

mie (v.), le polemiche e le rivalità tra diversi pittori di Bologna, per recarsi invece a studiar con profitto direttamente le opere del Correggio, di Tiziano e di Paolo Veronese. La locuzione, che riferiamo nel passo di C. C. MALVASIA (1678), è stata poi ripetuta sovente dalla critica d'arte moderna, in relazione ai recenti studi e ricerche sui Carracci. Si legga: «Persuase dunque loro Lodovico, in tal congiuntura, l'allontanarsi un po' dalla patria, trasferirsi a vedere le cose del Correggio, portarsi a quelle di Tiziano e di Paolo, e fare anch'essi quel *studioso corso*, che a lui pure era stato tanto profittevole. Che ancorché da' suoi disegni colà fatti, e loro partecipati, si fossero resi istruiti in que' modi singolari, non potersene però mai apprendere il vero effetto, che da que' tremendi coloriti, che infatti sull'opre stesse ammiravansi» (I, p. 268). G.

Stupore. Concetto assai affine a quello di meraviglia (v.), ed ugualmente di derivazione retorico-poetica. Lo S., quale effetto che si origina dalle opere d'arte, è qualità apprezzata in particolare dalla trattatistica e dalla critica del sec. XVI in rapporto con il gusto manieristico; la nozione di S. - e talvolta lo stesso termine - ricorrono così in scrittori quali: P. PINO (1548), L. DOLCE (1557), G. VASARI (1568), F. BOCCHI (1571/1584), G. COMANINI (1591). Si propongono alcune esemplificazioni: L. Dolce così scrive a proposito del Parmigianino: «Fu tanto leggiadro et accurato nel disegnare, che ogni suo disegno lasciato in carta mette *stupore* negli occhi di chi lo mira» (p. 199); G. Vasari riferisce che Donatello allorché vide il Crocifisso ligneo del Brunelleschi rimase «vinto e tutto pieno di *stupore*» (II, p. 304); e ancora il Vasari a proposito della *Pietà* vaticana di Michelangelo: «In vero si meraviglia lo *stupore* che mano d'artefice abbia potuto sì divinamente e propriamente fare in pochissimo tempo cosa sì mirabile (VII, p. 119); F. Bocchi nel *S. Giorgio* di Donatello ritrova «un certo terrore, il quale con suavità è mescolato, onde... diletto e meraviglia, piacere e *stupore* negli altrui animi si genera» (p. 190). In effetti lo S. è inteso quale accentuazione del diletto (v.), ed è in rapporto pertanto ad una concezione edonistica (v. edonismo) dell'arte. P.

Styling. Voce inglese con la quale si designa un aspetto particolare dei procedimenti dell'*industrial design* (v.). Lo S. si riferisce al compito affidato al *designer* - in questo caso detto anche *Stylist* - di «rivestire di nuove linee un oggetto, la cui forma abbia subito una "usura"» (S. LUX, 1973, p. 48); e ciò per riportare l'oggetto in questione nel giro degli interessi del "consumatore". Nell'operazione si è voluto vedere una sorta di avvicinamento alle forme dell'arte popolare (v.); cfr. per quest'aspetto del pro-

blema G. Dorflès (in *EUA*, VII, 1958, col. 527). In italiano S. è reso talvolta con "stilizzazione", termine peraltro di raro uso in questo senso. P.

Suaso, v. COLORI.

