibilità per gli oggetti che l'arte elabora; un *conoscitore*, quando a tale sensibilità si aggiunge un gusto affinato da lungo esercizio ed esperienza, quando si possiede capacità di vedere nella natura e nell'essenza dell'arte]; J. G. SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, II, I, Biel 1777, p. 6, s.v. *Kenner (Schöne Künste)*.

<sup>2</sup> “È questa una persona, che dà sano giudizio dei parti delle Belle Arti: e che ha un gusto naturale perfezionato dal continuo frequentare i più valenti Maestri, e dall'abito di veder continuo bei prodotti” (F. LACOMBE, *Dizionario*, p. 101, s.v. *Conoscitore*). “Diesen Namen verdienet in jedem Zweig der schönen Künste, der, welcher die Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist. Der *Kenner* steht zwischen dem *Künstler* und dem *Liebhaber* in der Mitte [...] Er vergleicht das Werk, so wie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach sein sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeket das Gute und das Schlechte an demselben, und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen [...] Die wahre Kenntnis gründet sich auf richtige Begriffe von dem *Wesen* und der *Absicht* der Künste überhaupt” [Questo nome si attribuisce in ogni ramo delle Belle Arti a colui che è in grado di giudicarle secondo il loro valore intrinseco e di apprezzare i diversi gradi della loro perfezione. Il conoscitore sta fra l'artista e l'amatore [...] Egli compara l'opera, così come essa è, con quella che dovrebbe essere per sua natura, per determinare quanto essa si avvicini alla perfezione; nella stessa egli scopre il bene e il male, e sa ovunque indicare le ragioni del suo giudizio [...] La vera conoscenza (arte del conoscitore) si fonda soprattutto sui concetti precisi dell'essere e della *finalità* delle arti]; J. G. SULZER, *Allgemeine Theorie*, II, pp. 5, 6, s.v. *Kenner (Schöne Künste)*.

<sup>3</sup> RS, pp. 212-291 (*Diario dei Viaggi*).

<sup>4</sup> L'atteggiamento intellettuale di Ambrogio, nella cultura del Settecento, si identifica con la figura del *curioso*, avendo acquistato, raccolto, inseguito, segnalato volumi, stampe, quadri per tutta la sua vita, senza mai dedicarsi ad un'attività di teorizzazione o di analisi storico-critica, orientando il suo impegno all'esclu-

successiva, frequentando personalmente gli artisti, visitando ripetutamente i loro *ateliers*, e mantenendo con essi una fitta corrispondenza epistolare - nella quale il Nostro espone concisamente i propri presupposti teorici e i principi del proprio metodo - nutrita di dettati iconografici e di osservazioni pertinenti la storia del gusto e la situazione storico-artistica locale e nazionale.

La ricognizione intorno ad Antonio Rosmini *connoisseur*, indagatore delle qualità formali e tecniche dell'opera d'arte, deve quindi contestualizzare e vagliare la vivace polemica all'epoca non ancora interamente risolta fra amatori, conoscitori e storici dell'arte, esporre quindi il pensiero estetico (di un autore considerato precipuamente e compiutamente filosofo della religione e teorico politico) da riformulare come pensiero storico-critico-artistico e consegnare, quale forma di registrazione scrupolosa ed illuminante, quanto egli stesso ha espresso nel giudizio artistico, nel tentativo di rendere reale con le parole ciò che è rappresentazione, ovvero la sua esperienza conoscitiva dell'opera d'arte.

Entusiasmati interessi intellettuali, perseguiti come passioni, riempiono la sua vita: per la letteratura storica, religiosa vetero- e neo-testamentaria, filosofica, artistica, bibliografica; per stampe, incisioni e quadri commissionati e acquistati da lui quale raffinato collezionista (importa ricordare la sua determinazione al riordino della collezione privata di stampe di Casa Rosmini per renderla *galleria* aperta al pubblico, contraddicendo le soggettive motivazioni di fruizione personale ed esclusiva della *raccolta da studio* di Ambrogio)<sup>5</sup>; per l'arte dunque, coltivata con frequenti viaggi in visita a collezioni italiane pubbliche e private, musei e chiese.

---

sivo possesso dell'oggetto da collezionare, indipendentemente dall'elaborazione di un approfondimento comunque utile alla sua attività: "Così appellansi le persone, che fanno raccolta dei migliori Disegni di quadri, di Sculture, d'Intagli, e d'altre cose preziose" (F. LACOMBE, *Dizionario*, p. 116, s.v. *Curioso*).

<sup>5</sup> Così Rosmini comunica all'amico Paravia il progetto di ordinare la raccolta da poco acquisita: "sapete già della mia numerosa raccolta di stampe: or vorrei pure metterla a ordine, ma è lavoro troppo lungo e intricato, e forse non potrò farlo prima ch'io non arrivi a fabbricarmi un bel luogo ove ben distenderle in vista"; cfr. Lettera di Rosmini (Rovereto 26.8.1819) a Paravia a Venezia (EC I, p. 338). Un riflesso eloquente di questa disposizione tematica dei materiali grafici si ricava dalla dettagliata descrizione della dimora rosminiana, che il suo segretario Francesco Paoli pubblica nel 1880, a coronamento dei lavori di trasformazione e rinnovamento del palazzo (cfr. F. PAOLI, *Antonio Rosmini e la sua prosapia. Monografia*, Rovereto 1880, pp. 118-121; A. VALLE, *La Biblioteca di Casa Rosmini*, Rovereto 1987, pp. 22, 42-45 e, per la distribuzione interna del palazzo all'epoca della morte di Antonio, ID., *Antonio Rosmini. Gli antenati, la famiglia, la casa, la città*, Brescia 1997, pp. 157-162). Interessa segnalare che sempre nella stessa lettera (EC I, p. 337) Rosmini esprime la richiesta di procurargli "frugando le botteghe de' librai" alcune opere, fra cui l'edizione migliore, rinnovata de "*Il Dizionario delle stampe* del Gori Gandellini", ovvero le *Notizie storiche degli intagliatori di Giovanni Gori Gandellini Sanese. Seconda edizione arricchita di notizie interessanti la Vita dell'Autore col proseguimento dell'opera fino ai nostri giorni. Corredato di una Dissertazione su l'origine, progressi, e varie maniere dell'arte d'incidere*, edita in dieci volumi a Siena presso Porri negli anni 1808-1812 (sul frontespizio dei voll. IV-X: *Notizie ... raccolte da varj scrittori ed aggiunte dal padre maestro Luigi De Angelis*); ad Antonio si deve anche la presenza in BCRR dei ventotto volumi dell'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'Abate Pietro Zani*, pubblicata (in seconda edizione) a Parma presso la Tipografia Ducale dal 1817 al 1824, utile raccolta di materiale informativo, la cui prima parte contiene un dizionario di artisti, mentre la seconda, particolarmente importante, è dedicata alla grafica; cfr. J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1996<sup>3</sup>, pp. 485, 509.

L'analisi degli scritti e dei carteggi di Rosmini dedicati nella loro totalità al tema dell'arte e al racconto di viaggio - frammentario, a mezzo tra il catalogo e la guida, in cui il criterio di trattazione delle opere, degli artisti e delle scuole cui appartengono, dei temi e dei soggetti rappresentati si interrompe per lasciar posto qua e là a notizie di natura quotidiana, a contingenze di impegni e occasioni - attesta che il suo discorso circa le opere d'arte deriva dalla visione e dalla conoscenza delle opere stesse, piuttosto che prescindere, come invece avviene nella cultura idealistica a lui contemporanea, che anche nell'ambito della critica e della storia delle arti figurative porta con sé il discredito per ogni metodologia basata sulla visione e la percezione analitica diretta.

