

Aesthetica Preprint

*Bello e Idea
nell'estetica del Seicento*

di Elisabetta Di Stefano



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*, commercializzata in libreria) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, bibliografie e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7-1-1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

79
Aprile 2007

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2005, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Elisabetta Di Stefano

*Bello e Idea
nell'estetica del Seicento*

Indice

Premessa	7
La teoria dell'arte tra idea e ideale	11
Le "idee" di Agucchi e Bellori	27
Dalla maniera allo stile	45
Appendice	
Il <i>Trattato della Pittura</i> di Giovan Battista Agucchi (1646)	61
<i>L'Idea</i> di Giovan Pietro Bellori (1664)	79

Premessa

Nel corso del Seicento si consolidano quelle tendenze classiciste incentrate sulla bellezza ideale che culmineranno nel Settecento con la riflessione di Johann Joachim Winckelmann. Tra i più insigni araldi di questa teoria è Giovan Pietro Bellori, il quale apre il suo volume, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, con il famoso discorso sull'*Idea*, tenuto all'Accademia di San Luca la terza domenica di maggio del 1664, essendo Principe Carlo Maratti, come recita l'intestazione ¹.

Come è noto, in questo testo Bellori ratifica, grazie alla sua autorità di illustre antiquario e cultore dell'arte ², la superiorità della bellezza ideale, rispetto sia alla pedissequa imitazione del reale sia alla sfrenata libertà fantastica. Il saggio di Bellori è giustamente famoso e la sua centralità nell'estetica classicistica del Seicento è ampiamente riconosciuta dalla critica ³. Ma per la formulazione di questa teoria estetica è altrettanto importante, benché un po' meno noto, il contributo di Giovan Battista Agucchi ⁴, sul quale ha gravato il silenzio di Julius von Schlosser ⁵ e, soprattutto, di Erwin Panofsky, il primo esegeta del concetto di *Idea* ⁶.

Del suo *Trattato sulla pittura*, apparso nel 1646 sotto lo pseudonimo di Gratiadio Machati, ci rimane solo un breve frammento, stralciato da un certo Mosini – sotto il cui nome è da riconoscere monsignor Giovanni Antonio Massani, fedele segretario dell'Agucchi durante la nunziatura a Venezia – dal più ampio manoscritto che egli probabilmente si era procurato, dopo la morte del prelado bolognese. È merito di Denis Mahon aver individuato e pubblicato il testo agucchiano in appendice ai suoi *Studies in Seicento Art and Theory* (1947) ⁷, mettendone acutamente in risalto il ruolo chiave nella formulazione della teoria classicista che vede in Annibale Carracci il suo principale esponente. In effetti la riflessione estetica di Agucchi può essere considerata il riflesso diretto dei ragionamenti diffusi nell'ambiente dei Carracci, dagli esordi emiliani alle formulazioni romane. Nel breve testo, denso di suggestioni filosofiche, vengono poste le basi terminologiche del lessico classicistico del Seicento – compendiate nelle nozioni di *Idea*, *selezione* e *bellezza* – quale sarà accolto dal Bellori. Tuttavia Agucchi

presenta uno sfondo concettuale più ricco e complesso e non riducibile esclusivamente all'asse teorico che approda in Bellori⁸. Come ha messo in rilievo Ricardo de Mambro Santos⁹, una lettura di Agucchi in chiave belloriana è anacronistica e fuorviante, in quanto fu quest'ultimo a ricondurre le variegate proposte estetiche agucchiane alle coordinate di un rigido classicismo, incentrato sul paradigma selettivo di un bello ideale, lontano da interferenze della natura.

Diversi sono i temi filosofici che Agucchi sfiora nel suo trattato: individua il fine più vero e alto della pittura nella bellezza, attribuisce all'artista la capacità di contemplare l'Ida e conferisce a questo tipo di imitazione un profondo valore conoscitivo. Infine si sofferma sul problema del giudizio estetico, toccando la questione, sempre più scottante nel corso del secolo, del ruolo del *connaisseur*, dell'esperto d'arte. Ma accanto a questi motivi teorici il trattato affronta anche importanti questioni di carattere artistico, come la condanna della pittura di genere, l'esaltazione del ritratto idealizzante e, infine, la distinzione delle principali scuole, a cui si collegano le importanti considerazioni sulla maniera. Molti di questi temi saranno rielaborati, in un mutato clima culturale, da Bellori, che definirà le coordinate di un rigido classicismo, incentrato sul paradigma selettivo del bello ideale.

Un confronto tra le due teorie – che si riportano in appendice – può essere utile a ripercorrere il cammino dell'Ida nella sua progressiva ascesi dal dato naturale fino alla perfezione del bello, un percorso che si rivela più articolato e complesso di quanto una lettura semplicistica, focalizzata secondo la prospettiva belloriana, ha talvolta lasciato credere.

Nei trattati di Agucchi e Bellori si realizza un primo tentativo di stabilire un giudizio sull'arte fondato sulla selezione qualitativa e su un'estetica normativa. Il processo di imitazione idealizzante diviene la norma indispensabile a tutta la creazione artistica, ma nel contempo comincia a farsi strada una concezione dell'arte come intermediaria tra posizioni antinomiche: una pratica artistica ripetitiva e un'imitazione della natura priva di discernimento. La scoperta della "vera via" corrisponde, secondo Agucchi e Bellori, ad un punto di equilibrio colto dall'immaginazione: nel confronto con la natura l'artista, facendo astrazione dei difetti della realtà, deve pervenire a un modello ideale del mondo visibile, a un'immagine rinnovata con l'intenzione di una creazione originale.

¹ In realtà da nuovi studi documentari emerge che Bellori demandò ad altri la lettura del discorso, con l'approvazione dell'Accademia. E. Cropper, *L'Ida di Bellori*, in Aa. Vv., *L'idea del Bello*, Roma, De Luca, 2000, p. 86.

² Giovan Pietro Bellori (nato a Roma il 15 gennaio del 1613) fu allevato ed educato dall'antiquario Francesco Angeloni che era segretario presso il Cardinale Ippolito Aldo-

brandini e grazie al quale fu introdotto nella cerchia degli artisti di tendenza classicistica, dal Domenichino al Poussin. La frequentazione con il pittore filosofo fu determinante per l'evoluzione del pensiero di Bellori verso un più accentuato razionalismo rigoristico e un più acceso anticaravaggismo. Fu segretario dell'Accademia di San Luca e col tempo raggiunse una tale fama per la competenza in materia d'arte che il pontefice Clemente X gli conferì il prestigioso titolo di Commissario delle Antichità di Roma (31 maggio 1670). Divenuto primo rettore dell'Accademia di San Luca (1678), fu scelto dalla regina Cristina di Svezia come suo bibliotecario a Roma. Era in rapporto con i maggiori artisti del tempo e alla sua morte, avvenuta nel 1696, lasciò una ricca collezione di disegni e antichità. Cfr. K. Donahue, s.v. "Bellori, Giovanni Pietro", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1965, p. 781.

³ Tra le edizioni moderne si ricorda quella pubblicata da Einaudi nel 1976, per la cura di Evelina Borea, che per la prima volta include le biografie del Reni, Sacchi e Maratti riscoperte nel Novecento. Esiste anche un'edizione pubblicata nel 2000 dall'editore Arnaldo Forni, ma si tratta di una riproduzione anastatica del discorso sull'Idea e delle sole dodici vite che videro la luce nel 1672, ad opera dello stesso Bellori.

⁴ Giovan Battista Agucchi era nato a Bologna nel 1570 da una famiglia nobile e contava parentele di autorevole posizione nelle gerarchie ecclesiastiche. Durante il suo soggiorno romano a servizio del cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII, ebbe modo di stringere particolari legami con Annibale e con il suo seguace, Domenico Zampieri, detto Domenichino. La stesura del trattato risale probabilmente ai primi anni del Seicento, poiché tra 1607 e il 1615 si ritirò dalla vita pubblica per meglio dedicarsi agli studi storici e letterari. Successivamente ritornò al servizio dell'Aldobrandini e, alla sua morte, divenne segretario del nuovo Papa, Gregorio XV, e consigliere di fiducia del nipote, il cardinale Ludovico Ludovisi. Negli ultimi anni fu Nunzio Apostolico a Venezia, dove rimase fino alla morte, nel 1623. I. Toesca-R. Zappieri, s.v. "Agucchi, Giovanni Battista", *Dizionario biografico degli italiani*, vol. I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 504-06.

⁵ J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (Wien, 1924), trad. it. di F. Rossi, Firenze, La Nuova Italia, 2000³.

⁶ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (Leipzig-Berlin, 1924), Firenze, La Nuova Italia, 1996².

⁷ D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, (Studies of the Warburg Institute, XVI), London U. P., 1947, in particolare pp. 111-54 e pp. 231-75.

⁸ Visto in quest'ottica Agucchi appare così in anticipo sui tempi da risultare isolato. Di questa fuorviante lettura si accorse lo stesso Mahon che tornò sull'argomento nel saggio *Poussin au carrefour des années Trente*, in *Nicolas Poussin*, Paris, Ed. des Musees Nationaux, 1960, t. I, pp. 237-64. Un'accurata indagine documentaria sul contesto storico-sociale e sui rapporti attraverso cui Agucchi ebbe modo di elaborare le sue idee è quella di S. Ginzburg, *Giovan Battista Agucchi e la sua cerchia*, in *Poussin et Rome*, a cura di O. Bonfait *et al.*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996, pp. 273-91.

⁹ R. de Mambro Santos, *Arcadie del vero*, Roma, Apeiron, 2001, p. 114.

La teoria dell'arte tra idea e ideale

Nella figura di Giovan Pietro Bellori convergono le riflessioni di quei teorici che, nel XIX secolo, hanno esaminato la nozione di Idea dalla genesi platonica alla sua confluenza nella sfera dell'arte, sviluppandone le linee evolutive lungo un arco temporale che si estende fino al Seicento: Erwin Panofsky e Alfred Baeumler. Infatti l'insigne antiquario, nel discorso tenuto all'Accademia di San Luca, fondendo dottrine platoniche ed aristoteliche, ratifica col prestigio del suo nome l'ingresso dell'Idea nella teoria dell'arte.

Ma secondo Panofsky, nonostante l'appannaggio filosofico con cui Bellori adorna il discorso, la sua nozione di Idea tradisce l'originaria matrice platonica ¹, tanto è vero che lo studioso tedesco conclude il saggio *Idea* (1924) con il capitolo dedicato a Michelangelo, posto anacronisticamente dopo quello su Bellori, poiché l'artista, invece, accoglie le teorie platoniche, seppure nella rielaborazione rinascimentale operata da Leonardo Bruni e Marsilio Ficino. A conferma Panofsky cita i celebri versi di Francesco Berni in cui la poesia del Buonarroti è paragonata alla filosofia di Platone ². Ma poiché Michelangelo, oltre le lettere e le *Rime*, non ha lasciato altra testimonianza scritta, la dottrina dell'Idea non penetra ancora nella teoria dell'arte e neppure il termine vi fa il suo ingresso, poiché l'artista non impiega affatto il linguaggio peculiare del neoplatonismo fiorentino ³.

Forse per questi motivi non fa cenno all'artista Alfred Baeumler (*Aesthetik*, 1934), che, dieci anni dopo il saggio di Panofsky, riprende la dinamica evolutiva dell'Idea, sviluppandola come un commento alle tesi del suo insigne predecessore. Partendo dal presupposto secondo cui «la riflessione estetica si è accesa davanti all'apparizione del bello e non di fronte a quella dell'arte» ⁴, lo studioso propone una tesi "forte" giocata sulla contrapposizione tra "l'idea del bello" (Platone, Agostino, Bonaventura, Ulrico di Strasburgo, Tommaso, Ficino, Bruno) e "il concetto dell'arte" (Aristotele, Anonimo del Sublime, Quintiliano, Policleto, Vitruvio, Dante, L. B. Alberti, Dürer, Leonardo, Vasari, Zuccari, Scaligero, Bellori) e si serve di questo paradigma teorico per rileggere l'intera vicenda dell'estetica occidentale. Ma a differenza del saggio di Panofsky quello di Baeumler culmina con Bellori, col quale, secondo

lui, si realizza «il compimento e la conclusione degli sforzi estetici del Rinascimento. Il motivo non ultimo di tutto ciò sta nel fatto che – e Panofsky non lo ha rilevato – l’Idea e il concetto del bello proprio ora siano assunti sistematicamente nella teoria dell’arte. Ora si è compiuto ciò che Alberti ha iniziato; le due linee che corrono separate attraverso i secoli, che ancora nella poetica di Scaligero evitavano di incontrarsi (giacché Scaligero non parla della bellezza), vengono riunificate da Bellori. [...] Non vi era più problema, più conflitto fra bellezza e arte, fra Platone e Aristotele: l’imitazione della bellezza della natura, rettamente intesa, doveva produrre per intima necessità, la suprema bellezza dell’arte»⁵.

In effetti Baeumler sembra cogliere nel segno quando rileva che il merito di Bellori consiste nell’aver dato all’Idea del bello compiuta sistematizzazione in una teoria dell’arte. Nella sua analisi delle trasformazioni dell’Idea, da concetto trascendentale platonico a prototipo di perfezione insito nella mente dell’artista, Erwin Panofsky ha tracciato due percorsi evolutivi di questa nozione, quello neoplatonico che giunge fino a Marsilio Ficino e l’altro che, attraverso la retorica latina (Cicerone e Seneca) infonde il concetto di ideale nella teoria dell’arte del primo Rinascimento, ma non ha adeguatamente messo in evidenza che l’incontro tra l’Idea e l’arte, all’insegna della bellezza, avviene sotto l’egida del mito di Zeusi; e ritenendo questo mito un “tedioso luogo comune”, ha mostrato di non cogliere lo spessore teorico di questo *topos* letterario e artistico⁶, che attraverso i secoli subisce diverse trasformazioni semantiche.

Ripercorrendo la storia di tali variazioni si può capire come quest’aneddoto, lungi dal costituire un mero *topos*, assurga a paradigma ermeneutico della creazione artistica. Per comprendere meglio tali mutamenti di significato, si può parlare di “transunzione concettuale”⁷, applicando alla storia delle idee un termine mutuato dalla retorica. La “transunzione”, infatti, è quella figura retorica che determina uno slittamento, sul piano sincronico, da un asse semantico all’altro, ad esempio da quello letterale a quello metaforico. Spostandosi verso una prospettiva storica, e quindi sull’asse diacronico, la “transunzione” può essere una chiave per spiegare le libere associazioni che si verificano tra i concetti. Pertanto accogliendo questa linea ermeneutica è possibile interpretare alcuni *topoi* non semplicemente come *exempla* letterari, ma come principî euristici di proposte teoriche. D’altro canto, se è vero che i miti antichi, raccolti nei florilegi, costituiscono la fonte tradizionale a cui attingono teorici ed eruditi, è anche vero che il modo di presentarli e accostarli ne determina l’interpretazione e conferisce singolarità ai loro discorsi.

Fin dalle sue origini antiche il mito di Zeusi presenta una certa ambiguità, dato che Plinio ne sottolinea il valore imitativo⁸ e Cicerone⁹ la capacità di trascendere il reale in una sintesi superiore; tale

ambiguità, latente anche nelle riprese successive, dimostra come quella contraddizione rilevata da Panofsky nella teoria dell'arte del Rinascimento, oscillante tra mimesi realistica e selezione migliorativa, è insita, fin dall'origine, nell'*exemplum* paradigmatico che ne veicola il precetto estetico.

Mentre la versione pliniana rimane limitata e circoscritta¹⁰, è soprattutto la variante idealizzante di Cicerone ad avere maggiore diffusione nella trattatistica, confermando il ruolo fondativo svolto dalla retorica nella nascita della teoria dell'arte¹¹. E sarà proprio l'Arpinate a far convergere il mito di Zeusi con il modello teorico platonico, in un famoso passo dell'*Orator*, in cui collega esplicitamente l'Idea a un'eccelsa forma di bellezza che, pur non derivando da percezione sensoriale, è presente nella mente dell'artista¹². Per Cicerone l'artista non è più il platonico imitatore dell'ingannevole mondo delle apparenze; egli lavora fissando il suo sguardo interiore su un perfetto prototipo di bellezza che custodisce nello spirito¹³. In tal modo realizza un compromesso tra Platone e Aristotele che, nella *Metafisica*, dopo aver affermato che tutto nasce dall'immettersi di una determinata forma in una data materia, specifica: «per quanto concerne, invece, i prodotti dell'arte dobbiamo sottolineare che essi sono quelle cose la cui forma risiede nell'anima dell'artista»¹⁴. Si forma così quel concetto di *éndon eídos*, (“idea interna”) quale rappresentazione immanente alla coscienza, ma partecipe della perfezione dell'Idea, che ritroveremo nella corrente neoplatonica.