Subbia (lat. *subula* "lesina"). Grosso scalpello a punta quadra, «che serve agli Scultori, per abbozzare le lor figure di marmo e pietre, con che vanno dirozzando grossolanamente il sasso, prima d'adoperare altri ferri» (F. BALDINUCCI, 1681). Precisa G. VASARI (1568) riguardo la lor forma: «Hanno la punta a guisa di pali a facce e più grossi e sottili» (I, p. 62); e riguardo al loro uso: «Sogliono gli scultori, nel fare le statue di marmo, nel principio loro abbozzare le figure con le *subbie*, che sono una specie di ferri da loro così nominati, i quali sono appuntati e grossi» (I, p. 100). B. CELLINI (1568, pp. 198-199) parla di S. molto sottili (subbiette); ma egli avverte «sottilissime le loro punte, e non l'aste»; con esse «quanto più si può si vada in là con essa presso alla fine». Questo in quanto «la detta sottilissima *subbia* non introna il marmo, ché non la ficcando per diritto nella pietra l'uomo spicca dal detto marmo tutto quello che e' vuole gentilissimamente». L'azione del lavorare con la S. dicesi "subbiare"; scrive L. PASCOLI (1730/1736) nella Vita di G. Mazzuoli: «Cominciò a far *subbiare* il marmo; ed a poco a poco dirozzandolo, ed abbozzandolo lo ridusse... al fine» (II, p. 480). P.

Subdialia. Voce latina designante i pavimenti all'aperto. PLINIO (23/24-79) nota: «*Subdialia* Graeci invenerunt», XXXVI, 186 («I pavimenti all'aperto li trovarono pure i Greci»). VITRUVIO (ante 27 a. C.) scrive: «*Subdiu* vero maxime idonea faciunda sunt pavimenta», VII, I, 5 («I pavimenti sono specialmente indicati per le aree all'aria aperta»). P.

Sublime, II. Dal latino *Sublimitas*; traduce il greco ὑψος, letteralmente «altezza». Sentimento di piacere, cui si accompagnano nel contempo l'attrazione e il timore provati da chi legge, o contempla, opere d'arte al disopra delle umane proporzioni; o da chi ascolta orazioni, discorsi ispirati al senso del patetico. Ancora: il S. è il grandioso oltre misura, identificato sovente con lo stile grande (v.): tale cioè da oltrepassare le norme, le regole istituzionali della tradizione classica. Ancora: il gusto per il terrifico, il tragico, il mostruoso, l'immaginoso, l'infinito, rappresentano gli aspetti più rilevanti della fenomenologia del S., categoria estetica diversa dal bello, elaborata soprattutto in Inghilterra durante il Settecento, ed oltre.

Un trattato di retorica intitolato *Del Sublime* (περὶ ὑψους), con talune caratterizzanti osservazioni sulla grandezza dello stile letterario; preferibile, an-

mortale: mentre tutte le altre caratteristiche dello stile dimostrano che sono uomini coloro che lo usano, il sublime li solleva vicino alla grandezza della divinità: e se ciò che è senza errore non viene biasimato, ciò che è grande viene ammirato» (XXXVI: Οὐκ οὐκ ἐστὶν ἐν λόγῳσι μεγαλοφυῶν, ἐφ' ὧν οὐκ ἐστὶν ἕξις τῆς ἡλικίας καὶ φησὶας φωνῶν, πλάττει τὸ μέγεθος, προδοῖται οὐκ ἀποδοῖται ὄντι τὸν ἀναμειγῆτον πόνον ἀφροσύνης οὐ τῆς ἀνομοῖτοι οἷως ἀνάγει ἐπιπλάττει τὸν ἄνω καὶ τὰ μέν ἄλλα τοὺς ἡδοναίους ἀνδρωπῶνους ἐκλέγει, τὸ δ' ὕψος ἐγγύς ἀγει μεγαλοφυῶνους θεῶν καὶ τὸ μέν ἀτακτοῦν οὐ ψέγεται, τὸ μέγα δὲ καὶ βασιλεύεται»;

in L. Ferro, cit. pp. 134-135).

La traduzione in francese *Del Sublime*, a cura di Nicolas Boileau (1674), *Traité du Sublime ou du Merveilleux Le Discours traduit du Grec de Longin*; cui seguirono (1694), da parte del medesimo autore, dodici *Réflexions Critiques sur quelques Passages du Rhéteur Longin* (esaltano i Moderni, nell'annosa disputa tra Antichi e Moderni, v., e sono dirette contro Charles Perrault), sono all'origine del successo del S. in Inghilterra (cfr. S. H. Monk, 1935/1960, pp. 29 ss.). Senza essere di per sé importante, il trattato dello Pseudo-Longino (pervenuto, tra l'altro, a noi tramite esso corrispondente alla esigenza di ricercare (come nel caso del Pittore, v.); un «codice» estetico col laterale, diverso, superiore a quello che riuniva le componenti della bellezza neoclassica, esigenza fortemente avvertita nell'imminente clima romantico. Il trattato longiniano apparteneva bensì alla Retorica (v.), ma - osserva G. Mercurio (1950) - «la differenza dalle altre opere analoghe consiste nel fatto che il sublime non è veduto tanto come forma stilistica quanto come concetto ispiratore dell'artista; anima (contenuto dell'opera), non corpo (modi espressivi, stile)» (p. 34).