La puntuale e risoluta accentuazione rosminiana dell'individualità dell'opera, esaminata nelle sue proprietà 'interne' e non secondo un'impressione generale, in relazione al grado di somiglianza con l'idea di bellezza esemplare e al giudizio sulle qualità morali del suo esecutore (l'artista che sa intuire il valore morale della vita è capace di un'espressione più completa della vita stessa e quindi eleva il 'tono', l'idealità delle sue opere)<sup>6</sup> non preclude comunque la fiducia accordata ai documenti e alla tradizione; l'arte, la scienza dell'arte deriva dalla storia. Raccontando d'arte con lo stesso interesse con cui tratta di filosofia, letteratura, poesia, politica e religione, Rosmini rileva che i primi documenti relativi ad un'opera sono scritti a lettere indelebili sull'opera stessa; ogni artista ha abitudini operative, atteggiamenti speciali dello spirito che si rivelano nel colore, nel segno e nei tipi. Nell'opera d'arte (intesa come luogo di 'contenuti' da portare allo stato di immagine, non scissi da una forma ma espressi in modo tale da poterne piuttosto riscontrare rispetto a questa l'assoluta compenetrazione e inseparabilità), egli osserva la fisionomia morale dell'artista (che segue nelle sue varie produzioni, nei suoi rapporti, nelle sue idealità) e legge la storia della sua creazione. Soprattutto, comparando da un unico e particolare *sguardo* la *maniera* dei differenti artisti che incontra, afferma che vi è sempre una scala della bellezza, formata da infinite gradazioni, che comunque egli intende personalmente limitare, definire ed identificare categorialmente. Nota i colori, le particolarità del disegno, le somiglianze di stile, i caratteri.

Se Rosmini filosofo chiede come tanti altri le formule dell'ammirazione alla trattatistica estetica, l'esame particolareggiato della storia dell'arte annotato nella sua letteratura odeporica consegna invece una cultura di ricognizione del patrimonio artisti-

---

<sup>6</sup> Per Rosmini, la moralità rientra nell'arte in quanto essa è la forma più alta della vita, e l'arte è propriamente espressione di vita; anche sotto l'aspetto estetico e specificamente artistico (distinguendo in arte un valore oggettivo oltre che un valore soggettivo, ammettendo il bello oggettivo) egli considera pregnante la relazione intercorrente fra arte e morale: l'arte è distinta dalla morale (si può infatti dare un'arte senza morale e l'intento morale non è ciò che per se stesso aumenti o diminuisca il valore estetico di un'opera d'arte); tuttavia, sostenendo una 'graduazione' di valore nelle opere d'arte (in quanto sono espressioni più vaste e comprensive, atte ad esprimere un'intuizione più estesa, varia ed armonica dell'universo, che implica specificamente i fatti morali), afferma che un'opera in cui manchi questa intuizione si presenta per ciò stesso meno apprezzabile di un'altra in cui si trovi piena e più completa. A parità di forza espressiva, l'opera che ha un contenuto morale esige per sé un plauso mentale maggiore dell'altra; l'intuizione dei valori morali della vita esprime i più considerevoli artisti. Cft. G. A. GADDO, *Scritti d'arte*, Milano 1959, pp. 60, 62, 63 (*La dottrina rosminiana*).

co italiano fra tradizione e modernità, concezione artistica dell'illuminismo e storia dell'arte del romanticismo, norma classicista e gusto purista. Rosmini è forse l'ultimo viaggiatore neoclassico: la sua teoria artistica si traduce in una chiara tipologia di obiettivi e di pratica ricognitiva in base alla quale il viaggio<sup>7</sup> - per 'filosofare', ovvero per il gusto del sapere e del capire - si configura quale poetica della scoperta, sicuramente lontana dalla retorica dell'iniziazione e del risveglio della *Wanderung* romantica.

La sua analisi cerca il bello e il vero, tocca il segno, e nell'interesse per i problemi posti dalla realizzazione tecnica dell'"oggetto bello" il suo spirito classicista si esprime attraverso una consapevole scelta di metodo: considerare l'opera non solo nella sua compiutezza, ma anche come prodotto in divenire, seguendone le varie fasi di elaborazione (delle quali il fruitore medio tende a disinteressarsi), equivale a riconoscere e sottolineare la complessità del fare artistico, negando implicitamente che quest'ultimo coincida - come vogliono i romantici - con un puro atto intuitivo, *geniale*. I suoi giudizi attenti all'invenzione, distribuzione delle figure, concetto dell'opera, varietà, verosimiglianza, facilità, unità, proporzione, chiarezza, bellezza di attitudini, espressione, consentono di riconoscere a Rosmini la dote naturale del conoscitore, sorretta dalla riflessione, dall'osservazione accurata, da quel metodo formulato dalla tradizione della storia dell'arte cui si riferisce e che risulta pertinente approfondire nel contesto e nel collegamento<sup>8</sup>. Per questo, la forma di cui parla non è mai solo il principio dell'ordine e

---

<sup>7</sup> Per un accenno al repertorio dei viaggiatori si veda il saggio fondamentale di C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, in *Storia d'Italia, Annali*, 5, *Il paesaggio*, a cura di C. DE SETA, Torino 1982, pp. 127-263. Anche la *Reiseliteratur* trentina, benché esigua, ha prodotto nel Settecento tre considerevoli saggi: l'*account book* di Ambrogio Rosmini (*Diario e nota delle Spese sostenute da Ambrogio R a Urbino-Roma-Napoli 1759-1763*, manoscritto in ACRR), i diari di Carlo Antonio Pilati (C. A. PILATI, *Voyages en differens pays de l'Europe en 1774, 1775 & 1776, ou Lettres ecrites de l'Allemagne, de la Suisse, de Sicile et de Paris*, Den Haag 1777, editi in traduzione italiana in due volumi rispettivamente nel 1990 e 1993 a cura di G. Pagliero per i tipi Lubrina a Bergamo: *Lettere di un viaggiatore filosofo: Germania, Austria, Svizzera: 1774* e *Lettere di un viaggiatore filosofo: il Mezzogiorno e Parigi: 1775-1776*) e l'*Itinerario* di Adamo Chiusole (*Itinerario delle Pitture, Sculture, ed Architetture più rare di molte Città d'Italia*, Vicenza 1782; inoltre, *Le Pitture, Sculture ed Architetture più rare di Roma osservate e indicate dal Cav. Adamo Chiusole Roveretano fra gli Arcadi Vergisio Sipiliano*, Vicenza 1782; riguardo alla sua letteratura artistica interessa segnalare anche *Dell'Arte Pittorica Libri VIII coll'aggiunta di componimenti diversi del Conte Adamo Chiusole di Roveredo*, Venezia 1768 e *De' Precetti della Pittura Libri IV in versi. Si aggiungono in prosa I. Lo studio della Poesia, e della Storia adattato a' Pittori, e ridotto all'uso pratico de' medesimi. II. Varie tavole di Simboli pittoreschi. III. Una di notizie storiche intorno alle tre Belle Arti. IV. Una de' più insigni Pittori, Scultori, ed Architetti antichi, e moderni ecc.. ecc.. Opera composta dal Cavaliere Adamo Chiusole Roveretano P. Arcade dedicata all'insigne Accademia de' Pittori di S. Luca di Roma*, Vicenza 1781). Cfr. S. FERRARI, *Arte e architettura in un carteggio inedito conservato negli archivi di Palazzo Rosmini a Rovereto*, "Studi Trentini di Scienze Storiche" 63 (1984), sez. II/2, pp. 187-210; W. BELLI, *Carlo Antonio Pilati viaggiatore*, "UCT" 9/107-8 (1984), pp. 50-56; G. B. EMERT, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze 1939, pp. 118-132 (*L'"itinerario" del Chiusole 1782*); F. R. ROSSI, *Adamo Chiusole scrittore d'arte e pittore (1729-1787)*, "Studi Trentini di Scienze Storiche" 19 (1938), pp. 63-109 e J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, pp. 538-539, 557, 568.

<sup>8</sup> Rivolgendosi alla tradizione dei conoscitori è possibile trovare più di una prefigurazione del metodo di Rosmini: il dilettante di pittura Giulio Mancini, Luigi Crespi, Leopoldo Cicognara, Luigi Lanzi, Denis Diderot; cfr. G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte. Da Vasari ai nostri giorni*, Napoli 1993, pp. 279-307



del senso di per sé non visibile, ovvero l'entità astratta dell'estetica filosofica, ma consiste nelle forme di invenzione e reinvenzione della realtà, quelle fondamentali connotate da *nobile semplicità* e *serena grandezza*.