Plotino, pur tentando di restituire alla *cogitata species*, coniata da Cicerone, il valore trascendente proprio del sistema platonico, ne conserva l'*exemplum* artistico, aprendo la strada a quel connubio tra Idea metafisica e arte che sarà presente nella speculazione neoplatonica medievale e rinascimentale. Per Plotino il marmo, trasformato in opera d'arte, riceve la sua bellezza non dalla componente materiale, perché altrimenti qualsiasi marmo grezzo sarebbe bello, ma a causa della forma che l'artista gli ha conferito¹⁵. Inoltre, contrapponendosi a Platone, rivaluta il valore mimetico delle arti, precisando che si tratta non dell'imitazione di meri oggetti visibili, ma di quei superiori principî (*lógoi*) che sottendono alla natura stessa¹⁶. In tal modo sottolinea il valore “poietico” delle arti, capaci di produrre «molte cose di per se stesse, in quanto aggiungono alla natura qualcosa che ad essa manchi, poiché possiedono in se stesse la bellezza»¹⁷. In questo passaggio significativo la bellezza è ormai discesa dall'iperuranio per calarsi nell'arte, tuttavia rimane sempre un concetto metafisico, poiché non deriva dalla realtà, ma dall'essenza stessa di un'“idea” superiore: «Così Fidia creò il suo Zeus senza guardare ad un modello sensibile, ma lo colse quale sarebbe apparso, qualora Zeus stesso consentisse ad apparire ai nostri occhi»¹⁸.

L'aneddoto di Fidia acquista, come quello di Zeusi, valore di pa-

radigma per indicare la creazione artistica; però, mentre il secondo esprime un ideale estetico che si origina come sintesi del molteplice sensibile, il primo, col prestigio del nome di Fidia, avalla la possibilità per l'artista di accedere ad una bellezza superiore a quella riscontrabile in natura e da essa indipendente. Tuttavia, nel corso del tempo, i due aneddoti subiscono trasformazioni concettuali che tendono a farli convergere. Poiché Zeusi ha tramandato non tanto il ritratto della donna Elena, ma un prototipo di perfezione che nell'immaginario collettivo tende a coincidere con la divinità, si è confusa talvolta Elena con Venere¹⁹. Al contrario in ambienti stoici si riprende la vicenda di Fidia per reagire ai limiti dell'imitazione imprigionata nell'*hortus conclusus* del mondo fenomenico, facendo appello non a una verità metafisica, ma a un'Idea che la fantasia ha creato a partire dalla realtà. Esemplificativo in tal senso quel passo di Flavio Filostrato (II-III d.C.) in cui a un egiziano che gli chiede ironicamente se Fidia e gli altri artisti, per poter imitare gli dei, siano saliti in cielo ad osservarli nelle loro vere sembianze, Apollonio di Tiana risponde: «Fu l'immaginazione a creare queste effigi, che è artista più sapiente dell'imitazione. L'imitazione può creare soltanto ciò che ha visto, ma l'immaginazione crea anche quel che non ha visto, poiché può formarsene l'idea in riferimento alla realtà»²⁰. Non si tratta più di una contemplazione metafisica dell'Idea, posta su un piano soprasensibile ma, come nella vicenda di Zeusi, si fa riferimento ad una rielaborazione del reale per ottenere un prototipo perfetto: un ideale.

Il concetto di ideale si intreccia, così, con quello di Idea che comincia ad insinuarsi negli ambienti culturali e artistici già a partire dal Quattrocento, oscillando dalla variante metafisica di ascendenza platonica a quella aristotelica e retorica. Nella trattatistica degli umanisti, interessati a nobilitare le arti figurative attraverso l'accostamento con quelle liberali del quadrivio (in particolare geometria e aritmetica) e del trivio (retorica), le occorrenze del termine "idea" sono rare e probabilmente casuali.

Il riferimento alla nozione di Idea ricorre una sola volta nel *De pictura* (1436) di Leon Battista Alberti, significativamente accompagnato dal mito di Zeusi²¹, ma solo per invitare gli artisti all'esercizio costante e alla pratica, secondo una linea operativa che condanna la pura contemplazione metafisica; si risolve, quindi, nel monito all'osservanza delle regole piuttosto che nell'assecondare liberamente l'ingegno, nonostante Alberti attribuisca al pittore Zeusi altissima considerazione tanto da farne l'*exemplum* paradigmatico della nozione di artista come *alter deus*.

L'integrazione tra l'ambito concettuale dell'Idea e quello della creazione artistica, esemplificata nel paradigma estetico di Zeusi, si consolida nel Rinascimento, trovando ampia diffusione non solo negli scritti sulle arti, ma anche in quelli sulla letteratura²². Nell'epistola *De imitatione*

(19 settembre 1512) Giovanfrancesco Pico della Mirandola sostiene, sulla scorta del platonismo ficiniano, che quando imita l'uomo viene illuminato da una certa Idea insita nell'animo e operante come guida istintiva nella scelta²³. Pertanto ciascuno segue l'Idea della scrittura che ha dentro l'animo nella selezione dei tratti migliori degli altri, da utilizzare come materiali su cui esercitare l'*inventio* per creare uno stile personale.

Nel *Dialogo di pittura* (1548) Paolo Pino utilizza il termine "idea", secondo una direzione diversa da quella indicata, circa un secolo prima, da Alberti. L'Idea viene ora intesa come un modello interiore con cui bisogna confrontare i prodotti dell'immaginazione, prima di tradurli nell'opera d'arte e di conseguenza costituisce il presupposto della dimensione intellettuale «onde noi pittori siamo intelligenti nell'arte nostra teoricamente senza operare»²⁴.

Significativa la posizione di Raffaello il quale riconduce una "certa Idea" che gli è sorta nella mente alla somma delle esperienze sensibili poi trasformate in immagine mentale²⁵. Sembra di ritornare all'*éndon eídos* di Cicerone e Plotino: l'ideale viene a coincidere con l'Idea. L'aneddoto di Zeusi, infatti, ha ormai assunto un significato opposto a quello del *De inventione*, finendo col farsi portatore di un'immagine ispirata che determina la creazione di una perfetta bellezza, frutto di un innato senso di proporzione. Pur non contenendo espliciti riferimenti alla dottrina platonica, la lettera di Raffaello ne è sostanzialmente impregnata²⁶. L'imitazione della natura è insufficiente per dipingere la bellezza; neppure l'imitazione eclettica e selettiva, operata da Zeusi, è praticabile nel presente, sia per la mancanza di belle donne sia per la mancanza di buoni giudici capaci di valutare le singole bellezze. Per questo Raffaello assegna un ruolo decisivo all'Idea che gli "viene nella mente" e alla capacità dell'artista di dare forma a quell'intima rappresentazione, senza lasciarsi influenzare da stimoli esterni. Tuttavia, come rileva Panofsky²⁷, Raffaello non affronta il problema dell'origine, metafisica o fisica, dell'Idea di bellezza.

L'unica volta in cui, in un trattato d'arte, compare l'Idea nella sua accezione platonica è con il portoghese Francisco de Hollanda (*Da pintura antiga*²⁸). Definendo la pittura «arte divina e scesa dalle stelle», egli inaugura una teoria metafisica dell'arte che troverà ampia diffusione nel Cinquecento italiano con Zuccari e Lomazzo; ma l'opera rimase sconosciuta e pertanto non ebbe influenza sulle successive elaborazioni concettuali. Per Francisco de Hollanda l'Idea, pur colta in uno slancio di "furor divino", è il frutto della selezione di quanto c'è di più bello, sebbene tale scelta non prenda spunto dal reale²⁹. Come per i teorici manieristi, anche per Hollanda la pittura è «immaginazione grande che ci pone davanti agli occhi ciò che è pensato tanto segretamente nell'idea, mostrando ciò che ancora non si è visto, né è forse esistito»³⁰.

Nel Rinascimento diversi autori adoperano il termine “idea” in relazione a Michelangelo, ma al contrario l’artista lo ha sempre evitato nelle sue riflessioni, in cui fonde elementi neoplatonici ed aristotelici: estrarre la forma pura, il concetto, dalla massa di pietra diviene una sorta di catarsi nel famoso sonetto che venne fatto oggetto di una *Lezione*³¹ (1546) da Benedetto Varchi: «Non ha l’ottimo artista alcun concetto, | ch’un marmo solo in sé non circoscriva | col suo soverchio, e solo a quello arriva | la man che ubbidisce all’intelletto». Il marmo contiene *in potenza* tutte le forme che l’artista può immaginare nella sua fantasia e la possibilità di trasformarle *in atto* dipende dalla sua abilità tecnica di togliere il materiale soverchio e realizzare un’opera conforme al suo concetto. Varchi mette esplicitamente in relazione l’«immagine che si forma ciascuno nella fantasia» con «quello che i Greci chiamano *idea*, et i Latini ora forma, ora specie et ora *exemplar*, e talvolta *exemplum*, e noi imitando ora i Greci ora i Latini chiamiamo quando *idea*, quando *esemplare* e quando *esempio*, e più volgarmente *modello*»³². Ma pur impiegando la parola più volte in relazione a Michelangelo, Varchi³³ finisce paradossalmente per negare all’artista l’accesso alle Idee a causa della sua attività fabbrile e meccanica, riservando la conoscenza speculativa e contemplativa delle verità increate e immutabili al filosofo, al letterato e al poeta.

Infine il termine compare nella seconda edizione (1568) delle *Vite* di Vasari che, però, l’acquisisce come un dato di fatto, senza conferirgli particolare pregnanza filosofica³⁴. Ma l’Aretino non manca di fare riferimento a Zeusi, quando afferma che l’evoluzione dell’arte obbedisce a un progressivo allontanamento dall’imitazione del vero, conquista della pittura di Cimabue e Giotto, per giungere alla “bella maniera” quale frutto dell’imitazione selettiva delle parti migliori³⁵.

La nozione di Idea costituisce il sostrato teorico dell’attività degli artisti detti “manieristi”, i quali abbandonano lo studio e l’imitazione della natura. L’idea è un “disegno interno”, che precede la realizzazione grafica (“disegno esterno”, secondo la terminologia di Zuccari) pur restandone indipendente. Questa impostazione fortemente speculativa si afferma dapprima con Gian Paolo Lomazzo, il quale definisce la bellezza «una certa grazia vivace, e spiritale»³⁶ emanata dal raggio divino, e soprattutto con *L’Idea de’ Pittori, Scultori, et Architetti* (1607) di Federico Zuccari³⁷ che conferisce all’Idea un carattere metafisico e aprioristico, giacché sostiene che un’opera d’arte è la realizzazione di un’immagine concettuale preesistente nella mente dell’artista e giunge alla conclusione che l’arte non deve basarsi su regole razionali e che l’artista deve avere l’occhio rivolto solo all’interno, a quell’Idea che deriva non dal mondo esterno ma da Dio³⁸. Se l’ingegno artistico è un dono elargito per grazia divina, l’artista più che il vero autore dell’opera è un intermediario, come conferma la parola “DI-SEGN-O”, traccia della sua derivazione divina: «Che sia segno del nome di Dio questo

nome Di,segn,o, è assai chiaro per se stesso, come si può vedere dalle istesse sue lettere senza altra dichiarazione. Peroche le due prime, e l'ultima lettera dimostrano apertamente il nome di Dio»³⁹.

Idea e ideale continuano così a intrecciarsi tra Cinquecento e Seicento, ma alla fine sarà il secondo concetto a rivelarsi esteticamente più produttivo, in quanto seguendo l'insegnamento di Aristotele aprirà all'arte non una ma due strade, oltre quella della mimesi realistica. La selezione esemplata da Zeusi infatti può percorrere anche la direzione opposta a quella suggerita dal mito e realizzare figure peggiori della realtà. Gli artisti che si volgono a questo obiettivo non sempre sono disprezzati, purché si tratti di una produzione occasionale tesa ad esaltare l'abilità dell'artista nel cogliere «la più bella deformità». Così Annibale Carracci, elogiato per aver saputo cogliere l'Idea della bellezza, «raccogliendo da più oggetti, ò dalle Statue più perfette, per fare un'opera in ogni parte perfettissima»⁴⁰ viene apprezzato anche per le sue caricature. Infatti, anche in questo caso, l'artista ha saputo cogliere la «forma intenzionale» della natura, rappresentando le alterazioni in modo più chiaro e deciso al fine di realizzare la «perfetta deformità»⁴¹.

L'ossimoro («la più bella deformità»), riferito all'arte del Carracci non è casuale e isolato, ma riflette le implicazioni concettuali di cui la nozione di ideale si carica nel corso del Seicento. Il culmine di questo percorso si tocca con Giovan Pietro Bellori che nell'*Idea del Pittore, dello scultore e dell'Architetto* (1664), tra gli autori che l'hanno preceduto nello sforzo di istituzionalizzare il processo di creazione intellettuale rispetto al lavoro puramente mimetico, cita Zeusi. Per Bellori il nuovo Zeusi è Guido Reni: il suo *Rapimento di Elena* dimostra che il pittore ha rappresentato non ciò che si offre alla vista, ma ciò che poteva vedere nell'idea⁴². Ma è proprio tale novello Zeusi che in una lettera a Giovanni Antonio Massani, maestro di casa di Urbano VIII, mette in luce le potenzialità dell'Idea di superare la natura in una o nell'altra direzione, a seconda dell'intenzione dell'artista. A proposito del suo quadro di San Michele Arcangelo, realizzato nel 1635 per la Chiesa di Santa Maria della Concezione a Roma, scrive: «Vorrei aver avuto pennello angelico, o forme di Paradiso, per formare l'Arcangelo e vederlo in cielo, ma io non ho potuto salir tant'alto, ed in vano l'ho cercate in terra. Sì che ho riguardato in quella forma che nell'idea mi sono stabilita. Si trova anche l'idea della bruttezza, ma questa lascio di spiegare nel Demonio, perché lo fuggo sin col pensiero, né mi curo di tenerlo a mente»⁴³.

Indipendentemente dall'orientamento positivo o negativo della scelta, la nozione di Idea mantiene tutta la sua valenza euristica nel catalogare le potenzialità della natura verso la perfezione. Non è un caso che questo stralcio della lettera di Reni, oggi dispersa, venga riportato da Bellori nel suo discorso del 1664.

Con Bellori si fa strada un'estetica del bello che conferisce all'arte una posizione autonoma, intermedia tra l'ambito esclusivamente naturale e quello puramente divino. In questo senso è esemplificativa la lettera di Guido Reni in cui, echeggiando l'ascesa in Paradiso di Simone Martini, nel sonetto petrarchesco ⁴⁴, si afferma una genesi dell'idea non da Dio, ma dall'ingegno dell'artista. Nell'elaborare questa concezione estetica contribuiscono notevolmente le teorie di Torquato Tasso sull'immaginazione. Ne *Il Ficino ovvero de l'arte*, dialogo fra Cristoforo Landino e Marsilio Ficino sul concetto d'arte, Tasso, per bocca di Ficino, conclude che, seppure le forme contenute nell'animo non vi risiedono *ab aeterno* ma nascono dai sensi e le opere d'arte esistono in virtù della materia, l'arte del creare prescinde dall'effettiva realizzazione e l'origine risiede nell'anima ⁴⁵; ma nei *Discorsi sul poema eroico* Tasso si appropria del metodo di Zeusi per suggerire come realizzare un poema perfetto, prendendo le parti migliori da varie opere. In tal modo l'Idea del bello perseguita da Bellori appare come il tentativo di tradurre le teorie letterarie in termini pittorici, all'insegna dell'*ut pictura poesis* ⁴⁶. Ciò emerge anche dal fatto che, nella formulazione del Tasso, la ricerca della perfetta bellezza è strettamente legata al fine dell'istruzione morale, secondo quei principi in seguito professati anche dall'Accademia francese e da Nicolas Poussin.