Tra i primi a contribuire alla fortuna del S., nella letteratura inglese, è stato John Dennis (1701), sia nel suo *The Advancement and Reformation of Modern Poetry*, sia in *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704). Verosimilmente l'influsso di Milton e di Longino è stato importante per il suo atteggiamento critico permeato di moralismo e di misticismo. L'imitazione poetica consiste in quel concetto di Enustasmo (v.), che Dennis identifica con gli affetti (v.), cioè le passioni dell'animo, quali ammirazione, terrore, gioia, stupore, orrore, ecc. E nella emozione al disopra del comune, ossia nelle *Enthusiastic Passions*, Dennis configura il S. poetico. Ma è stato Joseph Addison (1712), con il suo *Essay on the Pleasures of the Imagination*, ad approfondire i motivi del S. longiniano: che concerne ciò che è grande, inconsueti; che racchiude congiuntamente la bellezza imperfetta, o che può implicare anche la distinzione tra

che se difettoso o irrazionale, all'eloquenza regolare e però mediocre, rappresenta insieme il riferimento autorevole, e l'avvio della fortuna critica del S., a partire dal mondo antico. Etroneamente attribuito a Dionisio Longino da Francesco Robortelli, che nel 1554 pubblicò a Basilea l'opera, giunta a noi lacunosa, anche le attribuzioni a Dionisio di Alicarnasso o a Cassio Longino (sec. III d. C.) non hanno resistito alle verifiche filologiche e cronologiche. Attualmente possiamo affermare che l'anonimo autore era un greco, contemporaneo o di poco posteriore a quel Cecilio di Calate, oratore dell'età augustea, con il quale lo Pseudo Longino polemizza all'inizio del dialogo. Suggestiva rimane l'ipotesi di A. Rostagni (1933): che l'anonimo autore sia da individuare con un retore Ermagora, seguace di Teodoro di Gadara. In realtà il trattato rispecchia la controversia tra l'indirizzo di retorica professato da Apollodoro di Pergamo, e quello di Teodoro. «Il primo» - scrive L. Ferrero (1957) - «concepiva la retorica come scienza, ricercava i mezzi prammatico-razionali con cui giungere alla persuasione e distingueva i vari generi di discorsi, fissandone con rigore le parti, gli elementi, lo scopo, lo stile; il secondo invece proclamava che la retorica non è scienza, ma arte, che essa non ha principi infallibili, che trae la sua efficacia dall'elemento fondente gli elementi» (pp. 11-12).

Due capitoli del *Sublime*, il XXXII e il XXXVI, esaltano il motivo centrale del concetto, inteso come quella grandezza di stile non priva di imperfezioni, che peraltro rasenta il divino presso gli scrittori. Si leggano, infatti: «Suvvia prendiamo uno scrittore vera mente corretto e irrepreensibile. Non val forse la pena di esaminare in generale se per caso è preferibile nella poesia e nella prosa la grandezza con delle mende o la mediocrità della completa correttezza, perfetta in ogni particolare e senza la minima deviazione?.. Io so che le nature straordinariamente eccellenti non sono affatto senza difetti: infatti ciò che è sotto ogni riguardo perfetto rischia di essere troppo minuzioso e nella grandezza d'ingegno come nella straordinaria ricchezza bisogna che ci sia qualche cosa di non troppo ricercato» (XXXIII: «Φέγε δὴ, λάβωμεν τὸ ὄντι καθάρον τὴν ἀσχηματισμένην καὶ ἀεὶ κληθεῖσαν ἔστι διατομήναι καὶ ἀεὶ κληθεῖσαν. Ἀγὼ οὐκ ἄξιόν ἐστι διατομήναι καὶ ἀεὶ κληθεῖσαν τὸ ὄντι καθάρον τὴν ἀσχηματισμένην καὶ ἀεὶ κληθεῖσαν...» in L. Ferro, cit., pp. 120-121). Inoltre: «Dunque per quanto riguarda coloro che sono grandi nelle lettere (e per essi la grandezza non esclude affatto l'utilità e il giovamento) conviene ricercare di qui una considerazione: tali geni, pur essendo molto lontani dall'essere impeccabili, sono tuttavia tutti al disopra del livello