I contatti con i movimenti letterari<sup>9</sup> e con le accademie d'arte<sup>10</sup> testimoniano il suo coinvolgimento e l'apporto nel contesto di un dibattito culturale e intellettuale di ricaduta europea; la corrispondenza<sup>11</sup> che intrattiene con archeologi (Giovanni Labus, Paolo Orsi), collezionisti (Giacomo Mellerio, Giacomo e Giulio Padulli a Milano), teorici, critici e amatori d'arte (Niccolò Tommaseo, Giuseppe Cernazai), incisori (Raffaello Morghen), architetti locali, lombardi e piemontesi (Giovan Luca Cavazzi di Somaglia, Ernesto Melano, Giovanni Molli, Andrea Pizzala) e artisti ai quali commissiona opere e interventi di restauro e suggerisce programmi iconografici (Pietro e Giuseppe Andreis a Rovereto e Trento, Giuseppe Craffonara a Riva, Bolzano e Roma, Friedrich Overbeck e Stefano Pozzi a Roma, Giovanni Pock a Rovereto e Milano, Domenico Udine a Firenze, Costantino Prinetti a Gozzano per citare i principali) è molto ricca di suggerimenti circa la scelta e l'invenzione del soggetto, la specifica rappresentazione delle forme e la definizione dello spazio, l'armonia dei colori, il tipo dei personaggi raffigurati, il paesaggio, le ombre e i chiaroscuri, indicazioni tutte naturalmente conformi al suo bisogno funzionale di simmetria e di ritmo ornamentale e rispondenti al suo ideale di bellezza e di arte cristiana.

Rosmini dunque filosofo, studioso, viaggiatore, amatore di belle arti, conoscitore, conservatore e storico dell'arte, attento anche ai problemi stilistici e *attributivi*, come risulta da uno scambio epistolare con l'udinese Pietro Cernazai, letterato, studioso e amatore d'arte. Questi, consapevole dell'erudizione e competenza del Nostro, riguardo ad un presunto errore compiuto dallo scrittore d'arte trentino Adamo Chiusole nell'attri-

---

(*Connoisseurship*); inoltre, G. PERINI, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane. Il "Parere" di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, "Accademia Clementina. Atti e Memorie" n.s. 28-29 (1991), pp. 169-208; C. GIBSON-WOOD, *Jonathan Richardson and the Rationalisation of Connoisseurship*, "Art History" 7/1 (1984), pp. 38-56 e ID., *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York 1988).

<sup>9</sup> Cfr. E. RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano 1997, p. 43. Il saggio smentisce il supposto ruolo marginale del romanticismo italiano rispetto ai coevi movimenti letterari delle altre nazioni europee e mostra che gli intellettuali del primo Ottocento (Rosmini incluso) sono pienamente inseriti nella cultura del tempo.

<sup>10</sup> Sulle accademie d'arte come istituzioni e luoghi privilegiati per l'evoluzione dei rapporti fra gli artisti e il mondo circostante cfr. N. PEVSNER, *Le Accademie d'arte*, Torino 1982.

<sup>11</sup> A. ROSMINI-SERBATI, *Epistolario completo di Antonio Rosmini-Serbati, prete roveretano*, 13 voll., Casale Monferrato 1887-1894; le lettere, i carteggi e altri manoscritti inediti di Antonio Rosmini-Serbati (mittente e destinatario) vengono citati dagli originali, per lo più in trascrizione diplomatica, secondo la classificazione dell'Archivio Storico dell'Istituto della Carità di Stresa (ASIC); N. TOMMASEO - A. ROSMINI, *Carteggio edito e inedito*, a cura di V. MISSORI, 3 voll., Milano 1967-1969; inoltre, G. RADICE, *Annali di Antonio Rosmini Serbati*, I-IV, Milano 1967-1974; V, Genova 1981; VI, Milano 1990; VII (*Indici*), Milano 1991; VIII, Milano 1994; C. BERGAMASCHI, *Bibliografia degli scritti editi di Antonio Rosmini*, I (*Opere*) e II (*Lettere*), Milano 1970; III (*Opere*), Stresa 1989; ID., *Bibliografia Rosminiana*, I-IV, Marzorati, Milano 1967-1974; V-VI (*Indici generali*), Genova 1981-1982; VII-VIII, Stresa 1989-1996; ID., *Catalogo del carteggio edito e inedito di Antonio Rosmini*, I-III, Genova 1980-1983; IV-V, Genova 1987-1992.

buire a Palma il Vecchio tre dipinti conservati nella chiesa dell'Inviolata<sup>12</sup> a Riva - secondo la propria ricognizione cronologica e valutativa realizzati invece dal nipote Palma il Giovane - si rivolge a lui come segue:

“Conoscendo con quanta cortesia e dottrina Ella favoreggi chi applicato ad utili studj ricorre per ajuti, Le vengo innanzi colla presente ad intercedere una notizia pittorica [...] pregevole ad istruirmi di tre quadri attribuiti a *Palma il vecchio* dal Cav. Adamo Chiusole nell'*Itinerario d'Italia* descrivendo la chiesa dell'*Inviolata di Riva di Trento*. Dice egli: ‘S’ammirano in questa tre bellissime tavole con *S. Carlo orante*, un *S. Onofrio*, un *S. Girolamo*’. Non credo che il primo quadro rappresenti Carlo magno di cui si trattò della beatificazione sotto il Pontefice Urbano V e fu sospesa da Gregorio XI; ma il santissimo Arcivescovo di Milano. Questi non potea ritrarsi da Jacopo Palma il vecchio che morì prima del 1541, e forse nell’anno 1538, natalizio del Santo”<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Nell'*Itinerario* lo storico afferma infatti che “sopra tutto è da considerarsi la Chiesa dell’Inviolata, di bella, nobile, e graziosa architettura d’un Portoghese, che stava in Roma al tempo del Card. Madruzzo, e star potrebbe con decoro in qualunque Città. S’ammirano in questa tre bellissime tavole con *S. Carlo orante*, con *S. Onofrio*, con *S. Girolamo*, tutte del celebre Palma vecchio” e prosegue “il Cristo in croce è tavola del famoso Guido Reni, ma la figura che sta ai piedi è d’altra mano. Mirabili sono i banchi del Coro intagliati con istorie sacre [...]”; cfr. A. CHIUSOLE, *Itinerario delle Pitture, Sculture, ed Architetture*, p. 26 (*In Riva di Trento*).

<sup>13</sup> Lettera di Pietro Cernazai (Udine 6.9.1835) a Rosmini a Rovereto (cfr. *Ann.* VI, p. 171). Si tratta delle tele realizzate appunto da Palma il Giovane (Venezia 1544-1628) tra il 1615 e il 1620, per gli altari delle tre cappelle laterali della chiesa intitolate ai tre santi. Questo artista agli inizi del Seicento domina incontrastato l’ambiente della pittura veneta e risulta molto conosciuto anche in Trentino, dove la sua presenza è attestata da opere che si trovano a Trento, Bezzecca, Storo e Daone. Va inoltre ricordato che, sempre sul Lago di Garda, a Salò, l’artista ha realizzato, nella decorazione del duomo, tra il 1602 e il 1605, uno dei suoi più importanti interventi pittorici, affiancato per gli stucchi da Davide Reti (nella cappella del SS. Sacramento e nell’ornamentazione del coro), artefice lombardo attivo anche all’Inviolata, dove incornicia gli affreschi con una ricca decorazione a stucchi bianchi, neri e oro, e inserti color bronzo, e la cui attività si svolge poi soprattutto nelle zone bresciane, milanesi e (probabilmente) veronesi (S. WEBER, *Artisti Trentini e Artisti che operarono nel Trentino*, a cura di N. RASMO, Trento 1977<sup>2</sup>, p. 302; M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Genova 1997). Le tele di Riva raffigurano *S. Carlo Borromeo* in preghiera davanti ad un’immagine della Madonna (firmata in basso a sinistra “Jacobus Palma f.”), *S. Girolamo* inginocchiato di fronte al Crocifisso (firmata a destra “Jacobus Palma f.”), *S. Onofrio* in atteggiamento orante (firmata sul sasso “Jacobus Palma f.”). La committenza delle opere da parte dei Madruzzo è documentata per la tela del *S. Carlo* da “un’annotazione nella Miscellanea Madruzziana che dice la pala eseguita dal Palma Giovane per ordine del cardinal Carlo Madruzzo” (P. DAL POGGETTO, *La decorazione pittorica della chiesa dell’Inviolata a Riva del Garda e Martino Teofilo Polacco*, “Antichità Viva” 11/5, 1972, p. 10), ma per gli altri soggetti non si sono invece rintracciate le relative documentazioni; interessa comunque ricordare come Palma il Giovane sia stato amico dello scultore trentino Alessandro Vittoria (Trento 1525 - Venezia 1608) - attivo a Venezia, dove era stato inviato a studiare in gioventù presso il Sansovino proprio da un componente della famiglia Madruzzo, il cardinale Cristoforo -, e come lo scultore si sia reso garante per il Palma nella decorazione di Salò (cfr. *I Madruzzo e l’Europa 1539-1618. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, cat. a cura di L. DAL PRÀ, Milano-Firenze 1993). Le tele, ancora oggi conservate nella collocazione originaria, benché pregevoli, si inseriscono nel momento della sua produzione più stanca in cui prevalgono, legate alla tematica sacra, formule manieristiche già più volte ripetute. Si distingue in modo particolare la tela del *S. Onofrio*, in cui la figura si avvita nello spazio, lasciando aria allo sfondo paesaggistico; nel volto si ripetono i lineamenti fisionomici del santo della pala di Storo, datata 1617, ma, a differenza del dipinto storense, in questo dell’*Inviolata* il cromatismo è già



LUIGI ZUCCOLI, *Ritratto di Antonio Rosmini*, (1851 ?), olio su tela, cm. 99,5 x 76,5, Rovereto, Casa natale di Antonio Rosmini.

