

Anno XIV

Numero 31

Ottobre 2024

VITA PENSATA

rivista di filosofia



Sacro - Teologie II

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

Registrata presso il Tribunale di Milano

N° 378 del 23/06/2010

ISSN 2038-4386

www.vitapensata.eu

DIRETTORE RESPONSABILE

Ivana Giuseppina Zimbone

DIRETTORE SCIENTIFICO

Alberto Giovanni Biuso

(Università di Catania)

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri

Sarah Dierna

Enrico M. Moncado

Anno xiv - n. 31

ottobre 2024

VITA PENSATA

RIVISTA DI FILOSOFIA

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Alfieri (Pontificia Università Lateranense)

Pierandrea Amato (Università di Messina)

Tiziana Andina (Università di Torino)

Alberto Andronico (Università di Catania)

David Benatar (University of Cape Town)

Maria Teresa Catena (Università di Napoli Federico II)

Monica Centanni (Università Iuav di Venezia)

Pio Colonnello (Università della Calabria)

Francesco Coniglione (Università di Catania)

Roberta Corvi (Università Cattolica di Milano)

Dario Generali (Istituto per la storia del pensiero filosofico e
scientifico moderno-CNR)

Roberta Lanfredini (Università di Firenze)

Giovanni Maddalena (Università del Molise)

Felice Masi (Università di Napoli Federico II)

Eugenio Mazzarella (Università di Napoli Federico II)

Roberto Melisi (Università di Napoli Federico II)

Leonardo Messinese (Pontificia Università Lateranense)

Thaddeus Metz (University of Pretoria)

Masahiro Morioka (Waseda University)

Nicola Russo (Università di Napoli Federico II) †

Valeria Pinto (Università di Napoli Federico II)

Francesco Piro (Università di Salerno)

Antonio Sichera (Università di Catania)

Salvatore Tedesco (Università di Palermo)

Simona Venezia (Università di Napoli Federico II)

Roberto Vinco (Universität Heidelberg)

Vita pensata
rivista di filosofia

Sacro - Teologie II

Anno XIV - n. 31, ottobre 2024

EDITORIALE

Sacro / Teologie II 6

TEMI

Antonio Albano - *La geometria aurea della Piazza dei Miracoli* 8

Alberto Giovanni Biuso - *Pilato, il Sacro* 32

Roberta Corvi - *Dimostrare l'esistenza di Dio. La riflessione di Sofia Vanni Rovighi* 43

Sarah Dierna - *Caduta e redenzione nella morte di Ivan Il'ič. Una lettura gnostica* 55

Daniele Iozzia - *Semplificazione formale ed espressione del sacro in Ingres* 63

Marica Magnano San Lio - *Fede filosofica e *Glauben* in Karl Jaspers: considerazioni epistemologiche e antropologiche* 75

Leonardo Messinese - *Il rigore del concetto, l'ordine del senso e la teologia filosofica. Risposta a Massimo Epis* 85

Enrico Moncado - *Heidegger: un itinerario escatologico (1919-1927)* 100

Enrico Palma - *Dalla fisica alla metafisica. Per un sentimento sacro dell'esistenza* 114

Angelica Rocca - **Nóμος ο Φύσις?* Benjamin, Agamben e la vita sacra come soglia* 128

Salvatore Tedesco - *Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. La letteratura di fronte al messianico. Quattro brevi esempi* 138

TEMI - II

Stefano Isola - *Né il vero né il falso, semmai l'irreale: quali esperienze musicali nel mondo post-covid?* 149

Giuseppe Savoca - *Informatica umanistica, infocrazia, automi e intelligenze artificiali* 162

AUTORI

Alberto Giovanni Biuso - *Proclo* 176

Michele Del Vecchio - *Augusto Del Noce* 183

RECENSIONI

Sarah Dierna - *Una critica del lungotermismo* 194

Valentina Surace - *La responsabilità dell'inconscio. A partire dalla psicoanalisi di Jacques Lacan* 199

SEMPLIFICAZIONE FORMALE ED ESPRESSIONE DEL SACRO IN INGRES

Daniele Iozzia
Università di Catania

Cette hausse brusque et apparente que subit le talent d'un écrivain dès qu'il improvise (ou d'un peintre qui "dessine comme Ingres" sur l'album d'une dame, laquelle ne comprend pas ses tableaux), cette hausse devrait être sensible dans la Correspondance de Flaubert¹.