Ma soprattutto la definizione di Idea, come perfezione nell'arte della bellezza naturale attraverso l'esercizio della fantasia, Bellori la mutuava dal *De pictura veterum* (1637) di Franciscus Junius. Egli, sulla falsariga platonica, riprende il concetto dell'artista demiurgo e individua due tipi di imitazione, caratterizzati da una gerarchia assiologica: l'imitazione *icastica*, ovvero di ciò che si vede, che a sua volta si suddivide in una mimesi realistica e in una selettiva, volta a migliorare la natura sul modello di Zeusi ⁴⁷; l'imitazione *fantastica*, ovvero di ciò che non è visibile ai sensi ma solo con l'immaginazione. Seguendo il commento di Ficino ⁴⁸, Junius libera l'imitazione fantastica dalle connotazioni negative della formulazione platonica ⁴⁹ e la trasforma in una creazione artistica fondata sulla fantasia, in un'euristica in cui l'artista, sul modello di Fidia, deve ritrovare la Bellezza perduta, che non è di ordine naturale ma mentale ⁵⁰.

Gli aneddoti di Zeusi e di Fidia che per Junius indicavano due momenti di un processo mimetico ascensionale, vengono ripresi da Bellori, il quale però si mostra sicuramente meno sistematico e la sua proposta teorica oscilla tra le due tipologie di idea, l'una proveniente dalla selezione migliorativa della natura e l'altra formatasi nella mente dell'artista per opera della fantasia. Ma ciò è dovuto al fatto che per Bellori il procedimento di Zeusi e quello di Fidia sono la stessa cosa; un'assimilazione dovuta a un'erronea interpretazione del passo dell'*Orator* che, come si vedrà in seguito, determina l'elaborazione, a partire dal senso della vista, di un modello di perfezione che deriva

dalla natura ma che, una volta interiorizzato, acquista l'autonomia di una forma mentale.

Dopo aver indicato le autorevoli fonti antiche – tutte attinte da Junius⁵¹ – che accolgono i due differenti modelli estetici, l'*electio* di Zeusi⁵² e l'idea mentale di Fidia⁵³, Bellori giunge alla conclusione che l'artista deve unire vero e verisimile, natura e Idea. Si tratta di una sintesi che concilia la dialettica tra l'imitazione realistica dei caravaggeschi e quella “capricciosamente” fantastica dei manieristi, alle quali Bellori contrappone l'imitazione idealizzante di Annibale Carracci, volta all'ideale a partire da modelli visibili. In tal senso si comprende come l'Idea, originata dalla selezione della natura, diviene una creazione originale nell'opera d'arte, e in particolare nella scultura, dando così avvio alle preferenze che l'estetica classicistica del Settecento accorderà a questa pratica artistica.

La statua, in cui prende forma materiale l'idea che alberga nella mente dell'artista, diviene sommo termine di paragone per giudicare le stesse bellezze naturali⁵⁴. Così contestando la tradizione omerica sull'origine della guerra di Troia, Bellori arriva persino a sostenere che la causa del conflitto non sarebbe la bellezza imperfetta di una donna reale, ma la perfetta venustà di una statua rubata da Paride. Si tratta di una variante che ha diverse attestazioni (Stesicoro, Euripide, Erodoto)⁵⁵, rispetto alla quale però Bellori si distingue in quanto afferma che i Greci erano consapevoli di battersi per una statua. Il nuovo ideale estetico del Seicento viene affermato, ancora una volta, ricorrendo al famoso aneddoto: la statuaria antica, frutto della selezione operata da artisti di gusto, acquista un pregio superiore al modello naturale e diviene prototipo di assoluta perfezione. La storia di Zeusi, comunemente letta come esempio di eclettismo, viene assorbita dentro l'estetica classicista dell'imitazione dell'uno, la bellezza perfetta, l'unica che può sfidare il tempo e tendere all'eternità⁵⁶.

Secondo Panofsky, la convergenza tra Idea e arte avviene, in modo produttivo per la nascita dell'estetica, non sul versante metafisico, ma su quello pragmatico che, a partire da Alberti, ha impostato la teoria dell'arte su fondamenti retorici. Tuttavia, con Baeumler, possiamo porre la riflessione di Bellori come punto di convergenza tra la linea speculativa e quella retorica, in quanto, senza tradire la filosofia platonica, al concetto di “idea” sostituisce quello di “ideale”. Alle origini di questo percorso, troviamo l'aneddoto di Zeusi che dal *De inventione*, rimbalza non solo come mero *topos*, ma come vero e proprio paradigma concettuale, nelle pagine della trattatistica d'arte rinascimentale ed oltre. Proseguendo su questo percorso infatti troviamo Charles Batteux, non a caso un professore di retorica, che nel suo famoso saggio su *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio* sancisce, non solo terminologicamente, la nascita di un concetto in cui ormai convergono l'Idea del bello e la nozione dell'arte⁵⁷. *Le Belle Arti* sono il frutto

non di un'imitazione pedissequa, ma di una selezione della natura, secondo l'antico monito di Zeusi.

¹ Questa interpretazione di Panofsky ha provocato diversi fraintendimenti, condizionando le opinioni di altri studiosi quali R. Lee e G. Previtali che hanno sottolineato le deviazioni belloriane rispetto alla filosofia platonica; ma come ha brillantemente dimostrato Colette Nativel (*Le triomphe de l'idée de la peinture: la Phantasia chez Junius et Bellori*, in *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle*, a cura di M. C. Heck, F. Lemerle, Y. Pauwels, Villeneuve d'Ascq, Université Charles De Gaulle Lille 3, 2002, pp. 226-27), Panofsky non tiene conto di quel passo del *Convito* (209e-212a), in cui l'ascensione verso l'Idèa del Bello avviene a partire dalla bellezza dei corpi naturali. D'altronde Ficino, commentando questo passo, sembra seguire l'aneddoto di Zeusi, citato nel *De inventione* (II, 1.3) ciceroniano; per cui la riflessione di Bellori si può considerare in linea con la filosofia platonica e neoplatonica.

² Francesco Berni, *LXIII Capitolo a Fra Bastian dal Piombo* (1534), vv. 25-27, in *Rime*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Torino, Einaudi, 1969, p. 179: «Ho visto qualche sua composizione: l son ignorante, e pur direi d'avelle l lette tutte nel mezzo di Platone». Cfr. E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 71.

³ Panofsky, infatti, non conosceva il *Da Pintura Antiga* di Francisco de Hollanda che, ben sessanta anni prima di Federico Zuccari, scrive in Portogallo un trattato sulla pittura in cui l'Idèa platonica gioca un ruolo centrale. Per la prima volta in questo testo tale concetto, che finora aveva fatto solo sporadiche apparizioni, entra di diritto e con tutta la sua dignità filosofica nella teoria dell'arte, divenendone mezzo secolo più tardi un concetto chiave. Cfr. E. Di Stefano, *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2004.

⁴ A. Baeumler, *Ästhetik* (1934), trad. it. *Estetica*, Padova, Edizioni di Ar, 1999, p. 17.

⁵ Ivi, p. 124.

⁶ La storia di Zeusi di Eraclea (V-IV sec. a. C.) che, per raffigurare Elena nel tempio di Hera Lacinia, selezionò cinque tra le più belle fanciulle di Crotona e di ciascuna prese la parte migliore, formando nella sua mente l'immagine di una perfetta bellezza, diviene un motivo ricorrente nella trattatistica sulle arti.

⁷ L. Barkan, *The Heritage of Zeuxis: Painting, Rhetoric and History*, in A. Payne, A. Kuttner, R. Smick (a cura di), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge University Press, 2000, pp. 99-109.

⁸ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 36, trad. it. di S. Ferri, *Storia delle arti antiche*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 185: «ma fu, del resto, così esagerato nella diligenza che, dovendo fare per gli Agrigentini un quadro da dedicarsi a pubbliche spese nel Tempio di Hera Lacinia, volle prima esaminare le loro fanciulle nude e ne scelse cinque come modelle affinché la pittura rappresentasse ciò che di più perfetto c'era in ciascuna di esse». Rispetto a Cicerone, Plinio riporta una variante topografica. Il riferimento ad Agrigento è dovuto probabilmente ad un'associazione mentale con l'altra opera di Zeusi, l'Alcmena, realizzata per quella città (ivi, 62, p. 183). Inoltre Plinio non menziona il soggetto della pittura e non offre segnali per la sua identificazione. Solo al § 66 ricorda un'immagine di Elena realizzata da Zeusi e posta nel portico di Filippo. D'altro canto più volte nel trattato Zeusi è lodato per la sua mimesi realistica (si pensi ad esempio alla famosa competizione con Parrasio (ivi, 65, p. 185). Cfr. anche l'aneddoto del dipinto con il fanciullo che porta l'uva (ivi, 66, p. 187).

⁹ Cicerone riporta con dovizia di particolari l'aneddoto per spiegare con un *exemplum* la sua aspirazione ad una perfetta eloquenza come sintesi di più modelli. Cicerone,

De inventione, II, 1, 3, trad. it. a cura di A. Pacitti, *L'invenzione retorica*, Milano, Mondadori, 1967, p. 158 e ss. Cfr. anche Dionisio di Alicarnasso, *De veteribus scriptoribus censura*, I.

¹⁰ L'aneddoto di Zeusi, nella variante pliniana, ricorre nei *Commentari* (1447-55) di Lorenzo Ghiberti che ambienta l'episodio ad Agrigento, mantenendo il silenzio sul soggetto della pittura. L. Ghiberti, *I commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli, Ricciardi, 1947, p. 21: «E di tanta eccellenza e diligenza fu nell'arte [Zeusi], che avendo a fare una tavola agli Agrigentini, la quale essi aveano consacrata pubblicamente di Giunone Liornia [Lacinia], egli scrisse vergini ignude degli Argentini, acciocché egli di ciascuna pigliasse qualche bella parte per condurre a perfezione l'opera sua, la quale fu disegnata in una tavola bianca con meravigliose arti».

¹¹ Un incrocio tra la tradizione ciceroniana, ambientata a Crotona, e quella pliniana, che tace sul soggetto, si riscontra nel *Riposo* (1584) di Raffaele Borghini (Milano, Edizioni Labor, 1967, pp. 269-70): «Questi [Zeusi] dovendo fare una figura a' Crotoniati per mettere nel tempio di Giunone, volle vedere ignude le più belle fanciulle della città, delle quali ne scelse cinque le meglio formate, e togliendo da ciascuna le più belle parti, ne venne a formare la sua bellissima immagine».

¹² Cicerone, *Orator* 7-10, trad. it. di G. Norcio, in *Opere retoriche*, Torino, UTET, 1976, p. 799: «Io non cerco un modello concreto, ma quella perfezione assoluta, che in un lungo discorso appare rare volte, e oserei dire giammai; [...] non c'è nulla, in nessuna cosa, tanto bello, di cui non sia più bella quella forma ideale donde deriva, come da un volto l'immagine, la nostra rappresentazione: il che non possiamo comprendere né con gli occhi né con le orecchie, né con alcuno dei nostri sensi, ma solo con l'immaginazione della nostra mente. [...] come nelle arti figurative c'è un ideale perfetto di bellezza, sul cui modello, che è solo pensato dalla mente, vengono plasmate, mediante l'imitazione, quelle forme che non esistono nel mondo della realtà, così il tipo perfetto di eloquenza noi possiamo contemplarlo solo con la mente. [...] Questi perfetti modelli delle cose vengono chiamati da Platone [...] idee».

¹³ Secondo Panofsky (*Idea*, cit., p. 6), nel passo di Cicerone, per la prima volta la teoria delle idee viene interpretata in chiave anti-platonica, finendo per infirmare la stessa concezione estetica di Platone. La differenza con Platone è evidente poiché tale "idea di bellezza" non solo è superiore alla mera copia della realtà, ma anche ben diversa da una "verità" conoscibile solo dall'intelletto. Si tratta, come nota Panofsky, di una nuova nozione resa possibile da alcune trasformazioni concettuali, volte in senso contrario alla prospettiva platonica, relative sia all'essenza dell'arte sia a quella dell'Idea.

¹⁴ Aristotele, *Metafisica*, VII, 7, 1032b, trad. it. di A. Russo, Roma-Bari, Laterza, 1988³, p. 199. Oltre alle due categorie di materia e forma, Aristotele, come è noto, ne conosce altre tre (causa, fine e mezzo) anche esse applicabili alla creazione artistica e in tal senso già recepite da Seneca, (*Epistola LXV*, in *Lettere a Lucilio*, a cura di U. Boella, Torino, UTET, 1969, p. 357 e ss.) il quale, in accordo con Aristotele, enumera quattro cause dell'opera d'arte: la *materia*, dalla quale essa sorge, l'*artista*, per mezzo del quale sorge, la *forma*, in cui essa sorge, e lo *scopo*, a motivo del quale sorge.

¹⁵ Plotino, *Enneadi*, V, 8, 31, trad. it. a cura di G. Faggini, Milano, Bompiani, 2002², p. 905: «questa forma (*eidos*) non c'era, prima, nella materia, ma era nella mente dell'artista ancor prima di entrare nel marmo».

¹⁶ *Ibid.*: «Se qualcuno disprezzerà le arti perché le loro creazioni sono imitazione della natura, diremo anzitutto che anche la natura imita un'altra cosa. E poi bisogna sapere che le arti non imitano semplicemente le cose che si vedono, ma si elevano alle forme ideali, dalle quali deriva la natura».

¹⁷ *Ivi*, p. 907.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Per la sostituzione di Elena con Venere cfr. P. Pino, *Dialogo della pittura* (Venezia, 1548), in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1960, p. 99; A. Condivi, *Vita di Michelangelo*, Firenze, Rinascimento del libro, 1931, pp. 112-13.

²⁰ F. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana* VI, 19, trad. it. di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1988², p. 283.

²¹ L. B. Alberti (*De pictura*, III, 59, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 96), pur rifacendosi alla variante ciceroniana cita l'aneddoto per affermare un'esigenza realistica, ovvero per dimostrare che il pittore deve lavorare in piena aderenza alla natura: «Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene esercitatissimi appena discernono. Zeusis, prestantissimo e fra gli altri essercitatissimo pittore, per fare una tavola qual pubblico pose nel tempio di Lucina appresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi ciascuno pittore, del suo ingegno, ma perché pensava non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze egli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta la gioventù di quella terra elesse cinque fanciulle le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina. Savio pittore, se conobbe che ad i pittori, ove loro sia niuno essempro della natura quale elli seguitino, ma pure vogliono con suoi ingegni giugnere le lode della bellezza, ivi facile loro avverrà che non quale cercano bellezza con tanta fatica troveranno, ma certo piglieranno sue pratiche non buone, quali poi ben volendo mai potranno lassare».

²² Cfr. E. H. Gombrich, *Ideale e tipo nella pittura italiana del Rinascimento* (1983), in *Antichi maestri, nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1987.

²³ G. Santangelo (a cura di), *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze, Olschki, 1954, p. 28. Il concetto viene ribadito nella replica (senza data) di Pico al trattatello del Bembo (ivi, pp. 67-68). Su questi temi cfr. P. Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, p. 13 e ss.

²⁴ P. Pino, *Dialogo di Pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, cit., p. 107. Il termine ricorre una seconda volta a p. 135.

²⁵ Raffaello Sanzio, *Lettera al Castiglione*, (1514), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 1529-31. J. Shearman (*Castiglione's Portrait of Raphael*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 38, n. 1, 1994, pp. 69-97) ha dimostrato, sulla scorta di un'analisi stilistica e filologica, che autore della lettera è probabilmente lo stesso Castiglione: si tratterebbe, pertanto di un gioco letterario indirizzato a se medesimo. Tuttavia ciò non toglie nulla alla sostanza della problematica e al ruolo che questa epistola riveste nell'evoluzione del concetto di "idea".

²⁶ Per l'influenza dell'epistola di Pico su Raffaello cfr. E. Battisti, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, in Id., *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 175-215.

²⁷ E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 36.

²⁸ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XIV, trad. it. a cura di Grazia Modroni, *I Trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, Livorno, Sillabe, 2003, p. 45.

²⁹ *Ibid.*: «e dopo aver lungamente immaginato in questa meditazione, ed aver eliminato molte cose, e dopo aver scelto quanto c'è di più bello e puro nel buono, quando l'avrà ormai considerato molto bene tra sé, benché non abbia lavorato con altro se non con lo spirito, senza aver posto mano all'opera può sembrargli di aver già fatto la maggior parte di essa». A questo punto l'esecuzione dovrà procedere rapida e spedita, in modo da fissare immediatamente l'idea prima che qualcosa intervenga ad attenuare e far fuggire il concetto: «e se fosse possibile prendere la penna in mano e eseguirla con gli occhi bendati sarebbe meglio, per non perdere quel divino furore e immagine che si porta nella fantasia».