Rosmini, confermando l'errore, risponde:

“Ho veduti molte volte i quadri dell'Inviolata a Riva di Trento, e gli ho presentissimi nella mente. Or per quelle piccolissime cognizioni ch'io m'ho, io non dubito e non ho mai dubitato che le tre tavole da Lei accennate sieno di Palma il giovane, anziché di Palma il vecchio, come scrive il Chiusole: la *maniera* onde sono condotte, a' miei occhi il dimostra chiaramente: il S. Carlo che vi è su dipinto, è il Borromeo appunto, il che conferma non essere il Palma il vecchio”<sup>14</sup>.

Tale vicenda è emblematica; il Nostro si dimostra pienamente figlio del suo tempo: quello cioè della crescita del commercio antiquario e dell'espansione delle grandi collezioni pubbliche, soprattutto straniere. Per chiarire il rapporto che intercorre tra l'attività di Rosmini conoscitore e quella di Rosmini critico e storico dell'arte, sembra possibile affermare che il suo lavoro in qualità di storico presuppone quello di conoscitore, considerato che secondo il suo intendimento non è possibile fare storia se non dei fatti che si è in grado di individuare con sicurezza, e che per diventare storici dell'arte bisogna essere conoscitori. È forse possibile ipotizzare che nell'orizzonte di visibilità proprio di Diderot<sup>15</sup> o addirittura

---

più spento, freddo nell'azzurro cinereo della veste del santo e nel cupo paesaggio serale dello sfondo. Su tutto questo cfr. M. BOTTERI, *La decorazione*, in *Beni culturali a Riva del Garda. Dipinti restaurati - Chiesa dell'Inviolata*, cat. a cura di M. BOTTERI, Riva del Garda 1985, pp. 56-57, 62-63.

<sup>14</sup> Lettera di Rosmini (Rovereto 18.9.1835) a Pietro Cernazai a Udine (EC V, p. 470). Riguardo a Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio (Serina 1480 ca. - Venezia 1528) e al suo omonimo pronipote detto Palma il Giovane cfr. TB XXVI, pp. 172-176 e pp. 176-178; *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. BRIGANTI, II, Milano 1988, pp. 789-790.

<sup>15</sup> Denis Diderot (1713-1784), filosofo, scrittore, polemist, e soprattutto critico d'arte, è sicuramente uno dei maggiori protagonisti della cultura settecentesca. Direttore e principale artefice dell'*Encyclopédie*, compila per questa numerose “voci” teoriche a carattere multidisciplinare, tra cui quella di *bello*, redatta come un vero e proprio trattato nel 1751 e pubblicata l'anno successivo nel secondo volume nella quale affronta direttamente il problema estetico quale enigma del sentire nel vedere e paradosso della conoscenza pura, cercando di spiegarne storicamente (attraverso i contributi anglo-francesi, e parallelamente alle fondamentali ricerche tedesche) qualità e valore, dall'intuizione alla definizione del *bello*, fra nozioni classiche e moderne a confronto. Attraverso un esame critico delle formulazioni tradizionali di proporzione, ordine, simmetria, Diderot evidenzia e formula il concetto di *bello* come percezione di rapporti, ovvero “è bello tutto ciò che contiene in sé qualcosa che possa risvegliare nell'intelletto l'idea di rapporti”. Il suo importante contributo all'estetica e alla teoria delle arti si configura di rilievo per la nascita del linguaggio della critica d'arte e per l'approfondimento dei problemi e dei metodi della teoria della pittura, dei problemi espressivi e compositivi, delle tecniche e dei materiali. La sua analisi propone soprattutto un'epistemologia sulla figura del *conoscitore* - da artista conoscitore a critico conoscitore - che mette in discussione il discriminante e consolidato principio del tempo (vivamente asserito per esempio da Falconet, che ritiene siano gli artisti a fornire le leggi per giudicare l'arte) secondo cui solo chi proviene dalla pratica artistica e ha diretta consuetudine con le arti figurative è legittimato ad esprimere valutazioni in materia di storia dell'arte e può darsi conoscitore. Accostandosi all'osservazione dell'arte in veste di profano, come critico e dunque conoscitore, Diderot giudica sulla formazione dell'artista; facendo ricorso alla propria erudizione e interpretazione si avventura nello spazio dei pittori per dar voce alla loro espressione silenziosa, riuscendo a dare compiutezza al discorso sulla pittura, legittimando un pensiero estetico espresso in forma di relazione critica. Egli considera inoltre attentamente tutta una serie di temi, come quelli del rapporto dell'arte con la morale, della sua efficacia sociale e della funzione nella cultura, di significativo interesse per la cultura artistica ed estetica. Cfr. D. DIDEROT, *Trattato sul Bello*, a cura di M. N. VARGA, Milano 1995; si vedano su questo le osservazioni di M. Modica nella *Nota ai testi* dell'antologia dedicata a

tura di Richardson<sup>16</sup>, Rosmini faccia della *connoisseurship* un'attività integrata nella sua personalità, essendo in grado di motivare e giustificare realmente l'eccellenza di un'opera con valutazioni che presuppongono un concetto suo proprio dell'arte, che ha come oggetto la verità storica e cristiana.

Per il Nostro, l'attività giudicatrice che critica e riconosce il bello si identifica con quella che lo produce e ogni giudizio critico vuole per regola la conoscenza delle interne operazioni degli artisti esecutori:

“Desidero cercate le cagioni degli andamenti delle belle arti, e cercate dentro agli animi degli uomini; perocché secondo che questi sono disposti, al di fuori significano. Quindi acciocché l'oggetto che presenta l'Arte imitatrice tocchi dilettevolmente, per così esprimermi, l'umana intelligenza, bisogna ch'egli tenga convenevole ragione di difficoltà alla virtù di questa intelligenza, acciocché non sia al tutto difficilissimo a percepirsi, e tanto che soverchi la virtù di lei, e la stanchi, anziché la rallegri”<sup>17</sup>.

*L'estetica dell'Encyclopédie. Guida alla lettura*, a cura di M. MODICA, Roma 1988, dove è compresa, nella nuova traduzione integrale, la stessa voce *Beau* (pp. 100-133); D. DIDEROT, *Saggi sulla Pittura*, a cura di M. MODICA, Palermo 1991; J. STAROBINSKI, *Diderot e la pittura*, Milano 1995, e inoltre, H. DIECKMANN, J. SEZNEC, *The Horse of Marcus Aurelius. A Controversy between Diderot and Falconet*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 15 (1952), pp. 192-228; H. DIECKMANN, *Diderot und die Aufklärung*, München 1980.