il S. e la bellezza. D'altra parte il S. di Addison è visivo, e rasenta sovente le emozioni proprie del pittoresco (v.) naturalistico; come in un passo in cui l'immaginazione è stimolata dallo spettacolo dell'oceano, delle onde gonfie del mare, dell'orizzonte tempestoso: «I cannot see the Heavings of this prodigious Bulk of Waters, even in a calm, without a very pleasing Astonishment. But when it is worked up in a Tempest, so that the Horizon on every side is nothing but foaming Billows and foaming Mountains, it is impossible to describe the agreeable Horrour that rises from such a Prospect», in *The Spectator*, III, n. 489, 229 («Non mi è possibile guardare il sollevarsi di questa prodigiosa massa d'acqua, anche quando è in stato di calma, senza provare un senso di stupore estremamente gradevole. Ma quando essa è agitata dalla tempesta, sì che l'orizzonte in ogni parte altro non è che spumeggianti marosi e fluttuanti ammassi, allora è impossibile descrivere il piacevole orrore che scaturisce da una simile veduta»). Nel campo della teoria della pittura, sono preminenti le considerazioni, e la definizione del S., da parte di J. RICHARDSON (1719), il quale si appoggia allo Pseudo-Longino, e del S., identificato nelle idee più grandi e più belle, ravvisa esempi nei pittori (Raffaello, Guido Reni, Van Dyck, Rembrandt, Federico Zuccari); e nei poeti (Omero, Dante, Shakespeare, Milton). Grazia (v.), grandezza (v.), invenzione (v.), espressione (v.), composizione (v.), sono i concetti che racchiudono nella pittura, sia di istoria (v.) sia del genere ritrattistico (v. Ritratto), le chiavi del Sublime. Nella sublimità dell'idea, della grandiosità suprema, divina, Richardson riconosce nei poeti e scrittori la possibilità di un raggiungimento assoluto. Al contrario, salvo qualche eccezione, è impossibile trovare il S. in tutte le parti di un dipinto. Questo è un punto interessante. Il Richardson, classicista, accetta il bello grande e imperfetto nella letteratura, ma parzialmente nella pittura. Si legga, infatti: «Je suis, peut-être, trop prévenu en faveur de la Peinture; cependant, je ne le suis pas tant, que je reconnoisse, que nous devons peu d'Exemples du parfait *Sublime*, supposé même qu'il s'en trouve; c'est-à-dire, où la Pensée soit *Sublime* en elle même, et où elle soit exprimée d'une manière qui y réponde parfaitement. Il y a toujours quelques défauts, même dans les meilleurs Morceaux, au lieu qu'on trouve, dans les Auteurs, des Passages *Sublimes*, dont les paroles ne sont pas seulement les plus propres et les plus convenables au Sujet, mais qui en même temps sont les plus belles. Voici donc ce qui fait honneur à notre Art. Il n'y a personne qui soit encore parvenu au degré d'Excellence dans toutes ses Parties», I, p. 206 («Sono probabilmente troppo prevenuto in favore della pittura; però non lo sono a tal punto, di non riconoscere che noi siamo in debito di pochi