³⁰ Ivi, II, p. 24.

³¹ B. Varchi, *Lezione sopra un sonetto di Michelangelo*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. II, cit., pp. 1322-41.

³² Ivi, p. 1323. Michelangelo si è servito, in questo componimento, della parola "concetto" in modo equivalente ad idea, preoccupandosi di distinguerla da "immagine",

di significato affine. *Immagine*, infatti, secondo Agostino e Tommaso d'Aquino (*Summa Theologia*, I, 1) indica quella rappresentazione che *ex alio procedit*, cioè riproduce un oggetto già esistente; *concetto*, invece, a meno che non significhi *pensiero* o *disegno*, indica la libera rappresentazione creatrice, la quale forma il proprio oggetto che diviene poi modello di una rappresentazione esteriorizzata. Ovviamente in Tommaso la questione dell'immagine pre-esistente nella ragione operante dell'artefice, il quale costruisce una casa in modo conforme all'immagine stessa, non ha valore teorico-artistico, per cui l'espressione "*ex alio procedere*" deve essere interpretata in senso ontologico. E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 98.

³³ B. Varchi impiega il termine *idea* una volta nel *Paragone* e ben sette volte nella *Lezione sopra un sonetto di Michelangelo* (in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, cit., vol. I, p. 142 e vol. II, p. 1323; p. 1330; p. 1339; p. 1341).

³⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Della pittura, cap. 1), ed. giuntina (1568), in G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze, Sansoni, 1981 (rist. an. dell'ed. Firenze, 1906), t. I, pp. 168-69: «il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singularissima nelle sue misure; di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell'idea».

³⁵ Ivi, t. IV, cit., p. 12.

³⁶ G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 26, (ris. an. Milano 1590) Hildesheim, Olms, 1965, p. 83. E nel *Trattato dell'arte della pittura* (cap. LXIII, ris. an. Hildesheim, Olms, 1968, p. 482) afferma: «Loderò sempre colui, il qual prima che si accinga all'opera cerca prima di veder nell'idea tutto quello che vuol fare».

³⁷ F. Zuccari, *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti* (Torino 1607), rist. an. in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze, Olschki, 1961.

³⁸ È questo il metodo seguito da El Greco, se si deve credere al racconto di Giulio Clovio, il quale narra di aver visto il pittore seduto e concentrato in una stanza buia, poiché solo l'oscurità gli consentiva di percepire la luce interiore. C. Gizzi, *Federico Zuccari nell'interludio platonico del Manierismo*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di Corrado Gizzi, Milano, Electa, 1993, p. 15.

³⁹ F. Zuccari, *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti*, cap. XVI, cit., p. 303. Nella distinzione tra l'idea o "disegno interno" e la realizzazione grafica o "disegno esterno" si può cogliere una rielaborazione della concezione stoica del *Logos*, che attraverso il tomismo e il neoplatonismo fiorentino permea la teoria dell'arte del Rinascimento. Il *Logos* per gli stoici indica sia il principio che regola l'ordine della materia sia la ragione umana. In questo caso si distingue in *Logos endiathetos* ("discorso interiore") che agisce nella sfera intellettuale e in *Logos prophorikos* ("il produrre suoni") che agisce nella sfera comunicabile e che rimane sempre inadeguato rispetto al primo. Nel Medioevo Abelardo parla, in senso analogo, di *intellectualis oratio*, riferendosi al pensiero inteso come particolare forma di discorso mentale che precede il parlare reale; e Tommaso d'Aquino distingue un "verbo interiore" e un "verbo esteriore". G. Kieft, *Zuccari, Scalligero, Panofsky*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIII, 1989, p. 359.

⁴⁰ Cfr. *infra*, p. 73.

⁴¹ Si ricordino, a tal proposito, le considerazioni di Monsignor Massani a proposito delle caricature prodotte da Annibale e incise da Simon Guillain, cfr. *infra* pp. 72-73.

⁴² A. Colantuono, *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge University Press, 1997.

⁴³ Cfr. *infra*, p. 81.

⁴⁴ F. Petrarca, *Rima 77*, in *Rime* a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1976, p. 208: «Ma certo il mio Simon fu in paradiso | onde questa gentil donna si parte; | ivi la vide, e la ritrasse in carte | per far fede quaggiù del suo bel viso. | L'opra fu ben di quelle che nel cielo | si ponno imaginar, non qui tra noi, | ove le membra fanno a l'alma velo».

⁴⁵ E. Cropper, *L'Ida di Bellori*, cit., pp. 81-86.

⁴⁶ Come è noto, il famoso aforisma di Simonide («La pittura è poesia muta e la poesia è pittura parlante»), tramandato da Plutarco (*Sulla gloria degli Ateniesi* III, 346f-347c), insieme con l'espressione oraziana *ut pictura poesis* (*Ars poetica* 361), staccata dal suo contesto originario e fraintesa quale asserzione di un parallelismo tra le due arti, diventò un assioma dell'estetica dal XV al XVIII secolo. Sulla ripresa di questo *topos* durante l'umanesimo e sul ruolo che svolse nelle concezioni estetiche dei secoli successivi cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura* (1940), Firenze, Sansoni, 1974.

⁴⁷ F. Junius, *De pictura veterum*, (Amsterdam, 1637), I, 1, a cura di C. Nativel, Genève, Droz, 1996, p. 138 e ss.

⁴⁸ M. Ficino, *In Platonem commentaria: in Sophistam*, cap. 15, in *Opera...omnia*, Basilea, 1576, t. 2, p. 1286; cfr. C. Nativel, *Le triomphe de l'idée de la peinture: la Phantasia chez Junius et Bellori*, cit., pp. 223-24.

⁴⁹ Platone, *Sofista*, 235d-236c.

⁵⁰ C. Nativel, *Le triomphe de l'idée de la peinture: la Phantasia chez Junius et Bellori*, cit., pp. 219-31. Su questi temi cfr. anche il bel volume di E. Cropper, *The ideal of painting: Pietro Testa's Düsseldorf notebook*, Princeton U. P., 1994. Analogamente a quello del Bellori è il concetto di Idea di G. B. Passeri, pure gravitante intorno all'Accademia di San Luca. A. Colantuono, *Invention and Caprice in an Iconographical Programme by G. B. Passeri*, "Storia dell'arte", n. 87, 1996, pp. 188-203. Più in generale sul concetto di Idea nel Seicento cfr. F. Battaglia, *L' "Idea" nel pensiero seicentesco*, in *Aa. Vv., Il mito del classicismo nel Seicento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, pp. 13-28.

⁵¹ Per i riferimenti a Proclo, Cicerone, Massimo di Tiro e Socrate cfr. Junius, *De Pictura* I, cit., p. 3 e 4. Sui contatti tra Junius e Bellori si veda C. Nativel (*Le triomphe de l'idée de la peinture: la Phantasia chez Junius et Bellori*, cit., p. 22) che indica quali possibili tramite Poussin, Carlo Dati e l'abate Nicaise, il quale collabora alla seconda edizione del *De pictura veterum* ed è in corrispondenza con Bellori.

⁵² Proclo, *In Platonis Timaeum* 2, 401, 3-5, (II 122B), in *Proclus Théologie Platonicienne*, I, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 106; trad. it. Proclo, *La teologia platonica*, a cura di E. Turolo, Bari, Laterza, 1957, p. 98. Il Panofsky (*Idea* cit., p. 194) osserva che Bellori forza l'interpretazione di Proclo, il quale voleva soltanto dire che l'arte spesso è più esatta e quindi più bella e perfetta della natura. Cicerone, *De Inventione* II, 1.3; Massimo di Tiro, *Sermones* XVII, 3; Senofonte, *Memorabili* III 10, 2. Tra gli artisti che hanno seguito questo ideale estetico Bellori ricorda Alberti e Leonardo.

⁵³ Cicerone, *Orator* 9; Seneca, *Controversiae* X, V, 8; F. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, VI, 19; tutti riferimenti sono mutuati da Junius, *De pictura veterum*, I, 2, cit., pp. 180-83.

⁵⁴ E. Cropper, *"La più bella antichità che sappiate desiderare": History and Style in G. P. Bellori's Lives*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, a cura di P. Ganz, M. Gosebruch, N. Meier, M. Warnke, (Wolfenbütteler Forschungen, Band 48) Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1991, pp. 145-73.

⁵⁵ Stesicoro, in una *Palinodia* oggi perduta, Euripide nella tragedia *Elena*, di cui rimangono pochi frammenti, ed Erodoto nelle *Storie* (II, 113 e ss.) affermano che, mentre la vera Elena veniva nascosta in una nuvola, a Troia era condotto un simulacro forgiato da Era per ingannare Paride. In tal modo Euripide vuole dimostrare la futilità di una guerra condotta per un'illusione. V. I. Stoichita, *A propos d'une parenthèse de Bellori: Hélène et l'Eidolon*, "Revue de l'art" n. 85, 1989, pp. 61-63.

⁵⁶ La perfezione assoluta ed eterna può essere garantita solo dalla scultura, poiché la vera Elena non è esente dai colpi inferti dal tempo, come attestano le riprese del *topos*

che giocano proprio sulla vecchiaia di Elena. La fonte dell'invecchiamento di Elena è Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 232-33. Il motivo è ripreso da C. Tolomei (*Il Cesano de la lingua toscana*, 1555, in *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, UTET, 1988, p. 228) come metafora della decadenza del latino al volgare toscano e da F. Bocchi (*Eccellenza della statua del San Giorgio*, 1584, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., vol. III, pp. 170-71).

⁵⁷ Ch. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, Palermo, Aesthetica, 2002⁴.

Le “idee” di Agucchi e Bellori

La teoria estetica contenuta nel *Trattato della pittura* di Giovan Battista Agucchi riflette i ragionamenti diffusi nell’ambiente dei Carracci, un ambiente che, tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, operò una profonda trasformazione nella metodologia e nella produzione artistica dei maestri del Rinascimento e del Manierismo. Gli studi del Mahon hanno cercato di dirimere la complessa trama che porta all’elaborazione del trattato individuando gli apporti che vi confluiscono. Nella *Felsina pittrice* Cesare Carlo Malvasia ricorda che l’Agucchi scrisse il trattato seguendo i consigli prima di Annibale, poi di Domenico Zampieri, detto Domenichino ¹; notizia che trova conferma nelle biografie del Bellori ². Certamente, come osserva lo studioso inglese ³, si rimane scettici sul contributo effettivo che un artista restio a ogni divagazione teorica e verbale, quale era Annibale, abbia avuto nella formazione delle idee agucchiane, ma è anche vero che il nucleo fondativo del gusto e delle preferenze artistiche di Agucchi si radica negli affreschi della Galleria di Palazzo Farnese, realizzata in maggior parte da Annibale, che forse accolse i suggerimenti del prelado per l’elaborazione dei soggetti delle decorazioni ⁴. Si instaura così un interscambio intellettuale, oltre che affettivo, tra il *connaissanceur* e l’artista, per cui si può concordare col Mahon nel riconoscere che il trattato fu scritto con l’intento di sostenere Annibale Carracci e i suoi allievi e di far emergere la loro scuola, quale sintesi dei risultati raggiunti da Firenze e Venezia.

Purtroppo i manoscritti agucchiani hanno avuto una sorte poco fortunata e ci sono stati tramandati solo dei frammenti interpolati in altre opere ⁵. Lo stesso *Trattato della pittura*, dopo una circolazione manoscritta sotto lo pseudonimo di Gratiadio Machati, apparve frammentario nel 1646, incorporato da mons. Giovanni Antonio Massani nella sua introduzione al libro *Diverse figure, nel numero di ottanta diseguate...* Il libro ripropone, nelle incisioni di Simon Guillain, i disegni di Annibale Carracci raffiguranti “Le arti per via” – ovvero varie figure di artigiani (l’imbiancatore, lo scopettaro, lo spaccalegna, ecc.), che si potevano scorgere per le strade di Bologna – realizzate dall’artista per divertimento nei momenti di pausa dell’attività lavorativa.

Il frammento superstite del *Trattato* agucchiano si apre con il *topos*, desunto da Plinio, della storia della pittura, nata dall'osservazione della natura e dalle linee tracciate sulle ombre proiettate dai corpi e, successivamente, giunta a perfezione con i continui contributi dei vari artisti, in particolare Apelle, «che più da per se solo, che tutti gli altri la guernì di bellezze»⁶. Il riferimento agli apporti dei vari artisti fornisce all'autore occasione per introdurre il tema, già in auge nel secolo precedente, della diversità delle maniere, a cui segue una sezione più concettuale che si apre con la tradizionale definizione della pittura quale «arte imitatrice, che può imitare tutto quello, che appare alla veduta»⁷.

Questa premessa costituisce l'abbrivo al motivo filosoficamente più denso di tutto il frammento: la «perfezione del bello». Agucchi distingue due gruppi di pittori: quelli che, «imitando uno, ò più generi di cose», si sono concentrati esclusivamente sugli oggetti visibili e si sono perfezionati nella riproduzione del naturale «come all'occhio appare, senza cercar niente di più»; e quelli che «s'inalzano più in alto con l'intendimento, e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura, ancorche ella non l'eseguisca in un sol soggetto, per le molte circostanze, che impediscono, del tempo, della materia, e d'altre disposizioni»⁸.

Viene qui ripresa la nozione di Idea della bellezza, presente nel *De pictura* albertiano, che lo Zampieri possedeva nell'edizione in volgare pubblicata da Lodovico Domenichi nel 1547, come si evince da una lettera a Francesco Angeloni⁹. Ma l'Agucchi sviluppa il tema riprendendo quasi alla lettera il *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni* di Vincenzo Danti, che aveva delineato la nozione di “forma intenzionale”, ovvero quella potenzialità di perfezione a cui la natura tende, ma che mai potrà portare in atto in un unico soggetto, a causa delle circostanze accidentali legate al tempo, alla materia, ad altre eventualità che ne impediscono il naturale compimento: «la natura per molti accidenti non conduce quasi mai il composto e massimamente dell'uomo [...] a intera perfezione, o almeno che abbia in sé più parti di bellezze che di bruttezze. Né io so se mai si è veduta tutta la bellezza che può avere un corpo umano ridotta compiutamente in un solo uomo; ma si può ben dire che se ne veggia in quest'uomo una parte e in quell'un'altra, e che, così, in molti uomini ella si trova interamente. Di maniera che, volendosi imitare la natura nella figura dell'uomo e non essendo quasi possibile in un solo trovare la perfetta bellezza, come s'è detto; e vedendo l'arte che in un uomo solo essa bellezza potrebbe tutta capire; cerca in questa imitazione di ridurre nel composto della sua figura tutta questa bellezza, che è sparsa in più uomini, conoscendo essa arte che la natura disidera ella ancora, come s'è detto, di condurre il composto dell'uomo in tutta perfezione, atto a conseguire il suo fine, per lo quale diviene perfettamente bello. E

questo fa l'arte per fuggire l'imperfezioni, come ho detto, et accostarsi alle cose perfette»¹⁰.

Di conseguenza per Agucchi l'artista, consapevole che la natura riesce a realizzare solo parzialmente nei vari soggetti la perfezione, cogliendo con «l'intendimento» lo scopo ultimo a cui essa tende, dovrà portare a termine la sua opera, selezionando «con finezza di giudizio» le parti belle e unendole insieme, per ottenere «le cose non come sono, ma come esser dovrebbero per essere perfettissimamente mandate ad effetto»¹¹.

Si colgono chiaramente le matrici aristoteliche di questo passo. Secondo Aristotele il principio formante (*eidos*) che plasma e ordina la materia è insito nella natura stessa; mentre per quanto riguarda la produzione artistica, le cose sono precedute da un'immagine, un progetto che è esterno ad esse ed interno all'anima di chi le realizza¹². Per lo Stagirita, l'arte o imita la natura o realizza quello che essa non riesce a compiere (*Fisica* II, 8, 199a). Pertanto l'agire naturale e artistico pervengono ai medesimi risultati in vista di uno scopo che è in entrambi i casi normativo. Ma la *physis* è sempre un principio formante, una *natura naturans*, secondo il linguaggio della tomistica, e di conseguenza il concetto di "imitazione della natura" si traduce non in una copia, ma in un "agire seguendo la natura", assecondandone i principi generanti.