<sup>16</sup> Il pensiero artistico inglese del Settecento non si limita a questioni di teoria estetica; due scrittori, Jonathan Richardson (1665-1745) e il suo omonimo figlio Jonathan Richardson (1694-1771), contribuiscono a dischiudere non solo per l'Inghilterra, ma per tutta l'Europa, una nuova visione delle arti figurative, fondata sull'esperienza, e un nuovo concetto di storia dell'arte. Nel 1719 essi pubblicano uno scritto dal titolo *Essay on the Art of Criticism*, nel quale vengono indagate le leggi in base alle quali un'opera d'arte può essere detta tale, e le difficoltà dell'arte dell'*expertise*. Occupandosi particolarmente del problema della *connoisseurship*, ovvero della scienza dell'arte, delineano la figura e il ruolo del conoscitore come colui che deve evitare i falsi ragionamenti e i pregiudizi, nel senso di riconoscere le proprietà intrinseche di un'opera, esaminando un quadro o un disegno in sé e per sé; inoltre identificano le qualità del buon conoscitore con quelle del vero gentiluomo: conoscenza della migliore società e dell'antico, libertà dai pregiudizi, ragionare chiaro ed esatto. Si tratta dunque di un atteggiamento metodologico-critico molto aperto, governato però dall'assioma secondo cui per giudicare un conoscitore deve costruirsi un “sistema di regole”. Nel 1722 viene pubblicata la loro descrizione ragionata delle più celebri opere d'arte italiane - considerevole la predilezione manifestata per Raffaello - in cui sono riassunte le opinioni del classicismo, con un curioso capitolo su critica e scienza, e che assieme al loro precedente saggio *Theory of Painting* (poi nei *Works* pubblicati a Londra nel 1772 e 1792) influenza la cultura inglese e non solo (si pensi a Hogarth che mette al centro del suo scritto del 1753, *The Analysis of Beauty*, il tentativo di comprendere la bellezza a partire dall'esperienza personale, attribuendo il ruolo decisivo alle proprie intuizioni, al vedere, pensare, giudicare e gustare autonomamente; cfr. W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza*, a cura di M. N. VARGA, Milano 1989). Riguardo a J. Richardson *senior* e *junior*: cfr. TB XXVIII, pp. 272-273; J. RICHARDSON, *The Connoisseur: an Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting, and a Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur*, London 1719; ID., *The Works of Jonathan Richardson senior and junior*, III, *The Science of a Connoisseur*, London 1792, pp. 172-261.

<sup>17</sup> A. ROSMINI, *Sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana*, a cura di P. P. OTTONELLO, Milano 1994, p. 75. Numerose le pagine rosminiane dedicate alla riflessione teorica, alla lezione di metodo e sapienza critica, che spaziano dai problemi estetici ed eidetici del *bello*, con i criteri di verisimiglianza, facilità, ordine, proporzione, a quelli che toccano la sostanza stessa dell'opera d'arte quale durevole valore di cultura. Cfr. A. ROSMINI, *Della Bellezza*, in ID., *Letteratura e Arti Belle*, I, *Opuscoli Varj*, a cura di P. PEREZ, in *Opere edite e inedite di Antonio Rosmini-Serbatì prete roveretano*, Intra 1870, pp. 99-198; ID., *Arti Belle e Bellezza*, in ID., *Letteratura e Arti Belle*, II, *Pensieri e Dottrine trascelti dalle opere di A. Rosmini ordinati e annotati in*

Se il valore di un'opera d'arte deriva dall'analisi accurata del suo *modo*, e la capacità di percepirla si accresce con l'osservazione e la meditazione, ne segue che il critico - come il conoscitore, inteso come colui che sa riconoscere autenticità, originalità, stile e qualità estetica dell'opera stessa - deve spogliare se stesso delle impressioni interessate che riceve dalle cose, per poter vagliare l'oggettività di ogni intuizione artistica scevro da pregiudizi e schematismi. Secondo Rosmini, è critico d'arte<sup>18</sup> colui che

---

*servigio della Letteratura e delle Arti Belle*, in *Opere edite e inedite*, pp. 1-57; *Id.*, *Facoltà che hanno più stretta relazione coi sentimenti del bello*, *ivi*, pp. 457-508; *Id.*, *Della Bellezza*, in *Id.*, *Teosofia*, III, a cura di C. GRAY, Edizione Nazionale delle Opere edite e inedite di Antonio Rosmini-Serbati, IX, Edizioni Roma, Roma 1938, pp. 357-438; *Id.*, *Pensieri intorno alle belle arti*, "Rivista Rosminiana" 1 (1906-7), pp. 349-351; *Id.*, *Delle belle arti*, a cura di U. COLOMBO, "Otto/Novecento" 2/2 (1978), pp. 111-165.

<sup>18</sup> G. A. GADDO, *Scritti d'arte*, pp. 69-76 (*Il critico d'arte secondo Rosmini*). In Rosmini, l'attributo nella sua accezione generale designa una consuetudine con i fatti e con la verità, con le apparenze, i risultati e le loro cause. Il conoscitore giudica le cose d'arte perfezionando lo studio, l'osservazione e un proprio gusto naturale. Importa precisare che, per solito in consonanza di idealità e atteggiamento metodologico-critico con Antonio, Tommaseo contraddice le affermazioni rosminiane a proposito della figura del conoscitore, identificata e stigmatizzata in Cicognara, e rapportata provocatoriamente alla grandezza dello stile e della qualità dell'indagine storico-estetica di Winckelmann, Lanzi e d'Agincourt. Se ancora la linea di sviluppo della *storia* ripete la tradizionale ripartizione vasariana, Cicognara, influenzato da Winckelmann, anche se su posizioni divergenti, compie la prima storia della scultura e non degli scultori, e, sul piano della trattatistica intorno al problema estetico del bello e alla grande ammirazione per il classicismo, è da annoverarsi piuttosto fra gli scrittori d'arte del primo Ottocento. Al di là di motivi legati al clima e all'esigenza del tempo, non si può certo sostenere che Cicognara sia un *connaisseur* nel senso inteso da Tommaseo: si tratta invece di un critico che opera in diretto rapporto con uno scultore e che, dalla stretta interazione tra attività critica e fare artistico, non crea solo una teoria dell'arte, ma postula un modo di agire nell'arte con il recupero nel presente della storia e dell'antico. La critica tommaseiana, aspramente polemica e feroce sul conto di Cicognara uomo e scrittore, investe nel suo pettegolo andamento anche l'aspetto più serio della sua opera: "Quant au sentiment du beau qui l'inspire, j'aurai tout dit quand je dirai que c'est un connaisseur. Un connaisseur est autre chose qu'un critique: il a un peu de la légèreté de l'un, de la froideur de l'autre. Le connaisseur est un demi-artiste, un demi-historien, un demi-auteur; il ne fait ni de la théorie, ni de la pratique, ni de l'histoire pure, ni de l'esthétique pure; un connaisseur fait tantôt de l'enthousiasme à froid, tantôt de la discussion à la température de l'eau bouillante: un connaisseur n'a pas le temps d'admirer, ni de censurer, ni de recevoir l'impression véritable des choses; il va d'objet en objet, il court là où il fallait s'arrêter, il s'arrête là où il fallait courir, il dissèque la vie, il galvanise la mort. [...] Voulez-vous une preuve bien claire que Cicognara ne sentait pas profondément la beauté? C'est qu'il a fait un livre de théorie sur le beau, qui n'est ni philosophique ni artistique: il y parle de l'idéal comme un homme qui n'en a pas l'idée. Et cependant c'était l'ami de Canova" [Quanto al sentimento del bello che lo ispira, avrò detto tutto quando dirò che è un conoscitore. Un conoscitore è altra cosa che un amatore, altra cosa che un critico: egli ha un po' della leggerezza dell'uno e un po' della freddezza dell'altro. Il conoscitore è un mezzo artista, un mezzo storico, un mezzo autore; egli non fa né della teoria né della pratica né della storia pura né dell'estetica pura; un conoscitore fa sia dell'entusiasmo a freddo sia della discussione alla temperatura dell'acqua bollente: un conoscitore non ha il tempo di ammirare né di censurare né di ricevere l'impressione vera delle cose; egli va di oggetto in oggetto, corre là dove dovrebbe fermarsi, si ferma là dove dovrebbe correre, seziona la vita, galvanizza la morte. [...] Volete una prova molto chiara che Cicognara non sentiva profondamente la bellezza? Questa prova sta nel fatto che egli ha scritto un libro di teoria del bello che non è né filosofico né artistico: vi parla dell'ideale come un uomo che non ne ha idea. E tuttavia egli era l'amico di Canova]. L'ingiustizia del giudizio è grave proprio là dove Tommaseo a sua volta indica nell'"impression véritable des choses" il metodo più consentaneo alla critica d'arte. Cfr. N. TOMMASEO, *Bellezza e Civiltà o delle arti del bello sensibile*, Firenze 1857, pp. 331, 333 (*Cicognara, ou le Connaisseur*). Di Cicognara: L. CICOGNARA, *Estratto dell'opera intitolata Il Giove Olimpico ossia L'Arte della Scultura Antica considerata sotto un nuovo punto di*

“è perito a notare e gustare la bellezza, mediante ripetute osservazioni”<sup>19</sup>

e ha maturato in se stesso quella stessa idea generale di bellezza, che riconosce in quanto cerca; ovvero, non apprende se non l'arte di riconoscere la bellezza dove questa si trovi.