Ingres: Forma e Tratto

«Disegna come Ingres» è l'espressione riportata da Proust quale paradigma di talento eccelso mentre riflette sull'innalzamento di tono e valore nelle lettere di Flaubert. Talvolta in contrapposizione ai risultati della sua attività pittorica, per definire il segno del pittore francese il tratto essenziale che si risolve in linea pura e armonica viene sempre esaltato. La capacità disegnativa di Ingres nell'interpretare il reale piegandolo alle esigenze espressive di un tocco ispirato all'antichità prende le mosse da fonti non immediatamente evidenti, soprattutto dal tipo di disegno sintetico proprio delle pitture vascolari, con le loro anatomie concise tradotte da Ingres in quei tipi morfologici impossibili che gli hanno procurato detrattori insieme a venerazione.

La sua attitudine al colore viene esplicitamente trattata nei suoi pensieri sull'arte, che sono costituiti da una raccolta di sue riflessioni messe insieme non in una sequenza cronologica ma secondo connessioni tematiche². Le parole del pittore sulla propria arte rivelano scorci di profonda utilità su vari aspetti della sua produzione, fra i quali quello relativo alla dialettica fra colore e chiaroscuro, che può essere esemplificata in un'opera a *grisaille* quale l'*Odalisque* al Metropolitan Museum di New York.

1 M. Proust, «À propos du "style" de Flaubert», in *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} janvier 1920, p. 81.

2 La collezione di pensieri (da qui in poi abbreviata in Ingres) si legge in H. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine: d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, H. Plon, 1870. La traduzione qui usata è quella a cura di Elena Pontiggia in Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Pensieri sull'arte*, Abscondita, Milano 2003.



Fig. 1: Jean-Auguste-Dominique Ingres e studio, *Odalisque en Grisaille* (ca. 1824-34), olio su tela, 83x109 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Il quadro è stato fra le opere di rilievo nella mostra sull'arte in monocromo del 2017 alla National Gallery di Londra³, dove è stato esposto quale autografo con l'aiuto di allievi, definizione equilibrata che mette in evidenza il carattere per certi versi pedagogico che è possibile che l'opera abbia assunto all'interno dell'atelier. Il quadro, che pone problemi di attribuzione e non è riconosciuto come autografo da tutta la critica⁴, potrebbe essere una dimostrazione eseguita per lo studio, prendendo le mosse da una delle proprie opere più celebri, per dimostrare come, ai fini dell'effetto pittorico, l'introduzione del colore è solo l'ultimo passaggio, quello che conferisce una specifica piacevolezza all'immagine ma che in qualche modo risulta semplicemente accessorio. Tale pratica didattica di atelier potrebbe essere frutto di una collaborazione tra il maestro e i suoi studenti, e rimane significativo per l'attribuzione il fatto che il quadro era passato in eredità alla vedova di Ingres⁵. Il grado di finitura del quadro, in particolare, va contro

3 Cfr. L. Packer and J. Sliwka, *Monochrome: Painting in Black and White*, National Gallery Company Ltd, London 2017.

4 Cfr. D. Iozzia, «Notes on Ingres' *Odalisque en grisaille*», in *IJBHT* VII 3, 2017, pp. 1-4.

5 Cfr. P. Condon, M.B. Cohn, and A. Mongan, *In Pursuit of Perfection: The Art of J.-A.-D. Ingres*, [Kentucky], Indiana University Press, Louisville 1983, p. 96.

l'ipotesi che il pittore l'avesse preparato per essere poi ricoperto da velature, e si deve pensare che esso sia una variante volutamente finita a *grisaille*⁶, che è in realtà una combinazione di grigi freddi e caldi. Rispetto alla *Grande Odalisque* del Louvre, di cui è replica di dimensioni ridotte, alcuni particolari variano, in primo luogo relativamente al ventaglio di piume di pavone che è assente nella versione a *grisaille*, forse perché sarebbe stato inutile riprodurre in toni di grigio la vivacità cromatica delle piume. Anche l'ambientazione, però, differisce leggermente, poiché la figura dell'odalisca in monocromo non poggia sui cuscini di un sofà *à la turque* ma su una superficie piana (possibilmente un tappeto, anche se nessun motivo ornamentale è stato dipinto su di esso), vicino ad una vasca di cui si vede abbozzata la bocca di una fontana⁷ simile a quella della *Bagnante Valpinçon*. Anche l'ipotesi che il quadro fosse stato dipinto in monocromo per ricavarne un'incisione sembra non convincente, soprattutto perché esso non è di piccole dimensioni e presenta una finitura accurata, entrambi elementi che supportano l'assunto che sia stato eseguito come opera autonoma.