esempi di perfetto *Sublime*, supposto che lo si trovi; cioè dove il pensiero sia *sublime* in se stesso, e dove sia espresso in una maniera che vi risponda perfettamente. C'è sempre qualche difetto, anche nei migliori Frammenti, mentre si trovano negli Autori dei passaggi *sublimi*, di cui le parole non sono le più proprie e le più convenienti al soggetto, ma che sono nello stesso tempo le più belle. Ecco dunque ciò che fa onore alla nostra arte. Non c'è nessuno che sia pervenuto ancora al grado d'eccellenza in tutte le sue parti»). In seguito, il contributo di gran lunga più importante sul concetto del S., è merito del filosofo irlandese E. BURKE (1656), autore della famosa *Ricerca sull'origine delle idee del Sublime e del Bello* (*A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*).

La distinzione, il confronto e, infine, l'opposizione tra la fonte del piacere estetico, che è il "bello", e la fonte del dolore estetico, che è il S., è condotta con un sottile metodo analitico dei concetti che lo determinano. I concetti sono praticamente gli stessi già considerati da Dennis e da Addison, ma il ragionamento del Burke è poi teoretico e sistematico. Intanto, dice il Burke, «tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una causa del *sublime*; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire» (p. 86). Inoltre, tra le fonti del S. vanno annoverati: la vastità, la grandezza, la magnificenza, la oscurità, la luce e persino i colori quando sono oscuri e foschi, o certi suoni improvvisi, intermittenti. Effetto del S. è invece lo stupore: «Che è quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore» (p. 113). Significativa poi è una considerazione del Burke sul rapporto tra l'arte e l'illusione. È una osservazione in cui il gusto tardo-barocco e i presentimenti romantici sembrano coincidere: «Un vero artista» - dice il Burke (p. 147) - «dovrebbe generosamente illudere gli spettatori, realizzando i più nobili disegni con facili metodi. I disegni che siano vasti soltanto per le loro dimensioni sono sempre indizio di una immaginazione comune e volgare. Nessuna opera d'arte può essere grande se non in quanto illude: l'essere altrimenti è solo prerogativa della natura» (p. 146).

Le considerazioni del Burke intorno al S. sono state, molti anni più tardi, particolarmente apprezzate e rielaborate da I. KANT (1790); il quale, nel libro II della *Critica del Giudizio* ha dedicato un vero e proprio trattato alla «analitica del *Sublime*». Diversamente dal bello, il piacere del S. è «prodotto dal senso di una momentanea sospensione, seguita subito da una più forte effusione, delle forze vitali, e perciò, in quanto emozione, non mostra d'essere un

giuoco, ma qualcosa di serio nell'impiego dell'immaginazione. Quindi il *sublime* non si può unire ad attrattive; e, poiché l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma alternativamente attratto e respinto, il piacere del *sublime* non è una gioia positiva, ma piuttosto contiene meraviglia e stima, cioè merita di essere chiamato piacere negativo» (p. 93).

Piacere negativo, grandezza assoluta, infinita, stupore, entusiasmo, rappresentano le disposizioni dell'animo al sentimento del S., nel conciliare l'immaginazione alle idee e alla sensibilità. Parecchi altri filosofi, dopo Kant, si sono occupati della teoria del S. e del bello: Herder, Hegel, Schelling, Schopenhauer, fino a Nietzsche e a Nicolai Hartmann. Va ricordata una recente, esemplare edizione critica del trattato, con introduzione, a cura di D. A. RUSSELL (1964/1970).

Ma verosimilmente l'influsso delle teorie del S., inteso come pathos, esaltazione delle passioni, terribilità, ecc., su numerosi artisti, quali Richard Wilson, William Turner, Heinrich Fusli, William Blake, ritale piuttosto al Burke, a Richard Payne Knight, a Sir Uvedale Price. D'altra parte, il concetto di S. è stato applicato ad artisti assai diversi, nei quali lo stile «grande», «terrifico», al di sopra delle norme dell'arte classica, sembrava corrispondere ad altri ideali della qualità estetica. Tali cioè sublimi, sono stati, ad es., considerati Michelangelo (cfr. G. MERTENS, 1950), Salvatore Rosa, Magnasco, Rembrandt, Rubens, Grünewald, Piranesi, Böcklin, ecc.