Tuttavia:

“Se a colui che viene dal perito nelle bell'arti per apparare conversando col medesimo il modo di conoscere e di giudicare di quelle, fosse fatto osservare in un quadro tutt'altro che la bellezza, ma la fisica costruzione del quadro, gli elementi chimici onde la tavola od i colori sono composti, ed altre tali qualità che null'hanno a fare colla bellezza; egli non ne partirebbe già soddisfatto: perciocché sentirebbe non esser ciò, in cui egli cerca di venire ammaestrato. Quegli dunque che dalle osservazioni sentite fare a' periti sulle pitture, sulle sculture, e su tutti gli altri lavori dell'arti, viene ammaestrando a distinguere anch'egli quel bello più fino e più recondito che in essi si racchiude; non è condotto a ciò senza ch'abbia precedentemente in se stesso quella stessa idea generale di bellezza, che ha il suo precettore [...]

Non è l'idea di bellezza che gli si crei; è l'arte di usare di quest'idea da lui precedentemente posseduta, l'arte d'applicarla alle cose, di confrontar le cose in tutte le loro parti con essa e di riconoscere per tal confronto i vestigi di bellezza dentro alle cose seminate”<sup>20</sup>.

E inoltre:

“Laonde gli uomini non differiscono fra di loro nell'idea della bellezza, ma nella perizia dell'applicarla; ed il senso del bello coltivato e perfezionato, e l'attitudine a portar giudizio di lui non è che questa perizia d'applicar tale idea; di non confonderla con altre; di confrontare ad essa sola, e con prontezza le cose; e di ravvisare la relazione delle cose colla medesima. E per questo non è di tutti l'osservare e riconoscere le bellezze tutte nell'opere d'arti o nella natura, ma chi ne conosce più e chi meno [...] è in questa gradazione fra gli uomini nella perizia di giudicare del bello conseguita per natura e per l'arte, che convien rinvenire la ragione onde al comune degli uomini poche sono le cose belle; nel tempo stesso che il savio ammira una bellezza profonda in tutte le cose dell'universo”<sup>21</sup>.

Si tratta dunque di impiegare l'idea di bellezza posseduta, di applicarla alle cose, confrontandole in tutte le loro parti con quella, e riconoscere infine, al confronto, i segni della bellezza distribuiti e riconoscibili nelle cose stesse.

---

vista, Venezia 1817; ID., *Le Belle Arti*, Ferrara 1790; ID., *Del Bello. Ragionamenti del conte Leopoldo Cicognara con le notizie su la vita e le opere dell'autore compilate dal signor Defendente Sacchi*, Milano 1834; ID., *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di G. Venturi, Argalia, Urbino 1973 e A. CANOVA, *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Leopoldo Cicognara*, a cura di V. MALAMANI, Città di Castello 1890. Inoltre, l'interessante saggio di F. FEDI, *L'Ideologia del Bello. Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Milano 1990, pp. 55-98 (*Cicognara e la figura del conoscitore-collezionista tra Sette e Ottocento*).

<sup>19</sup> A. ROSMINI, *Sull'idillio*, p. 86.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 86-87.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 87.

È importante considerare e vagliare i tre gradi di ideale - naturale intellettuale e morale - riconoscendo che *unicamente* nell'ultimo la bellezza piena e assoluta si manifesta:

“E in tal modo avviene che l'uman genere non si stia contento a quella bellezza che dall'*ideale intellettuale*, eziandio che immenso, inesauribile, gli è dato di ricavare; se non arriva a godere quella bellezza che gli nasce dall'estrema perfezione del medesimo, cioè dall'*ideale morale*. Come l'*ideale naturale* è il principio dell'*intellettuale*, così il *morale* ne è il fine e l'assoluto compimento. Di che avviene, che se l'umanità si può dilettere alcun tempo di ciò che presta di bello l'*ideale naturale*, ella però non può in esso continuamente riposarsi; ma quasi dal suo stesso peso verso l'*intellettuale* sia tratta; e questo stesso non sia che uno stato di passaggio, dal quale pure dipartendosi, pervenga in fine a quello stabile e sempre ricercato diletto che solo dalla percezione e dalla imitazione dell'*ideale morale* le proviene. Perciocché l'elemento *morale* è quel punto unico, semplicissimo, nel quale s'appoggia come in solida base l'universo, e sul quale truova sostegno la gran leva che ne muove le parti; è quel principio altissimo che non già molte delle cose esistenti, ma tutte raccoglie sotto di sé e congrega ad immensa unità: quel principio, onde la bellezza piena ed assoluta all'umana mente rifulge”<sup>22</sup>.

La diversità del giudizio critico dipende dal punto di vista adottato dal critico stesso. Secondo Rosmini, la facoltà del critico deve penetrare quale sia l'ideale che l'artista si è proposto e quale il tema che ha iniziato a svolgere<sup>23</sup>.

Gusto, diletto mentale e sensibile fra tensione razionale e fantasia, pensiero classico e cristiano, distinguono il bello in universale (che appartiene in varia grandezza a natura, uomo e realtà puramente ideali) dall'arte quale produttrice di opere belle; il bello, valore universale oggettivo, è proprietà dell'essere e ogni cosa ha la sua bellezza; bellezza che non viene fatta dall'uomo, ma solo contemplata. Il conoscitore *trova* la bellezza e la vaglia quale oggetto di *invenzione* all'interno di un itinerario critico guidato dall'intelligenza.

L'inserimento della facoltà intellettuale nell'arte, nel gusto, nella produzione e fruizione delle opere belle configura la pregnanza di concetti speculativi definiti e definibili e consapevolmente tematizzati: il carattere intellettuale della contemplazione estetica rosminiana si coniuga al giudizio esaminatore del critico all'interno di un'estetica del vero.

Nell'opera d'arte si deve cogliere un'idealità capace di compenetrarsi di realtà e storia; opera d'arte dunque, quale rappresentazione della realtà e insieme dell'ideale. Inoltre, in accordo con la tradizione del classicismo, Rosmini ritiene che le arti belle debbano essere imitatrici, per poter suscitare un vero sentimento di interesse e di ammirazione: la bellezza dell'opera d'arte dipende puramente dalla bellezza dell'oggetto imitato, dalla verosimiglianza e dalla facilità, e si risolve nell'abilità di imitare nella materia e nell'esecuzione un paradigma che sembra assumere valore di condizione formale per la riuscita dell'opera bella in quanto bella e la sua successiva contemplazione interna.

L'accesso alla bellezza come itinerario che conduce alla forma dell'essere, alla sua

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 80. Si consideri al riguardo quanto Rosmini afferma nella teoria dell'arte del ritratto.



unità e armonia, si accompagna alla scoperta della ragione dell'arte come esperienza di questa stessa ragione, nella sua percezione e valutazione, accesso privilegiato alla verità, al giudizio critico.

L'ambiente intellettuale al quale Rosmini appartiene ha peraltro ben presenti le valenze e le implicazioni che la figura del conoscitore va via via rivestendo nel contesto storico-culturale del momento<sup>24</sup>. Se il senso comune può rimandare ad una sorta di equipollenza fra la figura dell'amatore e quella del conoscitore, fra i due termini esiste tuttavia uno scarto non trascurabile, avviandosi quest'ultimo ad essere figura professio-

---

<sup>24</sup> Lo svolgimento dello studio su Rosmini fra *connoisseurship* e critica d'arte intende proprio consolidare l'approfondimento e la ricognizione circa fonti, documenti e testimonianze sull'argomento.