Il dipinto può essere associato alle considerazioni che Ingres stesso propone per il ruolo del colore in pittura, quando egli dà indicazioni e suggerimenti che volutamente si pongono come controintuitivi per la ricerca di un effetto pittorico insieme naturale e ispirato al classicismo. L'*Odalisque en grisaille* in questo senso esemplifica uno specifico approccio alla composizione e alla pittura che si concentra sulla definizione del tono ma non è assimilabile semplicemente al disegno poiché è pittura a tutti gli effetti, solo privata dell'apporto cromatico. È d'altronde il pittore stesso che raccomanda di tenere a bada in generale l'uso del colore e di peccare di limitazione invece che di eccesso: «Niente colori troppo infuocati: sono antistorici. Andate sul grigio, piuttosto che sull'infuocato, se non potete fare giusto, se non potete trovare il tono vero»⁸. L'utilizzo della grisaglia potrebbe essere dunque un efficace metodo di atelier per concentrarsi sull'identificazione del tono e sulla definizione di colore caldo e freddo, data la differente natu-

6 Cfr. E. Camesasca, *L'opera completa di Ingres*, Rizzoli, Milano 1968, p. 95.

7 Cfr. J.L. Connolly, «Ingres and the Erotic Intellect», in *Art News Annual*, 38, 1972, pp. 21-24.

8 Ingres, p. 133: *Point de couleur trop ardente; c'est antihistorique. Tombez plutôt dans le gris que dans l'ardent, si vous ne pouvez faire juste, si vous ne pouvez trouver le ton tout à fait vrai.*

ra dei diversi grigi utilizzati: «L'essenziale del colore non è l'insieme delle masse chiare o scure del quadro, ma la distinzione precisa del tono di ogni oggetto. Ad esempio, mettere un bel drappo bianco, luminoso, su un corpo bruno, olivastro, o meglio distinguere un colore biondo da un colore freddo, un colore accidentale da quello delle figure colorate col tono locale»⁹.

Tutto questo è coerente con una delle affermazioni più note e controverse di Ingres, quando assegna al colore un ruolo accessorio: «il colore dà ornamento alla pittura, ma è solo la sua dama di compagnia, perché si limita a rendere più piacevoli i veri pregi dell'arte»¹⁰. Tale ritegno cromatico per Ingres informa la concezione stessa della pittura di storia, che pur evocando punte naturalistiche non deve essere confusa con altri generi quali il ritratto, mentre suo carattere precipuo risulta proprio l'essere ispirata più direttamente ai modelli antichi e rinascimentali e, di conseguenza, essere dichiaratamente sobria nel colore e nell'articolazione emotiva, indicazioni queste che si pongono contro gli esempi di pittura storica di Delacroix. La misuratezza espressiva diventa dunque la chiave per le scelte cromatiche e formali della pittura ingresiana, in una maniera che trova nella replica a monocromo di uno dei suoi quadri più celebri un'illustrazione dell'efficacia della definizione della forma attraverso un'utile riduzione del colore:

L'espressione in pittura esige una conoscenza molto approfondita del disegno, perché non può essere buona se non è formulata con assoluta precisione. Individuarla solo in parte significa sbagliarla: è come rappresentare persone false che cercano di simulare dei sentimenti che non provano. A questa estrema precisione si giunge solo con una profonda intelligenza del disegno. Per questo i pittori di espressione moderni sono stati i più grandi disegnatori. Guardate Raffaello¹¹!