Agucchi riprende queste nozioni aristoteliche, ampliandole con quanto il filosofo aveva affermato nella *Poetica*, l'opera in cui è esaminato più distesamente il principio di imitazione; in questo testo, inoltre, Aristotele afferma la superiorità della poesia sulla storia, poiché questa si sofferma sui particolari di ciò che è accaduto; l'altra invece racconta i fatti quali potrebbero o dovrebbero essere, pertanto si allontana dal contingente e dal reale per attingere al verisimile e all'universale¹³.

La nozione aristotelica di "verisimile" permea le riflessioni di Agucchi, e poi anche di Bellori, molto più delle teorie platoniche. Trasferendo la dottrina aristotelica alla teoria della pittura Agucchi prende le distanze da un tipo di raffigurazione realistica e particolare¹⁴, affermando la superiorità del ritratto idealizzante che rappresenta i soggetti non quali sono, ma quali dovrebbero essere: «tuttavia i più valenti Pittori, senza levare alla somiglianza, hanno aiutata la natura con l'arte, e rappresentati i visi più belli, e riguardevoli del vero, dando segno (anche in questa sorte di lavoro) di conoscere quel più di bello, che in quel particolare soggetto la natura avrebbe voluto fare per interamente perfezionarlo»¹⁵.

Riprendendo la tripartizione aristotelica¹⁶, Agucchi individua tre generi di ritratto: quello idealizzante che rappresenta le persone migliori della realtà, quello naturalistico che le rappresenta tali e quali e quello caricaturale che le rende peggiori. Queste tipologie si possono riscontrare, come nell'antichità, anche nei tempi moderni: «Rafaëlle,

e la Scuola Romana [...], seguendo le maniere delle Statue antiche, hanno sopra gli altri imitati i migliori: & il Bassano è stato un Pierico nel rassomigliare i peggiori: & una gran parte de' moderni, hà figurati gli eguali; e fra questi il Caravaggio eccellentissimo nel colorire si dee comparare à Demetrio, perche hà lasciato indietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine»¹⁷.

Il breve testo agucchiano appare profondamente impregnato dalle teorie di Aristotele, e dal medesimo filosofo il prelado può attingere la nozione della sintesi del molteplice dato che, accogliendo un precetto diffuso nell'estetica popolare ellenica degli *exoterikoi λόγοι*¹⁸, Aristotele, nella *Politica*, a proposito dell'imitazione artistica ricorda il metodo dei pittori di riunire in unità ciò che è disperso in vari soggetti¹⁹; però il filosofo non fa mai riferimento al concetto di bello. Questo sincretismo avviene successivamente per l'analogia con l'aneddoto di Zeusi, in cui il motivo aristotelico e poi retorico dell'unità del molteplice si incontra con il principio estetico della bellezza. Tuttavia, in entrambi i casi l'abbrivo è sempre naturalistico, in quanto l'ispirazione dell'artista prende le mosse da fenomeni empirici esposti alla vista di tutti.

Pertanto nel trattato di Agucchi, in cui confluisce questa tradizione nutrita di motivi filosofici e retorici, l'artista, unificando le parti migliori disperse, deve tendere al verisimile che, pur radicandosi nella realtà, trova le condizioni del suo essere solo nell'arte. Trova compimento così quella forma intenzionale, quell'idea che, parafrasando Bellori, «originata dalla natura [...] fassi originale dell'arte»²⁰.

È evidente che, pur avendo preso avvio da una premessa realistica, secondo la tradizionale definizione della pittura come *imitatio naturae*, la teoria estetica di Agucchi tende a preferire un tipo di imitazione rivolta a “più alto intendimento”.

Già intorno alla metà del XVI secolo si era diffusa in Italia un'arte colta ed elitaria tanto che uno dei maggiori teorici manieristi, Federico Zuccari, ne *Il lamento della Pittura* (opera in versi endecasillabi, pubblicata a Mantova nel 1605) biasima quei pittori che si prestano ad appagare l'occhio del volgo incolto²¹. Riprendendo questa tematica Agucchi tocca forse la questione più importante del trattato; infatti si sofferma sul fruitore a cui i differenti generi di pittura sono destinati «le cose dipinte & imitate dal naturale piacciono al popolo, perche egli è solito à vedérne di si fatte, e l'imitatione di quel che à pieno conosce, li diletta. Ma l'huomo intendente, sollevando il pensiero all'Idea del bello, che la natura mostra di voler fare, da quello vien rapito, e come divina la contempla»²².

Il riferimento al fruitore colto, frequente nella trattatistica d'arte, apre il problema del giudizio estetico e pone l'interrogativo sull'*huomo intendente* che, in preda al celeste *raptus*, è in grado di cogliere l'Idea del bello. Ancora una volta le premesse sono aristoteliche. Il filosofo, infatti, aveva affermato chiaramente che dall'osservazione

delle riproduzioni artistiche proviene un particolare piacere dovuto all'approfondimento della conoscenza del soggetto raffigurato o, se questo non è noto, all'ammirazione per l'abilità dell'esecuzione ²³.

La tradizione antica e medievale aveva poi distinto un apprezzamento legato ai sensi, tipico del popolo incolto che si lascia allietare dai colori e dagli elementi esornativi, e un piacere rivolto all'intelletto, in grado di coglierne le cause ed esprimere un giudizio più accorto e sottile, tipico dei competenti ²⁴. Accogliendo questa distinzione, assai diffusa negli scritti sulle arti, Agucchi la correda di sfumature platoniche quando con un'improvvisa impennata dalla terra al cielo, pone l'Idea del bello – ovvero quella forma intenzionale cui la natura mostra di tendere – in una sorta di iperuranio dove l'*huomo intendente* «vien rapito» e la contempla.

Il motivo dell'ascensione al cielo trova il suo fondamento originario nel concetto di *mania* poetica di cui parla Platone ²⁵, ma si tratta di un tema che, contaminando diverse suggestioni filosofiche e letterarie, avrà costante e duratura fortuna nella tradizione antica e medievale. Rielaborato da Plotino, per il quale l'anima, come rapita dall'entusiasmo, si distacca dalla realtà sensibile e si unisce all'essenza del dio, per adempiere alla sua funzione suprema di rivelare il riflesso dell'Intelligibile ²⁶, tale motivo viene accolto durante l'Umanesimo in ambito letterario. Petrarca gioca un ruolo fondamentale per trasferire questo concetto dall'ambito mistico e filosofico a quello estetico, trasformando l'Intelligibile o il Dio in un ideale supremo di bellezza, Laura, che si trova in Paradiso, trasposizione in chiave cristiana dell'iperuranio platonico. Nel sonetto (*Rime* 77) in cui si fa riferimento al ritratto di Laura, realizzato da Simone Martini, echi platonici si fondono probabilmente ad altre suggestioni, per tracciare una teoria della creazione artistica, frutto di una contemplazione celeste; un motivo ricorrente nella lirica neoplatonica del Quattrocento ²⁷. Ma, in generale, a partire dal XV secolo, grazie alle traduzioni dei dialoghi platonici ad opera prima di Leonardo Bruni ²⁸ e poi di Marsilio Ficino ²⁹ la teoria dell'ascesa dell'anima al cielo diviene un *topos* ricorrente per descrivere la creazione artistica.

La novità del trattato di Agucchi consiste nell'aver trasferito questo *topos* dall'atto fabbrile di chi realizza l'opera d'arte a quello più specificamente contemplativo di chi la osserva e giudica. In tal modo la tradizione filosofico-letteraria che nel corso dei secoli era servita per conferire prestigio all'atto creativo dell'ingegno viene orientata per attribuire al fruitore colto, all'*intendente*, quelle competenze estetiche e quella raffinatezza di giudizio che lo pongono, in fondo, sullo stesso piano dell'artista. Infatti, mettendo da parte le competenze più prettamente tecniche e operative, sul piano puramente ideativo i ruoli dell'artista e dell'intendente si confondono, poiché entrambi sono in grado di cogliere l'Idea.

Trova, così, espressione nel *Trattato* di Agucchi quel fenomeno di intellettualizzazione dell'arte che reagiva all'eccessivo naturalismo. Accentuando il legame tra le arti e la letteratura e mettendo in secondo piano la parte manuale del mestiere, la *praxis*, i pittori colti come Guido Reni, il cavalier Baglione, il Guercino prendono le distanze dal caravaggismo, e si fanno interpreti di una nuova concezione artistica che si incentra sull'idea della bellezza. Poiché il gusto è la facoltà che consente di operare scelte consapevoli, selezionando le parti migliori, non può essere disgiunto dall'ingegno che, sulla base di quella selezione, ricomponе l'unità raggiungendo la perfezione³⁰. L'intendente pertanto è l'artista colto, ma è anche l'uomo colto che s'intende d'arte; si tratta di una questione già presente nel Rinascimento e che nel Seicento, in un'epoca di imperante collezionismo, diviene più pregnante e urgente.

Il rapporto tra lettere e arti ha segnato la nascita della trattatistica. Nel *De pictura* albertiano viene tracciato il ritratto di un artista dotto, al fine di sottolineare la componente intellettuale presente nelle arti figurative, ma si tratta di una figura ideale che poco riscontro trova nella realtà del Rinascimento, in cui gli artisti il più delle volte erano affiancati da letterati e poeti che fornivano loro suggerimenti sul programma iconografico. Nel corso del tempo questo tipo di umanista che comincia ad appassionarsi all'arte si trasforma nell'antiquario o esperto di antichità, spesso anche collezionista quando le sostanze finanziarie lo permettono: è costui l'*intendente* a cui fa riferimento Agucchi che, in affettuoso sodalizio con Annibale Carracci, suggerisce all'artista gli spunti per i soggetti della Galleria Farnese.

Si crea quindi all'insegna dell'*ut pictura poesis* una collaborazione tra letterati e artisti che si manifesta nel fenomeno delle *ekphrāseis*, le descrizioni di opere d'arte³¹. Esse costituiscono un tentativo metodologico da parte dei non professionisti di giudicare i fatti pittorici; un'esigenza sempre più diffusa nel Seicento, come asserisce Giulio Mancini, medico di papa Urbano VIII, che con lucida consapevolezza difende la critica dei non artisti³². Tali esercizi verbali sollecitano la capacità dello scrittore a simulare un processo visivo e, di conseguenza, a mettere a frutto tutte le potenzialità espressive del linguaggio. Nell'*ékphrasis* si crea un campo di intersezione tra immagine e parola in cui il compito dell'artista e del critico (*l'huomo intendente*) si sovrappongono e si confondono. Il primo deve tradurre in immagini i soggetti letterari, storici o mitologici; il secondo, seguendo un processo inverso, deve esprimere in un linguaggio adeguato le suggestioni provenienti dai quadri per descriverli e comprenderli³³. Non è un caso che sia Agucchi sia Bellori si cimentino in questa mirabile pratica al fine racchiudere nella descrizione la stessa emozione che il fruitore proverebbe innanzi all'originale artistico, e quindi di raggiungere nella trascrizione letteraria l'equivalente dell'opera d'arte. Ma tale tecnica, pur ricorrendo ad un ampio coacervo

di metafore e traslati, risulta limitata dalla sua stessa matrice discorsiva e linguistica, denunciando l'incapacità delle parole di evocare la dimensione figurativa di un dipinto. Già nell'appello al lettore, anteposto alle biografie, Bellori si mostra consapevole che, accingendosi a descrivere i capolavori degli artisti, rischia di incorrere nell'oscurità o nel fastidio. Infatti, l'abbondanza di particolari, piacevolissima all'occhio, se riferita con minuzioso racconto, può risultare noiosa da ascoltare. E proprio perché «la vista è più efficace delle parole» anche il discorso sull'Ida si conclude con il trionfo della Pittura sull'Eloquenza ³⁴.

In questa tensione che segna il passaggio dalla raffigurazione alla parola, dal linguaggio iconico a quello verbale si comincia a definire il lessico dell'estetica moderna: idea del bello, idea del brutto, genio, gusto, forma, giudizio, stile entrano nel campo semantico dell'arte. Ma non si tratta semplicemente di una questione lessicale, poiché a questa sottende un problema teorico generale, infatti nelle riflessioni di Agucchi e Bellori si comincia a realizzare un primo tentativo per stabilire un giudizio sull'arte fondato su un'estetica normativa.

Tuttavia il confronto tra i due testi che costituiscono le pietre miliari della riflessione sull'Ida del Bello nel Seicento mostra l'evolversi e il rigido cristallizzarsi della teoria classicistica nell'arco del secolo.

Il celebre discorso, scritto dal Bellori nel 1664, per l'apertura del triennio durante il quale il suo amico Carlo Maratta fu Principe dell'Accademia, non esprime concetti innovativi, ma riprende con poche modifiche la prestigiosa dottrina dell'Ida che, con la sua plurisecolare autorità, poteva giustificare meglio di altre, le preferenze artistiche classicistiche dell'antiquario romano. Il saggio, quindi, nasce con una particolare intenzione polemica legata ad un preciso momento artistico-culturale: l'Accademia di San Luca ³⁵ attraversava un periodo difficile a causa delle tensioni sia con i mercanti d'arte che ricavano ingenti guadagni facendo stime sia con alcune categorie di artisti che, rifiutando le valutazioni degli esperti e degli intermediari, preferivano volgersi direttamente al giudizio del pubblico. Il discorso, sottolineando i legami con i gloriosi esordi dell'Accademia, fondata da Federico Zuccari, auspica una riconquista di prestigio e di stabilità, che tuttavia implica un più rigido rigorismo; ma sostituisce la concezione teleologica di Zuccari, ispirata a Tommaso d'Aquino, secondo cui tutte le forme di creazione concettuale derivavano dal Disegno di Dio, in una teoria estetica in cui le opere d'arte acquistano una loro autonomia ³⁶.

In un momento di crisi in cui lo statuto dell'arte è minacciato da tendenze centrifughe volte, verso il basso, nella riproduzione della realtà priva di selezione e, verso l'alto, nell'inseguimento di arbitrarie fantasie prive di controllo, la nozione di idea fornisce a Bellori lo strumento per risvegliare una certa concezione del mondo che trova la sua rassicurante armonia nella dimostrazione della bellezza superiore. Pertanto l'antiquario romano finisce per convogliare la teoria dell'Ida

nell'apparato concettuale dell'*ut pictura poesis*, dato che ad apertura dell'opera pone la traduzione di un passo delle *Imagines* di Filostrato il Giovane in cui si afferma che «la Pittura ha una certa affinità con la facoltà poetica, e che vi è una certa comune immaginativa». Ma per poter collegare i due paradigmi ermeneutici è costretto a rinunciare all'aspetto platonico e trascendente, secondo cui la pittura è considerata imitazione di modelli, esistenti nell'iperuranio, per accogliere la variante aristotelica dove si tratta di imitare gli oggetti secondo la "vera forma", come aveva già fatto Agucchi. In tal modo abolendo il tratto essenziale della dottrina platonica dell'Idea, ovvero il riferimento a modelli celesti, si rientra nei confini di quel *beau vrai* (la "bella natura") che sarà al centro della dottrina classicistica francese ³⁷.

Nella sua definizione di idea Bellori descrive un processo mentale complesso, che ha come presupposto indispensabile un esempio interiorizzato dall'artista, il quale potrà così beneficiare di una guida che lo renderà capace di una visione corretta ed emendata della natura ³⁸.

La questione di una trasmissione didattica di questo programma era stata risolta da Agucchi che rinviava da una parte al modello dell'antichità, dall'altro ai grandi rappresentati delle scuole moderne. Ma poiché, durante il XVI secolo, si è corso il rischio di smarrire ancora una volta la "vera via", l'unica strada per giungere alla perfezione dell'arte è quella di seguire la scuola romana, sotto la guida dei Carracci, e in particolare di Annibale. Bellori accoglie questo modello, ma lo rielabora, accentuandone gli aspetti speculativi rispetto alle sperimentazioni prettamente stilistiche. Ne deriva un'immagine d'artista che acquista progressivamente quella veste di intellettuale, connotativa dei maestri classicisti del Seicento, come Nicolas Poussin, il pittore filosofo ³⁹.