<sup>25</sup> Riguardo a una maturazione come figura professionale si pensi, ad esempio, alla personalità dell'italo-tedesco Domenico Fiorillo (1748-1821), che tra XVIII e XIX secolo continua la tradizione dei conoscitori e degli insegnanti d'arte; raccogliendo e riassumendo con cura le notizie degli antichi scrittori, senza impostare un confronto o un accostamento critico, e disponendo di una vasta erudizione, intraprende un'esposizione complessiva della storia dell'arte europea. Servendosi, per il suo lavoro di scrittore, della concezione della storia di J. G. Herder (1744-1803) - che fra l'altro, in ordine ad una conciliazione di competenze, difende quei conoscitori che formulano relazioni e giudizi in materia di belle arti pur non avendo una formazione specificamente artistica, legittimando quella che viene comunemente definita critica d'arte - e dei lavori preparatori dello storico dell'arte italiano Luigi Lanzi (del quale cura la quarta edizione italiana della storia della pittura), scrive sugli inizi dell'arte tedesca, sulla pittura a olio, sulla storia dell'arte russa, sull'arte italiana e infine pubblica l'opera in cinque volumi *Storia delle arti grafiche dalla loro rinascita fino ai tempi moderni* (1798-1808). Con l'indagine delle fonti del Vasari, dà un significativo contributo allo studio di questa disciplina metodologica, che acquisisce un'importanza fondamentale nella successiva evoluzione della storia dell'arte (cfr. J. D. FIORILLO, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, 5 voll., Göttingen 1798-1808; U. KULTERMANN, *La storia della storia dell'arte*, Vicenza 1997, p. 47; J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, pp. 481, 491). Anche lo svizzero J. H. Füssli (1741-1825), pittore e disegnatore, amico di J. G. Sulzer, del quale conosce l'*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, si può pensare un moderno conoscitore e studioso d'arte che - riconoscendo la qualità estetica e la bellezza delle opere classiche e di Raffaello, di Pompeo Batoni (1708-1787), del classicismo tardobarocco espresso dalla pittura di Carlo Maratta (1625-1713) e delle sue nitide trasposizioni grafiche operate dai fiamminghi - riprende le indicazioni di Varchi, Vasari, Dolce, Condivi, quali fonti della storia dell'arte per definire lo stile delle sue invenzioni figurative michelangiolesche e signorelliane. Nell'ambiente intellettuale d'avanguardia e ricco di stimoli culturali della Zurigo di metà Settecento, la sua prima formazione artistica avviene nella bottega del padre J. C. Füssli (1706-1781), ritrattista, pittore di paesaggi, antiquario, storico e critico d'arte, veste nella quale, dopo aver redatto e curato la pubblicazione di una serie di scritti artistico-letterari, scrive un libro sulla pittura svizzera, *Storia dei migliori artisti svizzeri* (1754-1757), nel quale sostiene la necessità di studiare gli antichi, ma anche di spostare in avanti le frontiere stesse dell'arte. Il pensiero artistico di J. H. Füssli è soprattutto originale nelle lezioni accademiche sull'invenzione e sull'espressione, sul disegno e sul colore, pubblicate postume. Nel 1765 traduce in lingua inglese le *Riflessioni sulla pittura e sulla scultura dei Greci* di Winckelmann, ma dopo il suo soggiorno romano, a contatto con le opere dell'antichità, invece di rafforzare le sue concezioni artistiche winckelmanniane che riconoscono la condizione della vera bellezza nella serenità, nella calma e nell'impassibilità, elabora uno stile personale che rivisita le tipologie classiche, con un'approfondita assimilazione delle tormentate impostazioni e fisionomie di Michelangelo e gli eleganti allungamenti dei manieristi italiani. Negli *Aforismi* (1788-1818) la sua critica artistica dà conto della teoria dell'attimo pregnante - e chiaro è il debito nei confronti di Lessing - dell'invenzione e dell'imitazione, e nell'itinerario storico-estetico si scaglia contro Rembrandt e Dürer. Cfr. J. H. FÜSSLI, *Aforismi sull'arte*, Roma-Napoli 1989; F. DEUCHLER, *Johann Heinrich Füssli: "Tempesta e uragano". Alcune premesse teoriche*, in *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775-1825*, cat. a cura di F. LICHT, S. TOSINI PIZZETTI, D. H. WEINGLASS, Milano 1997, pp. 23-29 e C. NICOSIA, *Lo spazio, il corpo, l'espressione. Teoria e prassi nell'arte di Füssli*, in *Füssli*, pp. 37-43.

nale, non più dilettante qual è nel Settecento<sup>25</sup>. Per di più il prevalere in ambito italiano della ricostruzione storiografica per profili rende all'epoca problematica l'indagine circa modelli complessivi di storia della storia dell'arte e della critica d'arte<sup>26</sup>.

Rosmini è legato ad una visione culturale illuministica, enciclopedica, attenta alla realtà e alla concretezza; winckelmanniano, si ferma al dato reale, storico, vero, ma vive prepotente la proiezione (*Schwärmerei*), l'entusiasmo che consente, come a Tieck e Wackenroder<sup>27</sup>, di trascendere il reale stesso; l'immagine concreta, la datità, viene così costantemente proiettata nella dimensione fantastico-immaginativa.

---

<sup>26</sup> Fra le tendenze storiografiche della letteratura artistica del classicismo volte a ricostruire la storia dell'arte, importa ricordare la *Storia dell'arte nell'antichità* (1764) del tedesco Winckelmann (1717-1768) - pensatore, grecista, antiquario raffinato, storico dell'arte e studioso attento alle tecniche degli artisti -, che delinea una sintesi intellettuale del processo dell'arte come una totalità organica, e determina il passaggio dalla scienza delle fonti alla vera e propria storia della letteratura artistica. In ambito italiano, la *Storia pittorica dell'Italia* (1789) di Luigi Lanzi (1732-1810), opera di accurata erudizione e di considerevole importanza contenutistica e formale, presenta un compendio universale di un'unica evoluzione (non intesa però, a differenza di Winckelmann, quale totalità organica) della storia dell'arte e trova già una ripartizione al di là di quella che si attiene allo schema della biografia degli artisti, ed è quindi in grado di condurre al riconoscimento di costanti storiche. Per l'autore tutto gravita attorno all'evoluzione delle scuole italiane, e la giustificazione della propria tradizione pittorica lo lega ancora a Vasari; egli si propone anche di definire lo stile e le maniere proprie di ciascun artista, scuola ed epoca, e nell'artista vede il vero creatore degli stili, indipendentemente dall'ambiente e dalla situazione politica; i suoi giudizi, portati sull'analisi delle forme, risultano più esatti di quelli dei suoi predecessori e rimangono utili per i conoscitori e gli studiosi - in BCRR si conserva un'edizione dell'opera in tre volumi pubblicata per i tipi Remondini a Bassano nel 1795-1796 -. Inoltre, va ricordata la *Storia della Scultura* (italiana) di Leopoldo Cicognara (1767-1834), uscita negli anni 1813-1818, che, cominciando ancora col *Risorgimento*, prende decisa posizione contro il barocco e giudica a partire dall'arte del proprio tempo tutte le manifestazioni artistiche delle epoche passate. In rapporto agli interessi estetici e ai postulati teorici rosminiani, si segnala, del francese J. B. Séroux d'Agincourt (1730-1814), l'*Histoire de l'art par les monuments* ..., vera e propria enciclopedia dei periodi artistici, articolata in sei volumi pubblicati a dispense a Parigi fra il 1811 e il 1823 (l'edizione italiana, tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi, esce negli anni 1826-1829 per i tipi Giachetti di Prato), opera che espone la storia dell'arte per grandi contesti e nel corso del suo divenire. L'autore cita come proprio modello Winckelmann, ma al posto degli antichi pone l'opera di Cimabue e di Giotto; discute l'arte greca, tratteggiandone un piano dei presupposti teorici, studia soprattutto la pittura e la scultura medioevali, allega tavole di immagini corredate da precise spiegazioni teoriche e illustrazioni accuratamente raccolte di piante architettoniche e di incisioni. La sua predilezione per gli artisti del Trecento e Quattrocento, e la rivisitazione del Medioevo attraverso l'analisi stilistica del linguaggio di importanti monumenti, fa rilevare che la ricerca e l'interpretazione formale deve sostituire quella del contenuto, che le fonti primarie e l'opera d'arte stessa devono prevalere sulla tradizione indiretta e letteraria; la sua ricognizione, comprendente tutta la storia dell'arte cristiana e fondata su una vasta base storico-culturale, rimane dunque fondamentale. Cfr. BU XXXIX, pp. 110-112; G. PREVITALI, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt*, in ID., *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, pp. 156-167; L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte. Il Settecento in Italia*, Roma 1979, pp. 181-211; J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, pp. 486-487; G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte*, pp. 99-104; U. KULTERMANN, *La storia della storia dell'arte*, pp. 45-47, 49-51, 53-65, 70-71, 79-82, 85.