9 *Ibidem*: *Les parties essentielles du coloris ne sont pas dans l'ensemble des masses claires ou noires du tableau; elles sont plutôt dans la distinction particulière du ton de chaque objet. Par exemple, mettre un beau et brillant linge blanc sur un corps brun, olivâtre, et surtout faire discerner une couleur blonde d'une couleur froide, une couleur d'accident de celle des figures colorées par leurs teintes locales.*

10 *Ivi*, p. 132: *La couleur ajoute des ornements à la peinture; mais elle n'en est que la dame d'atour, puisqu'elle ne fait que rendre plus aimables les véritables perfections de l'art.*

11 *Ivi*, p. 127: *L'expression en peinture exige une très-grande science du dessin; car l'expression ne peut être bonne si elle n'a été formulée avec une justesse absolue. Ne la saisir qu'à peu près, c'est la manquer; c'est ne représenter (jeu des gens faux qui s'étudieraient à contrefaire des sentiments qu'ils n'éprouvent pas. On ne peut parvenir à cette extrême précision que par le plus sûr talent dans le dessin. Aussi les peintres d'expression, parmi les modernes, ont-ils été les plus grands dessinateurs. Voyez Raphaël!*

La riflessione sull'uso del *grisaille* in pittura, dunque, è inevitabilmente parallela all'importanza attribuita al disegno nella riflessione di Ingres:

Disegnare non significa semplicemente riprodurre dei contorni; il disegno non consiste semplicemente nel tratto: il disegno è anche l'espressione, la forma interna, il piano, il modellato. Che cosa resta d'altro? Il disegno comprende i tre quarti e mezzo di ciò che costituisce la pittura. Se dovessi mettere un cartello sulla mia porta, scriverei *Scuola di disegno*: sono sicuro che formerei dei pittori¹².

Può essere utile qui ricordare come il tratto sintetico, unito all'ispirazione panica dei soggetti pagani, sia stato la fonte d'ispirazione per il periodo ingresiano di Picasso, culminato nelle incisioni della *Suite Vollard*, dove il segno si traduce in ritmo fluido e libero secondo il dettato del pittore francese: «più le linee e le forme sono semplici, più hanno bellezza e forza. Quando frazionate le forme le indebolite: succede sempre così quando si divide qualcosa»¹³. Proprio in questo si osserva il carattere sintetico dell'arte di Ingres, che viene ribadito più volte con un chiaro riferimento all'arte antica: «Le belle forme sono piani diritti con qualche rotondità. Le belle forme sono quelle che possiedono fermezza e pienezza, e in cui i particolari non compromettono l'aspetto delle grandi masse»¹⁴.

Ad illustrazione del significato della ricerca di compiutezza delle forme per l'arte ingresiana si potrebbero portare molteplici altri esempi, ma qui ci si limiterà ad un secondo. La riflessione sulle masse si ritrova nell'elaborazione del ritratto di Madame Moitessier in piedi,

12 Ivi, p. 123: *Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours, le dessin ne consiste pas simplement dans le trait: le dessin c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé. Voyez ce qui reste après cela! Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture. Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais : École de dessin, et je suis sûr que je ferais des peintres.*

13 Ivi, p. 125: *Plus les lignes et les formes sont simples, plus il y a de beauté et de force. Toutes les fois que vous partagez les formes, vous les affaiblissez. Il en est de cela comme du fractionnement en toutes choses.*

14 Ivi, pp. 125-126: *Les belles formes, ce sont des plans droits avec des rondeurs. Les belles formes sont celles qui ont de la fermeté et de la plénitude, et où les détails ne compromettent pas l'aspect des grandes masses.*

solenne nell'abito di velluto nero guarnito di pizzo e con l'espressione seria del volto incorniciato simmetricamente dalle rose dell'acconciatura contro il damasco malva di un salone della sua nuova residenza¹⁵.



Fig. 2: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto di Madame Paul-Sigisbert Moitessier, née Marie-Clotilde-Inès de Foucauld*, in piedi, 1851, olio su tela, 147x100 cm, Washington, National Gallery of Art.

Come è noto, l'altro ritratto ingresiano di Madame Moitessier, quello in cui ella è raffigurata seduta (Londra, National Gallery), è molto diverso per carattere, per posa e per la scelta decorativa di un abito a fiori, e ha avuto una lunghissima gestazione di più di un decennio, nel corso del quale Ingres eseguì e completò per primo il ritratto in piedi. In quest'ultimo, la trattazione delle spalle e del volto della donna sembra

¹⁵ Sulla genesi e la cronologia dell'opera in rapporto all'altro ritratto di Madame Moitessier e sui disegni preparatori, cfr. G. Tinterow and Ph. Conisbee, *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, Metropolitan Museum of Art, New York 1999, pp. 426-446.