A differenza dell'*incipit* storico del testo di Agucchi, l'esordio del discorso di Giovan Pietro Bellori si radica nella metafisica neoplatonica. Il lessico e il sistema concettuale attingono ad una lunga tradizione filosofica che nel Cinquecento era approdata alla trattatistica d'arte attraverso i teorici del Manierismo, Zuccari e Lomazzo. L'idea diventa una forma trascendente, plasmata da quel sommo ed eterno intelletto, artefice della stessa natura, attraverso un atto di auto-contemplazione. Da queste forme supreme derivano tutte le specie dei corpi sublunari che, a causa delle imperfezioni della materia ⁴⁰, non riescono ad eguagliare il modello celeste e sono soggette alle alterazioni, alle imperfezioni e alla bruttezza. A questa metafisica cosmologica segue il paragone, ormai invalso nella tradizione neoplatonica, tra l'attività creatrice di dio e quella dell'artista che, imitando l'atto del primo Fattore, fissa un modello di superiore bellezza, formatosi nella mente, ed emenda la natura delle sue deformità. In tal modo l'idea grazie agli «alti ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele» ⁴¹. Ma dopo questa premessa decisamente platonica, Bellori aggiunge un'affermazione che ha destato non

poche perplessità tra i critici, in quanto, riconducendo l'idea alla sfera sensibile, sembra contraddire i presupposti metafisici: «originata dalla natura supera l'origine e farsi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine»⁴².

In realtà bisogna riflettere attentamente sul senso che in questo contesto assume il termine natura. Bellori inserisce l'espressione all'interno di un passaggio denso di connotazioni metafisiche e teologiche in cui l'artista come un vate funge da intermediario tra i cieli e il mondo terreno in virtù della sua arte, in cui l'idea si manifesta. Pur inserito in questo contesto platonizzante, il concetto è ben lungi dall'accezione negativa di copia ingannevole che Platone gli attribuisce, ma può essere inteso, in senso agucchiano, come un punto di partenza incompleto, seppur tendente alla perfezione, da cui prende avvio l'artista per elaborare l'idea, la quale però supera questa origine per giungere a perfezione nell'opera d'arte, grazie all'ausilio della fantasia. Così l'idea, prodotta dall'intelletto dell'artista, diviene guida della sua mano, animata dalla sua immaginazione conferisce vita all'immagine. È chiaro, quindi, che la natura fornisce solo l'abbrivo ad un'attività intellettuale operante sulla base di un modello interiore, frutto di una sedimentazione culturale che attinge ai grandi Maestri antichi e moderni.

Per Bellori le idee sono modelli esemplari che risiedono, bellissimi e perfetti, nell'animo degli artisti e a conferma cita il famoso passo dell'*Orator* in cui Cicerone sostiene che, attraverso un modello presente nella sua mente, l'artista plasma quelle forme che non sono visibili nel mondo reale («ea quae sub oculos ipsa non cadunt») ⁴³. Tuttavia Bellori conferisce al passo una sfumatura diversa, in quanto mutua da Junius una citazione erronea che omette la negazione ⁴⁴: attraverso l'imitazione di questi modelli ideali l'artista non dà esistenza a forme inesistenti e fantastiche, ma, ancorato al visibile («le cose che cadono sotto la vista»), unisce «il vero al verisimile [...] aspirando all'ottimo e al meraviglioso» ⁴⁵. La percezione del vero, pertanto, dovrà cedere spazio alla ricostruzione mentale del verisimile. Attraverso l'imitazione di questa idea di bellezza l'arte emula e supera la natura, realizzando quella completa perfezione che essa non riesce a ottenere in ogni parte. Come per Agucchi, anche per Bellori l'obiettivo dell'arte non è il vero, ma il «verisimile».

Sulla scorta di questo concetto aristotelico contrappone al «vulgo de gli scultori» che raffigurano gli uomini quali si trovano in natura, lo scultore d'eccezione, esemplato nella figura del grande Lisippo, il quale rappresentava i soggetti come «dovevano essere» ⁴⁶, trasformando così nel «dover essere» di un imperativo categorico le potenzialità che Aristotele attribuisce all'arte ⁴⁷. Di conseguenza condanna quei pittori realistici che riproducono i soggetti tali e quali sono (come fecero Demetrio e Dioniso e tra i contemporanei Caravaggio) e ancor

di più quelli che imitano i soggetti peggiori e più vili (come Pausone e Pirreico, e tra i contemporanei il Bamboccio).

In realtà, una lettura attenta rivela che Bellori non condanna i naturalisti per aver imitato la natura, ma per averlo fatto in modo pedissequo senza operare alcuna scelta. Infatti, sulla falsariga di Aristotele, per il quale la tragedia è imitazione dei migliori, ribadisce che anche l'arte deve fare una selezione per pervenire all'idea. Ma poi precisa che non esiste un'unica idea di bellezza, bensì tante quanti sono gli affetti che si vogliono esprimere; inoltre, secondo quanto stabilito dal principio del *decorum*, ciascuno possiede pregi particolari, in base alle proprie caratteristiche, per cui la bellezza di Giove sarà diversa da quella di Ercole o di Bacco; di conseguenza «gli ottimi pittori» devono coglierla «contemplando la forma di ciascuno»⁴⁸. All'interno di un'estetica normativa comincia così a sorgere un'attenzione verso quei valori soggettivi e individuali che orientano il gusto verso il caratteristico. Si tratta ancora di un interesse imbrigliato entro le maglie del *decorum*, ma le stesse caricature di Annibale Carracci (i «ritrattini carichi») lasciano intuire che nuovi valori estetici scalciano sotto le briglie del sistema classicistico.

Abbandonando la rarefatta atmosfera metafisica dell'esordio, ora il discorso di Bellori si volge tutto sulla linea aristotelica, planando dal cielo alla terra per affermare la necessità di un'imitazione attenta a cogliere le passioni dell'animo. Se, come afferma Aristotele⁴⁹, l'oggetto della rappresentazione è la figura umana in azione, ne consegue che i movimenti del corpo, in quanto esprimono gli affetti e le passioni dell'animo, costituiscono il fondamento dell'arte: «Dobbiamo di più considerare che essendo la pittura rappresentazione d'humana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli esemipi de gli affetti, che cadono sotto esse azzioni, nel modo che 'l poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso, e del pianto, del timore, e dell'ardire. Li quali moti deono molto più restare impressi nell'animo dell'artefice con la continua contemplazione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano, dal naturale, se prima non li averá formati nella fantasia»⁵⁰.

Per rappresentare la variegata gamma degli affetti, dall'ira, alla timidezza, alla mestizia, alla gioia al timore e così via, l'artista deve rivolgersi continuamente alla contemplazione della natura e osservarla con grande attenzione per formarsi un'idea nella fantasia. Infatti poiché i moti dell'animo si vedono solo per brevissimi momenti, la loro resa figurativa non può basarsi sull'imitazione di un modello che, irrigidito in una posa determinata, non può conservare la vivezza e la fugacità dei moti interiori.

La teoria degli affetti, uno dei principi basilari della dottrina dell'*ut pictura poesis*, determina, come si è accennato, una trasformazione concettuale della nozione di Idea; non più forma metafisica viene

collegata all'osservazione della natura, da cui derivare però una forma mentale: «È però necessario formarsene un'immagine su la natura, osservando le commozioni umane, ed accompagnando li moti del corpo con li moti dell'animo; in modo che gli uni da gli altri dipendono vicendevolmente»⁵¹.

Nel suo discorso sull'*Idea*, Bellori sviluppa alcuni nuclei concettuali presenti nel *Trattato* di Agucchi, estremizzando alcune posizioni in relazione alle sue finalità e al mutato clima culturale⁵², infatti benché pubblicato – in forma parziale – nel 1646, il testo agucchiano rispecchia gli orientamenti artistici e culturali del primo ventennio del Seicento, quando il testo fu scritto. Il trattato di Agucchi viene concepito proprio nel momento in cui si comincia a prendere coscienza della contrapposizione tra la tendenza erudita di Annibale rispetto alla tendenza libera e pre-barocca di un Lanfranco da un lato e a quella naturalistica di Caravaggio dall'altro. La distinzione tra i pittori naturalisti e gli altri che «s'innalzano più in alto con l'intendimento» e colgono l'*Idea* del bello è posta da Agucchi con un tono pacato che non tralascia i meriti del primo gruppo. Nei primi decenni del secolo il prelato mostra un'entusiasta apertura verso le differenti tendenze pittoriche a lui contemporanee e a Caravaggio, che definisce «eccellentissimo nel colorire»⁵³, rivolge come sola critica il mancato rispetto del decoro, motivo per cui, come attestano le fonti, molti dei suoi quadri furono rifiutati. Al contrario Bellori, circa quaranta anni dopo, manifesta una rigida chiusura verso tutte quelle tendenze considerate destabilizzanti; la polemica si inasprisce anche nei confronti del Caravaggio, adducendo ulteriori mancanze relative al disegno, alla resa dell'azione e all'espressione degli affetti. È alla luce delle riflessioni belloriane che si è irrigidito l'antagonismo tra classicismo e naturalismo, talvolta anacronisticamente proiettato anche su Agucchi. Ma nei primi anni del secolo, quando ancora Annibale e Caravaggio sono ancora vivi, non c'è alcuna traccia di tale contrapposizione, come si evince dalle parole del prelato bolognese, ma anche da una lettera di Vincenzo Giustiniani⁵⁴ e, in fondo, dal componimento poetico, poi sconfessato⁵⁵, che lo stesso Bellori pone nella prefazione alle *Vite* del Baglione.

Spostandosi dal produttore al fruitore, anche la distinzione tra l'«uomo intendente» e il popolo cui piacciono le cose «dipinte, e imitate dal naturale»⁵⁶, perché l'imitazione di quel che conosce lo diletta, si risolve, per Agucchi, in una serena constatazione di fatto. Al contrario nell'interpretazione belloriana queste contrapposizioni appaiono radicalizzate e si rivestono di connotazioni negative, come rivelano alcune espressioni tutt'altro che neutre. La polarità tra ragione/opinione, forma/colore, verità/novità segna sprezzantemente il divario tra il fruitore colto, l'intendente, e il popolo ignorante che «riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende;

s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte»⁵⁷.

Ma ancora più aspra è la condanna quando si volge verso quegli artisti che «non si propongono nella mente idea alcuna». La pittura dei naturalisti viene considerata «abito senz'arte e senza ragione, togliendo l'ufficio alla mente e donando ogni cosa al senso»⁵⁸. Questo genere di pittori viene posto dal Bellori sullo stesso piano del volgo ignorante come rivela l'occorrenza dei medesimi termini negativi. A tal proposito Previtali osserva che l'antiquario romano accomuna il gusto di «coloro che si gloriano del nome di naturalisti» con le posizioni materialistiche, sensistiche e scettiche in filosofia, l'uno e le altre considerati come caratteristici del popolo che «approva le novità»⁵⁹. La "novità" esprime il mancato assoggettamento alle norme consolidate del fare artistico e il conseguente sovvertimento dei valori estetici della tradizione, difesi dai classicisti. In questo senso la novità si contrappone all'Idea intesa come canone dogmatico, volto a regolamentare l'operazione artistica. L'atteggiamento dei naturalisti, quindi, viene volutamente presentato come eversivo dell'ordine morale e civile⁶⁰. È secondo questa prospettiva che «gli ottimi esempi degli antichi» acquistano di nuovo il valore di leggi da rispettare e chi se ne allontana viene considerato eretico.

Il differente atteggiamento di Agucchi e Bellori risponde ad una mutata condizione storico-culturale che segna ormai il declino del partito degli umanisti, esperti d'arte. Infatti, gli artisti, quindi gente di umili origini, che fanno appello al gusto delle corti e dei sovrani, non sempre così letterati, pensano di poter fare ormai a meno degli intermediari autorizzati ovvero i letterati, i segretari, gli antiquari; dall'altro lato si sta facendo avanti un nuovo tipo di intermediario, il mercante d'arte, che ha poco a che fare con il vecchio umanista; quest'ultimo ha ormai perso il suo ruolo di guida erudita e cerca di difendere gli ultimi brandelli del prestigioso appannaggio.

A questo fine Bellori, una volta morti gli ultimi esponenti della vecchia generazione di artisti – da Giuseppe d'Arpino a Belisario Corenzio – può riprendere, senza rischio di equivoco con la teoria manierista, la dottrina dell'Idea nella sua formulazione rinascimentale, proponendo una terza via tra i due poli opposti della «fantastica idea» (manieristica) e del naturalismo senza scelta⁶¹, per approdare ad una polemica contro la libertà ardita di certi artisti emergenti. Ma la condanna che rivolge ai pittori che dipingono a capriccio si risolve, in realtà, in una condanna verso i destinatari di questa pittura. È chiaro ormai che la vera colpa di questi pittori è quella di cercare il consenso non dei veri intendenti (gli "spettatori attenti e ingegnosi"), ma di coloro che si appagano del piacere superficiale di una fugace occhiata e non giudicano le opere con l'intelletto, di coloro insomma che attratti dalla piacevolezza di un bel dipinto non sono capaci di innalzarsi più in alto e cogliere la sua "vera forma"⁶².

¹ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, (rist. an. dell'ed. Bologna, 1841²), Bologna, Arnaldo Forni, 1967, vol. II, p. 243. Cfr. nello stesso volume del Malvasia l'Indice delle cose notabili alla voce "Trattato di pittura" (p. CXXI) dove si fa riferimento ancora alla relazione tra Agucchi e i due artisti.

² G. P. Bellori (*Vita di Domenico Zampieri*, in *Le vite*, rist. an. cit., p. 315) afferma che per Domenichino «era di gran giovamento il leggere storici, e poeti, e se ne approfittava per l'introduzione havutane da Monsig. Gio. Battista Agucchi, il quale per lo diletto grande della pittura, soleva esporgli le bellezze della Poesia, con osservare i mezzi e li termini de Poeti, e de' Pittori nel rappresentare. In questo studio l'Agucchi comunicando con Domenico, si propose di comporre un discorso sopra le varie maniere della pittura».

³ D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, cit., pp. 116-17.

⁴ Nella biografia dedicata ad Annibale, Bellori (*Vite*, rist. an., cit., p. 32) conferma, sia pure con un moderato "si ritiene", la parte avuta da monsignor Agucchi nell'elaborazione del programma iconografico della Galleria, o almeno del Camerino adiacente, e si sofferma a raccontare le conversazioni amichevoli intorno all'arte, in cui si intrattenevano il prelado e l'artista, nonostante Annibale avesse fama di persona schiva e riservata. Cfr. anche l'opinione di D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, cit., p. 115. E ancora Bellori (*Vite*, rist. an. cit., p. 73) ricorda che Annibale era solito «discorrere familiarmente con Monsignor Gio. Battista Agucchi di varie cose intorno all'arte, dal qual Signore richiesto un giorno, della differenza tra Rafaelle, e Titiano, rispose che l'opere di Titiano erano dipinte al diletto, e quelle di Rafaelle alla meraviglia». Tuttavia bisogna tenere presente che l'antiquario romano tende a presentare Annibale, diversamente da Agucchi, come un pittore filosofo antesignano di Nicolas Poussin.

⁵ La *Descrizione della Venere dormiente*, accurata ecfraasi agucchiana di un'opera di Annibale Carracci, viene inserita nella biografia dell'artista da Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina Pittrice* (cit., pp. 360-68). Le lettere furono pubblicate solo nella seconda metà del secolo scorso: quelle inviate al canonico bolognese Bartolomeo Dulcini, riguardanti la commissione a Ludovico Carracci di un dipinto raffigurante un episodio della *Gerusalemme liberata*, *Erminia tra i pastori*, furono reperite da Eugenio Battisti presso il British Museum e pubblicate come appendice nel volume *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962; altre, custodite presso l'Archiginnasio di Bologna, furono rese note da Anton Boschloo nel 1971. Clovis Whitfield, nel 1973, apportò un ulteriore contributo a queste scoperte, tra cui una missiva relativa all'episodio tassesco e sfuggita al Battisti. La *Descrizione della Venere dormiente* e alcune lettere riguardanti temi artistici sono riportate da R. de Mambro Santos nel volume *Arcadie del vero*, cit., pp. 165-201.

⁶ Cfr. *infra*, p. 64.

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Cfr. *infra*, p. 65.

⁹ Su questa lettera inviata nel 1632 da Domenichino al collezionista Francesco Angeloni si veda D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, cit., p. 119-20.

¹⁰ V. Danti, *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni* (Firenze 1567), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, cit., p. 239. Cfr. C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 237-41.

¹¹ Cfr. *infra*, p. 65. Sul motivo della selezione della natura si veda il volume *Il classicismo. Medioevo, Rinascimento, Barocco. Atti del Colloquio Cesare Gnudi*, Bologna, Nuova Alfa, 1993, in part. i saggi di J. Bialostocki, *L'Antico: regola della natura nel Seicento*, pp. 259-65 e di Ch. Dempsey, *Idealism and naturalism i Romea round 1600*, pp. 233-42.

¹² Aristotele, *Metafisica*, VI, 7, 1032a e XI, 3 1070.