<sup>27</sup> A partire dal Settecento i poeti seguono con attenzione quanto succede nel campo dell'arte; non si limitano a riceverne suggestioni, ma si misurano direttamente con opere di pittura, scultura e architettura, anche interpretandole e analizzandole, scorgendo con la loro immaginazione settori sconosciuti delle arti figurative (si pensi per esempio al decisivo contributo fornito da Goethe e Diderot alla formazione della disciplina storico-artistica). Nella storia dell'arte del romanticismo, la visione di Wackenroder si trova all'interno della tradizione vasariana e si attiene ampiamente ad essa; ha studiato e utilizzato sia le *Vite* (I ed. 1550; II, 1568) del Vasari che l'enciclopedica *Academia Todesca, oder Teutsche Academie der edlen Bau-*

Risulta importante decidere - in seguito ad un'attenta e circostanziata analisi dei suoi interessi culturali, delle letture, valutazioni, frequentazioni di circoli intellettuali, propensioni bibliografico-letterarie, giudizi storico-artistici, gusti eidetici e piaceri estetici - se collocare la figura di Rosmini in ambito classico-illuminista o piuttosto romantico; si può forse tentare di sussumere l'anomalia, l'eclettismo e la straordinaria poliedricità del personaggio all'insolubile dicotomia fra un orientamento di gusto e pensiero razionalistico e un altro fantastico-ideale. La ricostruzione tipologica di Rosmini conoscitore mira a definizioni interlocutorie e richiede connotazioni appurate: è necessario cioè collocare la sua personalità nell'ambito di una formulazione della storia della storia dell'arte a lui immediatamente precedente e coeva, fra estetica, teoria e critica d'arte, e reinterpretare le pratiche della sua *forma mentis* e della sua modalità operativa.

La critica artistica di Rosmini mette palesemente in risalto l'elemento cristiano, tanto preminente da orientare e risultare un parametro di giudizio imprescindibile se non obbligato. Ma, se le categorie distintive fra arte cristiana e arte pagana non risultano storicamente decrittabili, emerge quella distinzione propria del romanticismo da lui condivisa e difesa. Interessandosi all'*arte* perché è un aspetto dello *spirito*, egli propone dunque e soprattutto di risvegliare la capacità, indispensabile in futuro, di cogliere nelle cose materiali e in quelle astratte l'elemento spirituale che rende possibili infinite esperienze, e nel quale si confondono meditazioni metafisiche e forme efficacemente espressive che sanno raggiungere l'anima delle cose e comunicare l'interiorità; il vero artista deve scegliere la forma interiormente necessaria, cioè quella - come linguaggio dell'essere - più adatta a rivelare il contenuto, la divinità.

Il suo modo di porsi, amatore e critico, nei confronti dell'arte, lo colloca senza dubbio anche in quel divenire della personalità del conoscitore, che si verifica una volta superata la controversia sul primato di chi, conoscitore-critico o conoscitore-artista, sia detentore di verità di fronte al prodotto artistico, e una volta formalizzate competenze specifiche e limiti separativi delle rispettive figure professionali.

---

*Bild-, und Mahlerey-Künste (1675-1679)* di Joachim von Sandrart (Francoforte 1606 - Norimberga 1688) - su quest'ultimo cfr. S. EBERT-SCHIFFERER, *Naturaleza e "maniera antica". Joachim von Sandrart disegnatore dall'Antico, in Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, cat. a cura di S. DANESI SQUARZINA, Milano 2001, pp. 57-64; inoltre pp. 372-379 e spec. 380-382 -, e tuttavia ogni realtà artistica riceve in lui una valutazione diversa rispetto a quella dei predecessori. Intervenendo direttamente nella disputa sull'arte contemporanea, consapevole delle differenze cronologiche e regionali dell'espressione artistica, di contro agli eroi vasariani e a Sandrart propone, quale prototipo dell'artista, Dürer, nel quale vede la tradizione tedesca e il legame col Medioevo, ma soprattutto quella sensibilità che auspica anche per il proprio tempo. La sensibilità, la volontà e una nuova esperienza religiosa sono l'aspetto cruciale dell'invito che Wackenroder rivolge all'arte del proprio tempo, e, convinto dell'impossibilità di apprendere l'arte, ribadisce che le direttive tecniche delle scuole non si devono rilevare più del dovuto. Se nel Settecento la concezione dell'arte consiste essenzialmente in regole che possono essere apprese, e in leggi che possono essere comunicate - o si riassume nel riconoscimento di uno spirito nuovo nelle opere degli antichi -, in lui torna a configurarsi il nuovo ideale dell'età d'oro del Medioevo, inteso come cellula germinale della cultura europea, esperita peraltro sul piano contenutistico - teorie condivise e affermate anche da Tieck e Novalis -. Cfr. J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, pp. 492, 658, 680; G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte*, pp. 70-72, 77-79, 148, 151; U. KULTERMANN, *La storia della storia dell'arte*, pp. 81-82.

Se idealmente vicini a Rosmini possono risultare autori che si rifanno a Winckelmann, quali Bellori, Lanzi, Cicognara o d'Agincourt, il suo neoclassicismo, all'insegna di Raffaello, professato nella profonda ammirazione per il Cinquecento italiano, per Mengs e Canova, lo connota comunque quale classicista e lo allinea su una posizione conservatrice, da intendersi peraltro in senso storico, privo di connotazione negativa<sup>28</sup>, aperto alla proposta teorico-religiosa e iconica del movimento nazareno e all'ideale purista.

La ricontestualizzazione di Rosmini intende consentire una lettura della sua figura svincolata dai modelli agiografici finora proposti e, considerata la pregnanza del suo dettato estetico, anche una nuova collocazione fra i teorici dell'arte cristiana in relazione al gusto insito nella cultura del periodo. La sua competenza in giudizio e attribuzione autorizza uno *sguardo* alla sua attitudine a vivere una personale *arte della critica* come dimensione integrale della conoscenza umana, e al particolare modo di giudicare l'arte, che gli permette di coniugare una pittura ideale e perfetta - onnicomprensiva di bellezza *naturale, intellettuale e morale* - a un valido argomento sull'esistenza del bello in Dio. Proporre e definire Rosmini quale figura di filosofo *conoscitore*, indagare come nascono in lui l'interesse e la passione per la critica e la storia dell'arte e come si legano all'interno o all'esterno della sua concezione filosofica i *desiderata* iconografici che intende far seguire agli artisti che frequenta e ai quali commissiona ritratti di sé, di famigliari e di amici - nati per soddisfare il gusto collezionistico di committenti raffinati e quindi riservati a un godimento pressoché esclusivo - tavole e pale d'altare, dipinti di devozione domestica o comunitaria, significa poi conferire base e fondamento artistico al suo pensiero circa arti belle e bellezza. Le sue approfondite conoscenze di *intenditore* d'arte, le durevoli relazioni allacciate con studiosi, collezionisti, artisti e personalità della cultura, l'abbozzo, nelle linee generali, del programma di creare una raccolta d'arte a disposizione del pubblico, consentono di accreditare di originalità la sua attività di studioso, le cui sfere di interesse, strettamente integrate, interagiscono in modo determinante, contribuendo ognuna a definire la fisionomia - tipica del primo Ottocento in ambiente provinciale - del *conoscitore* di gusto aperto e aggiornato, ma nello stesso tempo concretamente interessato alla 'gloria' della patria municipale.

E, se quella di Rosmini *conoscitore* può sembrare in astratto l'arte di un *dilettante*, il suo giudizio - originale nella formulazione e formalizzazione teorica - e la conseguente prassi collezionistica fondata su *esperienza* ed *intuizione* trovano consistenza, vera certezza e certa verità (in senso vichiano) uscendo dall'autoreferenzialità e collegandosi alla tradizione.

Il Nostro, configurando un'epistemologia che rivela la giustificazione e il metodo razionale empirico e ideale - pensare chiaramente e giudicare correttamente - si mostra capace di vivere una sua personale *arte della critica* quale dimensione integrale della conoscenza umana.

---

<sup>28</sup> Ma importa allora segnalare il suo favorevole interesse per Michelangelo (nella *Reiseliteratur* settecentesca condiviso solo da Montesquieu, Gibbon e Goethe), suscitato dalla visione delle stampe appartenenti alla collezione dello zio, quando invece la letteratura artistica di ascendenza classicista, fin dal XVII secolo, mantiene una posizione fortemente critica.