proprio tradurre visivamente la volontà di ridurre linee e forme a strutture semplici e ben delineate, in questo caso anche staccate per mezzo del colore, dallo scuro dei capelli e dell'abito al pallore della pelle riecheggiato dalle rose e viole che incorniciano l'acconciatura. I particolari del volto o delle mani vengono racchiusi all'interno della massa, come le venature all'interno della struttura definita di una foglia. Le parole di una lettera dell'estate 1851 di Ingres a Madame Moitessier rivelano esplicitamente tale volontà di riduzione, di semplificazione formale:

Visto che siete talmente bella già da voi, ho deciso di abbandonare, dopo molta riflessione, l'idea di un'elaborata acconciatura da gran sera. Ciò sarà ancora di miglior gusto per il ritratto e temo che altrimenti avrebbe distratto troppo l'occhio a scapito della testa. Lo stesso vale per il gioiello sul petto, che sarebbe di gusto troppo vecchio, e che vi prego di sostituire con un cammeo in oro. Non sono tuttavia contrario ad una lunga e semplice *châtelaine*, che potrei terminare con il pendente della precedente¹⁶.

Anche la decisione di cambiare l'iniziale posizione del braccio destro per includerlo all'interno della massa dell'abito, come si può osservare nella serie di disegni preparatori, ha a che fare con tale esigenza estetica di definire una composizione conclusa. In tale controllato accordo formale e cromatico si può anche individuare quell'associazione tra pittura e musica che costituisce un carattere specifico della riflessione di Ingres sulla propria arte:

Se potessi farvi diventare tutti dei musicisti, ci guadagnereste come pittori. Tutto è armonia in natura: una piccola cosa in più o in meno altera la gamma e determina una nota falsa. Bisogna arrivare a cantare con la matita o il pennello in modo intonato come con la voce. L'esattezza delle forme è come l'esattezza dei suoni¹⁷.

16 In H. Lapauze, *Ingres, sa vie & son œuvre (1780-1867) d'après des documents inédits*, Georges Petit, Paris 1911, p. 444: *Certes, très belle par vous-même, j'abandonne, après de mures réflexions, le projet des grandes coiffures de soirée. Ce sera encore de meilleur goût pour le portrait et je craindrais que cela n'écrasât trop l'ouïe [da leggere: l'œil] aux dépens de la tête. Voire même le bijou sur la poitrine, d'un style trop vieux, que je vous prie de remplacer par un camée en or. Je ne renonce pas cependant à une longue et simple châtelaine, laquelle je pourrais terminer par la cassollette de la première.*

17 Ingres, p. 123-124: *Si je pouvais vous rendre tous musiciens, vous y gagneriez comme peintres. Tout est harmonie dans la nature: un peu trop, un peu moins dérange la gamme et fait une note fausse. Il faut arriver à chanter juste avec le crayon ou le pinceau aussi bien qu'avec la voix; la justesse des formes est comme la justesse des sons.*

Nel ritratto di Madame Moitessier in piedi l'inserimento dei dettagli di interno ai margini dell'immagine assume dunque una valenza musicale di contrappunto secondario ma elettrizzante nella scelta cromatica, soprattutto nella sedia a sinistra con elaborate bordure e frange su cui sono gettati accessori da sera. Il riferimento all'armonia e all'esattezza descrittiva ha a che fare con l'esigenza di una capacità mimetica nell'artista, ma di una *mimesis* che, conformemente all'ispirazione all'antico¹⁸, deve essere intesa quale rappresentazione che va oltre la definizione del sensibile.

Ingres: Antico e Natura

Da questo punto di vista, lo sfondo teorico dell'arte di Ingres è da trovarsi nel classicismo difeso da Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy¹⁹, anche se rispetto all'idealismo del pensatore francese il pittore introduce la necessità di rifarsi al modello naturale, in una dialettica che però non risulta sempre ben definita e intelligibile. Ingres chiaramente esalta il ruolo del modello di atelier e afferma che in esso si trova tutta la natura e ad esso non bisogna aggiungere alcunché:

Guardatelo (il modello vivente): è come gli antichi e gli antichi sono come lui. È un bronzo antico. Gli antichi non hanno mai corretto i modelli, non li hanno mai snaturati, voglio dire. Se tradurrete sinceramente quello che avete di fronte, procederete come loro e, come loro, arriverete al bello. Se seguirete un'altra strada, se avrete la pretesa di correggere quello che vedete, approderete solo al falso, all'ambiguo o al ridicolo²⁰.