Subtilitas, v. SOTTIGLIEZZA.

Subtopia. Termine di conio recente (*Architectural Review*, 1955, 1956) il cui senso è quello di "degradazione dei luoghi"; esso infatti designa, in relazione all'ambiente, «l'annullamento di diversità e di individualità e la sostituzione ad esse di un unico, grottesco scenario per il centro urbano, le perfetie, la campagna abitata, i luoghi allo stato naturale» (A. Quistelli, in DAVU, VI, 1969, p. 106).

Suchiare le ombre. Si tratta della carta per disegnarla «di acquerello», cioè con ombre, tinte scure trasparenti, disciolte in acqua. Tale carta deve essere grossa, e tale che non assorba la tinta trasparente data con un solo pennello, altrimenti le ombre si espandono oltre i contorni delle immagini disegnate. Il pericolo del S. le ombre, adoperando una carta da disegno scadente viene denunciato da G. B. ARMENINI (1587) ai principianti: «Qui vi ci vuole la carta che sia grossa, ferma e di buona colla, perchè se fosse altrimenti, si verrebbe a *suchiare le ombre* ed a scoprirvi delle macchie, onde verrebbe il disegno a restare offeso» (p. 67).

Sudatorio, v. TERME.

Suddivisione, v. PARTITO.

Sudici. I. Colori scuri, contrapposti alle parti illuminate, in un dipinto di genere caravaggesco, esiguito direttamente dal «naturale». Ne parla già il marchese V. GIUSTINIANI (ante 1620), in riferimento all'undecimo grado, o distinzione in senso verticale dei pittori, da lui proposta nella lettera sulla pittura a Teodoro Amidei. Gli scuri, o nerici, cioè i S., avverte il Giustiniani, «non sieno crudi; ma farli con dolcezza e unione» (in G. BOTTARI-S. TICCOZZI, 1822/1825 V, p. 126). Però v. Sudicio.

Sudicio. Originariamente nel significato di «pieno di sugo», il termine, nella critica d'arte, appare definito, nel *Vocabolario Toscano dell'arte del Disegno*, da F. BALDINUCCI (1681) in riferimento alla opacità del colore, affumicatezza o nerastro di certe tinte, caratteristiche di certe pietre dure, o di altra superficie macchiata da un effetto policromo senza vivacità. Si legga: «Quando parliamo del colore delle macchie delle pietre dure, o simili altre cose, per similitudine diciamo, color *sudico* o *sudicio*, un colore qual sia più o meno chiaro, ma affumicato, e che pende al nericio; e più propriamente, che è privo di quella vivacità che sogliono avere tutti i colori schietti, ciascheduno per se stesso». In età neoclassica, nel suo *Dizionario di Architettura*, A. C. QUATREMERRE DE QUINCY (1752-1849) si limita a riportare la lucida definizione del Baldinucci.

Sumera, Arte. È così detta l'arte che ebbe svolgimento all'incirca tra la fine del IV millennio e la fine del III millennio a. C. nelle regioni della Mesopotamia, allora sotto il dominio dei Sumeri. Le testimonianze più cospicue sono costituite da monumenti architettonici (templi), sculture (tipica la figura dell'offerente in atto di preghiera), prodotti delle "arti minori" (ricca la produzione glittica). Si è rilevata nella parte S. la presenza di «un'originalità creativa non solo nel repertorio figurativo, ma anche nel linguaggio formale; originalità e maturità che caratterizzano tutte le manifestazioni di quella civiltà che i Sumeri produssero nel corso della loro non lunga storia» (G. Garbini, in EAA, VII, 1966, p. 557).

Supercilium. Termine latino adoperato da VIRUVIO (ante 27 a. C.) sia nel senso di listello superiore all'astragalo (v.) nella base della colonna ionica (III, V, 3), sia in riferimento al sovrastipite o architrave della porta ionica (IV, VI, 4).

Superricie. Entità geometrica fornita di due dimensioni (altezza e larghezza); comunemente nel