¹³ Id., *Poetica*, IX, 51b, trad. it. a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1990², p. 147: «compito del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali possono avvenire, cioè quelle possibili secondo verosimiglianza o necessità. Lo storico e il poeta non si distinguono nel dire in versi o senza versi [...] si distinguono invece in questo: l'uno dice le cose

avvenute, l'altro quali possono avvenire. Perciò la poesia è cosa di maggiore fondamento teorico e più importante della storia perché la poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari».

¹⁴ Al ritratto realistico e troppo caratterizzante Agucchi antepone una rappresentazione per tipi: «non si dovrebbe cercare, quale sia stato il volto di Alessandro, ò di Cesare, ma quale esser dovrebbe quello di un Re, e di un Capitano magnanimo». Cfr. *infra*, p. 65.

¹⁵ Cfr. *ibid.*

¹⁶ Aristotele, *Poetica*, 48a, (2.1-9), trad. it. cit., p. 121: «Dal momento che coloro che imitano imitano persone che agiscono, e queste di necessità sono o serie o dappoco [...] o dunque migliori di noi o peggiori o anche quali noi siamo (come i Pittori: Polignoto li raffigurava migliori, Pausone peggiori, Dionisio simili), è chiaro che anche ciascuna delle dette imitazioni presenterà queste differenze».

¹⁷ Cfr. *infra*, p. 71.

¹⁸ Aristotele, *Etica Nicomachea* VI, 4, 1140a. Si tratta di un precetto presente anche nell'aneddoto senofonteo in cui Socrate dialoga con il pittore Parrasio. Senofonte, *Memorabili*, III, 10, 2.

¹⁹ Aristotele, *Politica* III, 11, 1281b.

²⁰ Cfr. *infra*, p. 79.

²¹ C. Gizzi, *Federico Zuccari nell'interludio platonico del Manierismo*, cit., p. 15.

²² Cfr. *infra*, p. 65.

²³ Aristotele, *Poetica*, 4, 5-15, 48b, trad. it. cit., p. 125: «tutti traggono piacere dalle imitazioni. Ne è segno quel che avviene nei fatti: le immagini particolarmente esatte di quello che in sé ci da fastidio vedere, come per esempio le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri, ci procurano piacere allo sguardo. Il motivo di ciò è che l'imparare è molto piacevole non solo ai filosofi ma anche ugualmente a tutti gli altri, soltanto che questi ne partecipano per breve tempo. Perciò vedendo le immagini si prova piacere, perché accade che guardando si impari e si consideri che cosa sia ogni cosa, come per esempio che questo è quello. Qualora poi capiti di non averlo già visto prima, non procurerà piacere in quanto imitazione, ma per la sua fattura, il colore o un'altra ragione simile».

²⁴ Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria* IX, 4, 116 (trad. it. di O. Frilli, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 275-77): «I dotti comprendono le regole artistiche della composizione, gli ignoranti colgono invece il piacere che essa dà». F. Petrarca, *Epistolae seniles* XV, 3. Intorno al 1350 Boccaccio (*Decamerone* VI, 5, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 738) ricorre a questo *topos*, quando afferma che Giotto riportò alla luce la pittura, sepolta da «molti secoli sotto gli errori d'alcuni, che più a diletta gli occhi degli'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi» erano dediti. Cfr. U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale*, in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959, p. 197: «la teoria artistica si sviluppò (vedi Boezio) come definizione dell'arte secondo le possibilità dei dotti». Indicative in tal senso sono le parole di Giovanni da Ravenna: «se ci viene mostrato un dipinto, il riguardante accorto (*peritus*) non approverà tanto la purezza o l'eleganza dei colori, quanto piuttosto l'ordine e la proporzione delle sue varie parti, mentre sarà l'ignorante (*indoctus*) ad essere attratto dal solo colore» Giovanni da Ravenna, *Historia Ragusii*, trad. it. in M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 104.

²⁵ Secondo il mito esposto nel *Fedro* l'anima, che prima contemplava le Idee come riflesse nello specchio della mente divina, una volta caduta nel "carcere" del corpo, anela a ripristinare la situazione originaria, risalendo al cielo grazie alle ali della virtù attiva e contemplativa. L'ascensione che consente all'anima di tornare a contemplare le Idee avviene in condizione di *furor*. Tuttavia, pure Aristotele (*Poetica* 55a, 32-34, cit., p. 176) afferma che il poeta è proprio di chi per natura possiede o una versatile genialità o un temperamento entusiastico ed esaltato *manikós*; gli uni per la loro duttile e facilmente plasmabile natura, gli altri per l'estasi che li rapisce.

²⁶ Plotino, *Enneadi*, VI, 9, 7, cit., p. 1351. Si veda anche *ivi*, VI, 9, 11, trad. it. cit., p.

1361: «quasi rapito o ispirato, è entrato silenziosamente nella solitudine e in uno stato che non conosce turbamenti, e non si allontana più dall'essere di Lui [...] Quella però non fu una vera visione, ma una visione ben diversa, un'estasi». Ma il tema dell'ascesa delle anime a Dio, dopo la caduta nel corpo si riscontra anche nella tradizione ermetica e in particolare nella *Kore Kosmou* di Hermete Trimegisto. In questo frammento tramandato da Stobeo, le anime, create per ammirare la bellezza dell'universo, vengono condannate ad incarnarsi quale punizione per la loro *vana curiositas*. Una volta prigioniere dei corpi, invano anelano a ripristinare la beata visione celeste e la comunione con Dio. Ermete Trimegisto, *La pupilla del mondo*, a cura di C. Poltronieri, Venezia, Marsilio, 1994.

²⁷ L. Bruni, *Inno a Venere*, vv. 44-49, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973, vol. II, p. 334: «L'alma gentil, che su nell'alto seggio | vidde beltade vera senza turba, | poi giù quando s'inurba | se simil vuole a quella alta e suprema, | attonita la guata, e pare scema | d'ogni altro senso e propinquar disia».

²⁸ E. Garin, *Ricerche sulle tradizioni di Platone nella prima metà del XV secolo*, in Aa. Vv., *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, vol. I, pp. 364 e ss.

²⁹ M. Ficino, *Teologia platonica*, XIV, 1, trad. a cura di M. Schiavone, Bologna, Zanichelli, 1965, p. 205: «Che se la mente, quanto più in alto si eleva a contemplare le essenze spirituali, tanto più si allontana dagli oggetti corporei, e se il supremo limite che l'intelligenza può attingere è la sostanza stessa di Dio, da ciò consegue che la mente ha la potenza di salire fino alla sostanza divina allorquando si trovi ad essere completamente estranea ai sensi mortali. Per cui l'anima, liberata dai vincoli di questo corpo e dipartendosi purificata, diviene Dio in modo fisso e definitivo». Ma è soprattutto con l'epistola *De divino furore*, scritta nel 1457 per il poeta Pellegrino degli Agli che il concetto di *furor divino* viene a sostanziare filosoficamente la nozione di poeta ispirato. M. Ficino, *Lettere (Epistolarum familiarum liber 1)*, a cura di Sebastiano Gentile, Firenze, Olschki, 1990.

³⁰ Questo motivo torna più avanti quando l'Agucchi osserva «con quanto intendimento, e buon gusto havessero que' due gran Maestri [Tiziano e Correggio] imitata la natura». Cfr. *infra*, p. 67.

³¹ Sebbene già introdotte dal Vasari nelle sue *Vite*, le *ekphrâseis* assumono, con Bellori, un nuovo significato e costituiscono un metodo descrittivo analitico e attento ai dettagli visuali. Poiché sono inserite all'interno di un discorso biografico, orientano l'attenzione del lettore verso il modo specifico con cui l'artista ha affrontato e risolto i problemi tecnici e teorici della sua personale ricerca pittorica. M. Hansmann, *Con modo nuovo li describe: Bellori's Descriptive Method*, in *Art History in The Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, a cura di J. Bell e Th. Willette, Cambridge U. P. 2002, pp. 224-38.

³² Secondo G. Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, 1617/28, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-57, vol. I, p. 5) un «uomo di diletto» può «con facilità dar giudizio delle pitture propostegli, saperle comprar, acquistar e collocarle ai loro luoghi, secondo i tempi ne' quali sono state fatte, le materie che rappresentano et lumi che l'artefice gl'ha dato nel farle».

³³ Agucchi, con grande penetrazione descrittiva, trasferisce il contenuto visuale del quadro in un testo ricco di dettagli. È stato merito di G. Perini (*L'arte di descrivere. La tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori*, in *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, vol. 3, Firenze, Olschki, 1989, pp. 175-206) aver individuato nella *Venere dormiente* di Agucchi il modello per il metodo ecfrastrico impiegato dal Bellori. Cfr. anche G. Careri, *Giovanni Pietro Bellori: la critique dans la description au XVII^e siècle*, in *La description. Actes du colloque*, Archives de la critique d'art, Chateaugiron, 1997 pp. 10-17.

³⁴ Cfr. *infra*, p. 8.

³⁵ L'Accademia Romana di San Luca, fondata nel 1577, aveva come scopo primario quello didattico, in quanto lo stesso papa Gregorio XIII, che ne era stato promotore, si rendeva conto dello stato di decadenza in cui versavano le arti figurative nella Roma

del tempo e della necessità di una formazione per gli artisti, secondo un'impostazione non solo pratica, ma anche teorica. A tal fine acquistavano importanza le conferenze e le discussioni di teoria dell'arte, incentrate su temi allora di grande attualità: il paragone tra pittura e scultura, la definizione del disegno, i movimenti del corpo, il decoro, la composizione, ecc. Sugli sviluppi settecenteschi dell'Accademia cfr. il catalogo della mostra curato da A. Cipriani, *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, Roma, De Luca, 2000.

³⁶ Federico Zuccari, che nel 1593 divenne primo Principe dell'Accademia, aveva pubblicato le sue ricerche filosofiche sulla teoria del Disegno col titolo *L'Idea de' Pittori, Scultori e Architetti* (Torino, 1607). E. Cropper, *L'Idea di Bellori*, cit., pp. 81-86.

³⁷ G. Previtali, Introduzione a G. P. Bellori, *Le vite*, a cura di E. Borea, cit., p. LIV.

³⁸ M. Hansmann, "Vive immagini celebri". *Le choix du peintre et de ses oeuvres dans les Vite de G. P. Bellori*, in *Les "Vies" d'artistes*, a cura di Matthias Waschek, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux Arts, 1996, p. 131.

³⁹ R. De Mambro Santos, *Arcadie del vero*, cit., p. 15. Cfr. G. Perini, *Il Poussin di Bellori*, in *Poussin et Rome*, a cura di O. Bonfait, Ch. L. Frommel, M. Hochmann, S. Schütze, Parigi, S.I.O., 1996, pp. 293-308.

⁴⁰ Per il concetto neoplatonico di "resistenza della materia" cfr. V. Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*, I, cap. II, pp. 220-21, e cap. XVI, p. 264.

⁴¹ Cfr. *infra*, p. 79.

⁴² Cfr. *ibid.* A questo proposito si veda quanto afferma G. Previtali nella nota n. 4 de *L'Idea* di G. P. Bellori, cit., p. 14: «In quest'ultimo passo il Bellori si discosta dalla teoria platonica e neoplatonica, che attribuisce all'Idea un'origine metafisica; l'idea artistica è concepita dal Bellori come proveniente dalla contemplazione sensibile, mentre per Platone la contemplazione sensibile è solo l'occasione, non l'origine della conoscenza». Qui Previtali segue l'interpretazione panofskiana che non tiene conto di altre fonti platoniche, come il discorso di Diotima nel *Convito*. Cfr. C. Nativel, *Le triomphe de l'idée de la peinture: la Phantasia chez Junius et Bellori*, cit., pp. 226-27.

⁴³ Cicerone, *Orator* 9, cit., p. 798. Corsivo nostro.

⁴⁴ F. Junius, *De pictura veterum* I, 2, cit., p. 171. Ma più avanti (§ 2, p. 181) Junius ripropone la citazione ciceroniana in modo corretto; pertanto la curatrice emenda il passo interpolando la negazione.

⁴⁵ Cfr. *infra*, pp. 79-80. Il tema della meraviglia, centrale nelle poetiche del Seicento, viene esplicitamente messo in relazione con l'arte dallo scultore Orfeo Boselli – eletto Principe dell'Accademia di San Luca nel 1667 – nella sua definizione della scultura come «arte imitatrice delle Cose meravigliose della Natura» (*Osservazioni della scultura antica*, I, 2, rist. an. a cura di Ph. Dent Weil, Firenze, SPES, 1978, f. 2). Nel suo trattato, scritto tra il 1650 e il 1657, Boselli riprende la nozione aristotelica (*Metafisica* I, 2, 982b) di meraviglia, intesa come frutto di un apprendimento che genera piacere, e la collega all'esperienza del fruitore. La meraviglia viene, così, interpretata come un percorso conoscitivo che, attraversando la gamma delle varie tipologie estetiche presenti in natura, giunge alla scelta di ciò che si pone al vertice nella scala di valore: l'ottimo si configura come una bellezza stra-ordinaria e di conseguenza "meravigliosa". Pertanto secondo l'accezione di Boselli la meraviglia è generata da una sorta di bellezza assente in natura, se non in forme disperse: solo l'artista, attraverso un processo razionale di conoscenza, può cogliere le parti migliori e metterle insieme in un tutto armonico. E. Di Stefano, *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, (Aesthetica Preprint, n. 64), Palermo, Centro Internazionale Studi di estetica, 2002, pp. 23-26.

⁴⁶ Cfr. *infra*, p. 80. Plinio, *Naturalis Historia* XXXIV, 65, cit., p. 111. Secondo Plinio Lisippo intendeva rappresentare gli uomini non quali sono, ma quali appaiono all'occhio. Invece Bellori altera l'aneddoto pliniano (cfr. E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 195).

⁴⁷ Aristotele (*Poetica*, 48a, 2.1-9) aveva esemplificato, attraverso i differenti generi pittorici, le possibilità dell'imitazione di attenersi al reale, migliorarlo o peggiorarlo.

⁴⁸ Cfr. *infra*, p. 82.

⁴⁹ Aristotele, *Poetica*, 48a e 50a, cit., p. 121 e p. 137: «Dal momento che coloro

che imitano imitano persone che agiscono. [...] La tragedia è infatti imitazione non di uomini ma di azioni e di modo di vita».

⁵⁰ Cfr. *infra*, pp. 82-83. Si tratta di un concetto fondamentale per la teoria dell'arte. Per questo Leonardo, impegnato nell'osservazione scrupolosa della natura, invita a studiare i nessi più significativi del movimento espressivo sui muti, per i quali la parola si identifica con l'azione. Leonardo, *Trattato della pittura*, III, § 372, Milano, TEA, 1995, p. 187: «Se le figure non fanno atti pronti i quali colle membra esprimano il concetto della mente loro, esse figure sono due volte morte, perché morte sono principalmente ché la pittura in sé non è viva, ma esprime di cose vive senza vita, e se non le si aggiunge la vivacità dell'atto, essa rimane morta la seconda volta»; cfr. anche *ibid.*, III, § 281 e § 380.

⁵¹ Cfr. *infra*, p. 83. Nelle *Osservazioni* poste in coda alla *Vita di Poussin (Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, rist. an. cit., p. 460) si afferma che «la pittura altro non è che l'imitatione dell'attioni umane», il pittore pertanto deve rappresentare le azioni e gli affetti che si manifestano attraverso tali azioni. Più avanti, a proposito delle quattro parti (argomento, concetto, struttura e stile) che contribuiscono alla *maniera magnifica* è scritto: «La prima cosa che come, fondamento di tutte l'altre si richiede, è che la materia, e il soggetto sia grande, come farebbono le battaglie, le attioni eroiche, e le cose divine; ma essendo grande la materia, intorno à cui si va affaticando il Pittore, il primo avvertimento sia che dalle minute a tutto suo potere si allontan, per non contravenire al decoro dell'istoria, trascorrendo con frettoloso pennello le cose magnifiche, e grandi, per trascurarsi nelle vulgari, e leggere [...] E adunque da sprezzarsi la viltà, e la bassezza de' soggetti». Da questo principio discende la gerarchia dei generi pittorici – che trova ampia diffusione nelle Accademie – secondo cui la preminenza spetta alla pittura di storie e alle allegorie (*grand genre*) poiché, obbedendo al principio dell'*ut pictura poesis*, attingono i soggetti da fonti storiche, poetiche e religiose. Al contrario tutto ciò che è tecnica, *praxis*, capacità tecnico-figurativa in senso stretto subisce un declassamento gerarchico e decade a mero mezzo esecutivo.