Tale aderenza al modello in natura sembra essere una critica alle posizioni dell'atelier di Jacques-Louis David che più direttamente proponevano una versione di idealismo che si discostava dal naturale. Nonostante questo, Ingres stesso parla della necessità di correggere il modello

18 Cfr. S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2002, pp. VII-IX.

19 Cfr. E.S. King, «Ingres as Classicist», in *Journal of the Walters Art Gallery*, 5, 1942, pp. 69-113.

20 Ingres, p. 116: *Regardez cela (le modèle vivant): c'est comme les anciens et les anciens sont comme cela. C'est un bronze antique. Les anciens, eux, n'ont pas corrigé leurs modèles, j'entends par là qu'ils ne les ont pas dénaturés. Si vous traduisez sincèrement ce qui est là, vous procéderez comme eux, et, comme eux, vous arriverez au beau. Si vous suivez une autre marche, si vous prétendez corriger ce que vous voyez, vous n'arriverez qu'au faux, au louche ou au ridicule.*

ma, in maniera forse poco chiara, ritiene che esso si debba migliorare attraverso la natura stessa, operazione che egli ritiene sia esattamente quella attuata dai migliori artisti dell'antichità:

Fidia raggiunse il sublime correggendo la natura con se stessa. Nello Zeus di Olimpia riunì tutte le bellezze naturali per giungere a quello che si definisce, impropriamente, bello ideale. Questa espressione indica solo l'insieme degli elementi più belli della natura. Da questo punto di vista è difficile trovare la natura perfetta, anche se poi non c'è nulla che la supera quando è bella, e tutti gli sforzi umani non possono non dico superarla, ma nemmeno uguagliarla²¹.

Il riferimento al tipo di ispirazione artistica propugnato nell'antichità da Cicerone e da Plotino²², che prima Bellori e poi Quatremère de Quincy ripropongono come il corretto ideale classicista, viene dunque ad essere integrato, nella riflessione di Ingres, da un'adesione alla natura nello spirito di Raffaello. Bisogna concedere che il pittore ha poco interesse per questioni di tipo specificamente filosofico e certamente rifiutava di essere considerato un teorico egli stesso, riconoscendo a Quatremère de Quincy il ruolo appunto di guida intellettuale alla propria attività artistica. L'idealismo plotiniano e belloriano viene in qualche modo, almeno a livello teorico, rifiutato da Ingres che ritiene che nel singolo modello individuale, e non attraverso la selezione tra vari differenti modelli, si possa trovare quel bello che l'artista deve scovare e portare alla luce.

In questo contesto si può anche accennare alle difficoltà interpretative delle distorsioni anatomiche di Ingres, acutamente visibili nell'*Odalisque*, tanto che è stata pure oggetto di osservazioni mediche²³. Come

21 Ivi, p. 114: *Phidias parvint au sublime en corrigeant la nature avec elle-même. A l'occasion de son Jupiter Olympien, il se servit de toutes les beautés naturelles réunies pour arriver à ce qu'on appelle mal à propos le beau idéal. Ce mot ne doit être conçu que comme exprimant l'association des plus beaux éléments de la nature qu'il est bien rare de trouver parfaite en ce point, la nature étant d'ailleurs telle qu'il n'y a rien au-dessus d'elle, quand elle est belle, et tous les efforts humains ne pouvant non-seulement la surpasser, mais même l'égaliser.*

22 Cfr. E. Panofsky, *Idea, A Concept in Art Theory*, University of South Carolina Press, Columbia 1968, pp. 155-75; D. Iozzia, *Aesthetic Themes in Pagan and Christian Neoplatonism: from Plotinus to Gregory of Nyssa*, Bloomsbury, London/New York 2015, pp. 16-20.

23 Cfr. J.Y. Maigne, G. Chatellier, H. Norlöf, «Extra vertebræ in Ingres' *La Grande Odalisque*», in *Journal of the Royal Society of Medicine* 97(7), 2004, pp. 342-344.

riportato da Amary-Duval²⁴, Ingres rifiutava il concetto che lo studio dello scheletro e dell'anatomia fosse di alcuna utilità all'arte, perché il pittore deve osservare e studiare la natura vivente alla maniera di Raffaello, il quale infatti, al contrario di Leonardo e Michelangelo, non si era dedicato a studi di anatomia. Le deformazioni anatomiche presenti nelle opere di Ingres, però, dipendono non dalla mancanza di competenze nel pittore, nonostante egli in qualche modo si vanti di disinteressarsi a un approccio scientifico alla struttura corporea («sono tutti miei amici questi muscoli, ma non ne conosco nessuno per nome»)²⁵, bensì dalla ricerca di carattere ed espressione attraverso una forma sintetica. Tale linguaggio si presenta al pittore come il carattere precipuo del disegno nella pittura vascolare antica, e appunto bisogna tenere a mente che l'ispirazione dall'antico di Ingres si caratterizza senz'altro per una coscienza di carattere archeologico che gli fa ritenere le pitture vascolari come l'esempio più utile di composizione antica²⁶. Ed è proprio in esse allora che occorre individuare la radice degli stilemi ingresiani, nella risoluzione delle forme ad unico, fluido tratto che ricalca i tipi di raffigurazione antichi, seguendo anche l'influsso delle incisioni di Flaxman, che alle pitture vascolari esplicitamente si ispirano.

Ingres: il Sacro

Questa attitudine sintetica diventa di conseguenza, in Ingres, l'unica accettabile maniera di rappresentare il divino: le sue escursioni nel goticizzante e nel bizantinismo non sembrano andare contro il suo classicismo di fondo (come d'altronde avviene anche per l'orientalismo), poiché la ridefinizione del suo segno si adatta ai diversi stili conservando i propri caratteri più marcati. Nei quadri religiosi di Ingres l'osservazione sulla natura si fa più concisa ma sempre all'interno della lezione raffaellesca, così che – senza alcuna intenzione irrisoria o blasfema – lo studio sul modello vivo, e nudo, rimane sempre la base per l'elaborazione dei personaggi sacri, in una elevazione dell'elemento naturale che non per-

24 E.E. Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres*, Champetier, Paris 1878, pp. 65-67.

25 Ingres, p. 130: *Ils sont tous mes amis, ces muscles: mais je ne sais aucun d'eux par son nom.*

26 Cfr. P. Picard-Cajan, *Ingres et l'Antique: L'illusion Grecque*, Actes Sud, Montauban 2006, p. 35.

de tuttavia la sua bellezza o desiderabilità visiva. Si guardi, per esempio, come lo studio agile del modello sia trasposto nel cartone per la vetrata con l'Arcangelo Raffaele per la Chapelle Royale Saint-Ferdinand.

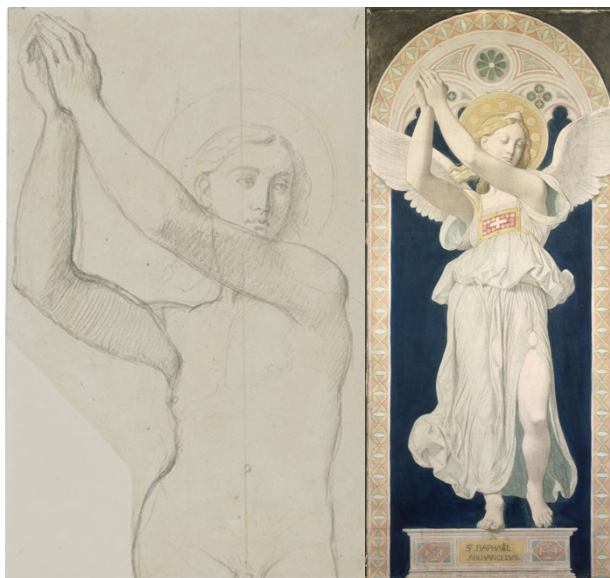


Figura 3. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Studio di giovane modello*, 1842, grafite su carta, 206x133 mm, coll. privata; *Cartone per la vetrata di San Raffaele*, 1842, grafite e acquarello su carta, 210x92 cm, Parigi, Louvre.

Al pari che nell'arte di Raffaello, la *mimesis* della figura angelica o divina può attuarsi solo nella *mimesis* della natura: «È impossibile formarsi l'idea d'una bellezza astratta, d'una bellezza superiore a quella offerta dalla natura [...]. Noi siamo costretti a stabilire qualunque idea, perfino quella dell'Olimpo e dei suoi divini abitatori, su fatti puramente terrestri. Il grande studio dell'arte consiste dunque nell'apprendere a imitare questi oggetti»²⁷. Rappresentare il divino, dunque, è possibile solo attraverso il naturale.

Secondo l'acuta espressione di Théophile Gautier nel descrivere la forzatura del dito della mano nell'abbozzo della figura di Madame Moitesier seduta (gesto di per sé derivato da una pittura di Ercolano), le libertà anatomiche di Ingres hanno la loro fonte in «quell'audacia intimidatrice

²⁷ Ingres, p. 113: *Il est aussi impossible de se former l'idée d'une beauté à part, d'une beauté supérieure à celle qu'offre la nature [...]. Nous sommes obligés d'établir toutes nos idées, iusqu'à celle de l'Olympe et de ses divins habitants, sur des objets purement terrestres. Toute la grande étude de l'art est donc d'apprendre à imiter ces objets.*

e semplice del genio per cui nulla è da temere di fronte alla natura»²⁸. La rappresentazione sintetica e il ritegno stilistico, dunque, si pongono come centrali nel pensiero e nella pratica pittorica di Ingres in quanto riflesso dell'attitudine antica verso l'arte e segno anche morale del rispetto del bello ideale, quale esemplificato dalle opere degli antichi, ed allo stesso tempo delle sue manifestazioni in una natura che l'artista tratta appunto con venerazione, in quanto creazione divina, e insieme audacia.

Abstract

Nella relazione e nel confronto fra le parole dell'artista e la sua produzione pittorica si può individuare lo sfondo teorico della sua tendenza alla misuratezza formale. La riflessione sul controllo espressivo e sulla definizione delle masse viene ad essere applicata in opere quali *l'Odalisca en grisaille* o il *Ritratto di Madame Moitessier in piedi*, su cui il pittore ha operato una progressiva riduzione compositiva che trova il suo orizzonte concettuale nel classicismo difeso da Quatremère de Quincy e nell'ispirazione dall'antico, in particolare nel disegno delle pitture vascolari. Su tale attitudine sintetica, basata sull'interpretazione del modello in natura, Ingres si basa anche per la rappresentazione del divino.

In the relationship and in the comparison between the artist's words and his pictorial production we can identify the theoretical background of his tendency towards formal restraint. The reflection on expressive control and definition of masses can be observed in works such as the *Odalisque en grisaille* or the *Portrait of Madame Moitessier standing*. Here the gradual simplification of the composition finds its conceptual horizon in the classicism defended by Quatremère de Quincy and in ancient vase painting. Ingres applies this attitude to visual synthesis, based on the study and interpretation of the living model, also in the representation of sacred figures.

Parole chiave

disegno, *grisaille*, arte sacra, *mimesis*, classicismo
drawing, *grisaille*, religious art, *mimesis*, classicism

28 Th. Gautier, «La Croix de Berny – Une visite à M. Ingres», *La Presse*, 27 juin 1847: *Jamais beauté plus royale, plus splendide, plus superbe et d'un type plus junonien n'a livré ses fières lignes aux crayons tremblans d'un artiste. Déjà la tête vit. Une main d'une beauté surhumaine s'appuie à la tempe et baigne dans les ondes de la chevelure un doigt violemment retroussé avec cette audace effrayante et simple du génie que rien n'alarme dans la nature.*

Vita pensata
rivista di filosofia

Sacro - Teologie II
Anno XIV - n. 31, ottobre 2024

Hanno collaborato a questo numero:

Antonio Albano
Roberta Corvi
Michele Del Vecchio
Sarah Dierna
Daniele Iozzia
Stefano Isola
Marica Magnano San Lio
Leonardo Messinese
Enrico Moncado
Enrico Palma
Angelica Rocca
Giuseppe Savoca
Valentina Surace
Salvatore Tedesco

L'indirizzo di posta elettronica di ciascun autore è disponibile nella prima pagina del rispettivo contributo, cliccando sul nome.

«LA VITA COME MEZZO DELLA CONOSCENZA» - CON QUESTO PRINCIPIO NEL CUORE SI PUÒ NON SOLTANTO VALOROSAMENTE, MA PERFINO GIOIOSAMENTE VIVERE E GIOIOSAMENTE RIDERE

Friedrich Nietzsche, *La Gaia scienza*, aforisma 324



VITA PENSATA
Rivista di filosofia

DIREZIONE

Ivana Giuseppina Zimbone
Direttore responsabile

Alberto Giovanni Biuso
Direttore Scientifico

COMITATO DI REDAZIONE

Daria Baglieri
Sarah Dierna
Enrico M. Moncado

Per info e proposte editoriali
redazione@vitapensata.eu