⁵² Il discorso di Bellori manifesta l'assimilazione delle idee dei Francesi non solo per l'inasprirsi del giudizio su Caravaggio ma, come dimostra il confronto con il saggio *Idee de la perfection de la Peinture* (trad. it. a cura di F. Fanizza, Palermo, Aesthetica, 1990) – scritto da un fanatico pussiniano come Roland Fréart de Chambray appena due anni prima (1662) – anche per altri aspetti: si pensi all'appello alla ragione propria degli uomini di lettere contro il volgo ignorante o al purismo conservatore che si scaglia contro le novità.

⁵³ Cfr. *infra*, p. 71.

⁵⁴ Vincenzo Giustiniani (*Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 43-44) colloca insieme Annibale e Caravaggio nel dodicesimo modo di dipingere, che «è il più perfetto di tutti», perché sintetizza il decimo modo “di maniera”, in cui il pittore «con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia senza alcun esemplare, forma in pittura quel che ha nella fantasia», e l'undicesimo modo che consiste nel dipingere gli oggetti naturali.

⁵⁵ Si veda la postilla a margine della prima stanza della canzone *Alla pittura. Per le vite del cavalier Giovanni Baglione* di G. P. Bellori, in G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII* (1642), rist. an. Roma, E. Calzone, 1935. In questo componimento non si scorge ancora il disprezzo per Caravaggio, a cui il Bellori dedica un'intera strofe. Cfr. G. Previtali, Introduzione a G. P. Bellori, *Le vite*, a cura di E. Borea, cit., pp. XVIII-XXII.

⁵⁶ Cfr. *infra*, p. 65.

⁵⁷ Cfr. *infra*, p. 84.

⁵⁸ Cfr. *ibid.*

⁵⁹ G. Previtali, Introduzione a G. P. Bellori, *Le vite*, a cura di E. Borea, cit., p. XXXVII.

⁶⁰ La condanna della novità coinvolge non solo il naturalismo di Caravaggio, ma soprattutto gli sperimentalismi architettonici di Bernini e Borromini.

⁶¹ G. Bellori, *Vita di Annibale Carracci*, in *Vite*, rist. an. cit., p. 20.

⁶² Ivi, pp. 43-44. Cfr. G. Previtali, Introduzione a G. P. Bellori, *Le vite*, a cura di E. Borea, cit., pp. XXXVIII-XXXIX.

Dalla maniera allo stile

Nelle riflessioni di Agucchi e Bellori si definiscono quelle coordinate teoriche che nel Settecento, con Batteux e Winckelmann, feconderanno l'*humus* concettuale della nascente estetica moderna. Benché Agucchi, per le oscure vicissitudini del suo *Trattato della Pittura*, sia messo in ombra dal prestigio di Giovan Pietro Bellori, le sue riflessioni, rielaborate alla luce del neoplatonismo dall'antiquario romano, serpeggeranno nelle teorie classicistiche prima francesi e in seguito europee. Ma, se nelle linee generali il ruolo dei due uomini fu piuttosto quello di sistematizzare dottrine già note e variamente riprese dalle fonti antiche, il loro merito maggiore è stato quello di aver contribuito a definire il concetto di stile, quale connotazione peculiare e inalienabile di ogni artista, che dopo alcuni secoli di incubazione dilagherà nella letteratura artistica a partire dalla seconda metà del Seicento.

Può sembrare paradossale che tale concetto, considerato la cifra espressiva che si manifesta nel gesto creativo del disegno, cominci a delinearsi proprio in seno all'estetica classicistica, ma dietro la maschera di un algido sistema di regole, questa teoria normativa delinea alcuni presupposti concettuali che confluiranno nelle teorie del genio: comincia, infatti, a farsi strada tra le regole un interesse per quei tratti distintivi dell'operare artistico che connotano il parto di un grande ingegno ¹.

“Stile” è uno dei tanti lessemi che il vocabolario artistico mutua dalla poetica e dalla retorica per nobilitare le arti figurative ricollegandole alle sorelle maggiori che godevano di una più lunga tradizione teorica e di un maggior prestigio intellettuale. In questo caso, però, la trattatistica figurativa, già a partire da Cennini e poi sempre più consapevolmente attraverso Hollanda, Vasari e i teorici manieristi, aveva coniato un concetto che anche sul piano del significante si legava strettamente al “fare” artistico, quello di “maniera” ². Ma a causa dell'accezione negativa che il termine assunse nel corso del Seicento, anche grazie alla condanna del Bellori, si sentì l'esigenza di cercare un altro modo per caratterizzare le peculiarità di un artista, di un popolo o di un'epoca. Il nuovo concetto matura proprio negli ambienti culturali di orientamento classicista che avevano contribuito a denigrare il prece-

dente. Una significativa definizione è data da Nicolas Poussin: «Lo stile è una maniera particolare, e industria di dipingere, e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicazione, e nell'uso delle idee, il quale stile, maniera, o gusto si tiene della parte della natura, e dell'ingegno»³. Ma nel momento in cui tale nozione abbandona il lessema etimologicamente più vicino alla manualità artistica per adottare quello della scrittura, rimane imbrigliata negli schemi dell'*ut pictura poesis*, volti a svalutare l'aspetto espressivo rispetto a quello concettuale. Un rapido *excursus* attraverso le dinamiche evolutive dalla maniera allo stile può essere utile a comprendere le innovazioni e i limiti che tale nozione assume nel vocabolario estetico del Seicento.

Fin dalla sua prima apparizione nella letteratura artistica il concetto di maniera si identifica con quello di stile, lo stile di un solo maestro, «il migliore e quello che ha maggior fama», secondo i consigli di Cennini che, agli esordi del XIV secolo, adopera il termine “maniera” per indicare, senza particolare qualificazione di valore, il dipendere dallo stile altrui⁴. Ma il transito del concetto dall'ambito letterario a quello artistico si deve a Filarete che instaura un paragone tra lo stile dello scrittore e la maniera dei pittori, scultori o architetti al fine di evidenziare le peculiarità di ciascun artista, riconoscibili al di là delle varianti⁵. Si tratta di un'analogia frequente⁶ che, all'insegna dell'*ut pictura poesis*, applica alle arti figurative il sistema concettuale elaborato dalla retorica e dalla poetica, sempre oscillando tra l'imitazione di un solo modello, il migliore, o di più modelli, secondo un gusto eclettico che troverà ampia diffusione nel Cinquecento⁷.

Particolarmente significativi per una messa a punto del concetto di *maniera* sono i teorici del XVI secolo: Hollanda, Sorte, Vasari e Lomazzo. Nel suo *Da pittura antiga* Francisco de Hollanda pone le premesse per un'analisi stilistica dell'opera d'arte. Secondo l'autore il “pittore divino” è dotato di un dono innato e, lungi dall'imitare modelli, si pone come unico modello a se stesso e guida per gli altri, introducendo uno stile nuovo e personale: «l'eccellente e raro ingegno non deve contraffare o imitare altro maestro, se non imitare prima se stesso e fare in modo di dare lui agli altri un nuovo modo ed una nuova maniera da imitare, da cui possano apprendere»⁸. Hollanda è il primo ad individuare il concetto di stile, sia a proposito della maniera del singolo, sia con riferimento ad una tendenza artistica; e più di una volta nei suoi trattati afferma l'esistenza di molti stili egualmente validi purché uniformati ai principi dell'antico. Così individua lo “stile fiammingo” («pittura delle Fiandre»), caratterizzato da un vivace colorismo e volto ad ingannare la vista e a commuovere⁹ e lo “stile italiano” che si ispira al modello antico¹⁰; e si mostra poco favorevole a quello stile, in seguito definito “naturalistico”, che attinge i soggetti dalla vita quotidiana¹¹. Per Francisco de Hollanda la maniera è espressione di quell'indole naturale che contraddistingue ogni individuo, pur nella generale similarità¹²; non è

frutto dell'*electio*, di una sintesi di più modelli, ma espressione di quell'Ida che ogni vero artista ha nella propria mente, per cui egli non si limita ad individuare dei linguaggi artistici ("maniera secca", "grande", "dolce" "tagliante") con cui classificare le caratteristiche stilistiche dei vari autori, ma fa della nozione di maniera la manifestazione più alta dell'originalità e dell'individualità artistica ¹³.

Purtroppo i trattati di Hollanda non ebbero sorte fortunata e rimasero a lungo nell'ombra, ma una teoria analoga fu espressa da Albrecht Dürer il quale, nell'*excursus* estetico posto in coda al terzo dei suoi *Libri sull'architettura*, valorizza molto la "mano" del grande artista e giunge ad affermare, secondo un'ottica moderna, che uno schizzo prodotto velocemente può avere maggior pregio artistico di un dipinto realizzato con cura in molto tempo, poiché lo schizzo è la più alta manifestazione di quel dono divino che contraddistingue il genio ¹⁴; un'affermazione sorprendente e di certo poco condivisa in un periodo in cui le opere erano valutate in base al costo dei materiali o al numero delle ore di lavoro ¹⁵.

Già in Hollanda e Dürer si può cogliere l'eco di temi neoplatonici che, mettendo in forte rilievo gli influssi delle stelle ¹⁶, sottolineano la componente innata della creazione artistica e la singolarità delle produzioni che recano traccia della personalità dell'autore ¹⁷. Questa spiegazione astrologica dell'individualità artistica si rafforza con i teorici tardo-manieristi, Sorte e Lomazzo. Cristoforo Sorte (*Osservazioni nella pittura* ¹⁸, 1580), adopera il termine stile nel senso di carattere distintivo in relazione al concetto di idea, sottolineando il ruolo dei temperamenti nelle inclinazioni naturali degli artisti e Gian Paolo Lomazzo giunge ad elaborare un "tempio" della pittura in cui trovano posto i vari artisti in relazione agli influssi astrali che ne determinano lo stile. Tuttavia per raggiungere le vette più eccelse, invita ad un comportamento eclettico che tragga stimoli da differenti modelli, al fine di trovare il miglior *modus operandi* per esprimere l'idea concepita nella mente. Ad esempio per il dipinto di Adamo sarebbe opportuno affidare il disegno a Michelangelo e a Tiziano il colore «togliendo la proportion e convenienza da Raffaello», mentre per il dipinto di Eva si dovrebbe commissionare il disegno a Raffaello e il colore ad Antonio da Correggio ¹⁹. Varie infatti sono «le eccellenze secondo i vari genij che ciascuno ha sortito, i quali quanto più operano in noi, e ci conducono a maggior grado di perfezione, quanto più li sappiamo conoscere» ²⁰.

Lomazzo sembra così conciliare due concetti di maniera, diffusi nel Cinquecento: quello che con Hollanda, Dürer e Sorte viene collegato alla nozione di "idea", intesa come "dono divino" o "celesti ammaestramento", e quello inteso nel senso di *electio* che grazie al prestigio di Giorgio Vasari aveva già assunto un ruolo determinante nella riflessione estetica del XVI secolo.

La massiccia frequenza del termine nelle *Vite* va a scapito della sua univocità semantica; infatti la “maniera” finisce per assumere connotazioni differenti: Vasari utilizza il termine sia per distinguere diverse aree stilistiche (“maniera egizia”, “etrusca”, “tedesca”, “fiamminga”), sia per scandire le tre età in cui sono ripartite le biografie (la “maniera vecchia di Giotto”; la “maniera moderna” che inizia con Brunelleschi e Masaccio²¹; e la “maniera”, senza l’aggiunta di ulteriori qualificazioni, della “terza età” che comincia con Leonardo e culmina con Michelangelo) sia per indicare lo stile individuale; in quest’ultimo caso il sostantivo viene qualificato da un ricco repertorio di aggettivi (“maniera grande”, “minuta”, “cruda”, “tagliante”, “delicata”, “dolce”, “facile”, “leggiera”, etc.) per caratterizzare il *modus operandi* di ogni singolo artista. Inoltre alcuni partecipano di più maniere, come Raffaello o Pontormo, la cui «dolce maniera» risente negativamente dell’influenza di quella tedesca o, ancora peggio, viene gravemente danneggiata dalla «nuova ghiribizzosa maniera» che il pittore deve all’indole solitaria²².

La nozione di maniera esprime la tensione al superamento della natura senza necessariamente contraddire il principio rinascimentale dell’arte come *imitatio naturae*. Il punto di convergenza tra maniera e natura si realizza nella dottrina dell’*electio*. Pertanto la maniera, per Vasari, si configura come il frutto della scelta tra le parti migliori della natura. Infatti, nella terza età gli artisti, ormai affrancati dalle difficoltà connesse all’imitazione naturale, avranno modo di aggiungere a loro volta «più maniera» e pervenire, così, alla conquista della “bella maniera” che deriva dal «ritrarre le cose più belle» e, mettendo insieme tali parti, «fare una figura di tutte quelle bellezze»²³.

Tuttavia è interessante notare che se da un lato lo sviluppo della maniera segna i progressi dell’arte nel corso delle tre età, dall’altro già in Vasari compare per la prima volta quel significato dispregiativo che, a partire dal Seicento, dominerà la letteratura artistica: ad esempio, a proposito di Mino da Fiesole²⁴, il termine indica la sterile imitazione di un modello artistico; altre volte la maniera, abbandonando il fecondo contatto con la natura, si risolve in un arido “tirar di pratica”, ovvero in una mnemonica ripetizione di immagini stereotipate²⁵. Viene qui sfiorata marginalmente una questione che diventerà centrale nei dibattiti accademici del Seicento, in cui la codificazione gerarchica della pittura privilegerà le allegorie e la pittura di storie rispetto a quella di genere, ovvero quelle immagini naturalistiche aventi per soggetto, per lo più, nature morte. Si tratta di raffigurazioni generalmente sottovalutate a causa della modestia del soggetto, nonostante gli artisti, ripetendo sempre la stessa tipologia, riescano a raggiungere una grande perfezione tecnica²⁶. Ma se la condanna di Vasari, più attento all’operatività artistica, è legata ad una perdita di contatto con la varietà naturale, circa un secolo dopo, il biasimo del teorico Agucchi risente dei principi classicistici dell’*ut pictura poesis*. Infatti, pur ammettendo

che non può essere definito «eccellente Pittore colui, che tutte le cose visibili non sa perfettamente imitare»²⁷, il prelado bolognese condanna chi concentra la propria abilità su di un solo “genere”, poiché l’abilità artistica si rivela nella capacità di spaziare, con la stessa precisione, attraverso le differenti tipologie.

Il sistema concettuale dell’*ut pictura poesis*, consolidatosi tra Cinquecento e Seicento, se pure contribuì ad emancipare le arti figurative dalla condizione servile, privilegiandone la natura intellettuale, finì per applicare loro categorie, nate nell’ambito della poetica (Aristotele, Orazio), in nome di una presunta comune capacità di imitare la “bella natura”: la pittura doveva obbedire alle regole della tragedia classica e un quadro era considerato l’analogo della poesia; per entrambi, infatti, valeva il principio che Charles Batteux metterà a fondamento del sistema delle belle arti: l’imitazione idealizzante della natura. Ciò portò a svalutare i mezzi espressivi (il disegno e il colore che rientrano nell’ambito della *pratica*) e a dare rilievo al contenuto, tratto da soggetti storici o letterari più adatti a rientrare negli schemi della drammaturgia classica²⁸. Non è un caso che nelle *Osservazioni* di Nicolas Poussin, riportate da Bellori²⁹, tra le quattro parti necessarie alla resa della *maniera magnifica*, lo “stile”, che concerne la resa espressiva, è posto al quarto posto dopo l’“argomento”, tratto dalla storia sacra o profana, il “concetto” ovvero «il parto della mente» e la “struttura”, riguardante la composizione delle parti.

Si compie così all’alba del Seicento il dibattito sui modelli rinascimentali, di cui “bella natura” e “idea interiore” sono i frutti più vistosi. Giovan Battista Agucchi fa tesoro di questo ricco panorama concettuale che è stato tracciato intorno alla nozione di maniera e la collega esplicitamente all’individualità dell’artista e al suo personale genio. Le differenze che connotano i vari artisti non sono imputabili solo agli aspetti tecnici e più prettamente operativi, ma alla «diversità de’ genij, ò disposizioni, ò gusti»³⁰, per la quale ingegni di pari qualità, rivolti verso una medesima meta, hanno prodotto opere differenti. Lo dimostra il fatto che, sebbene gli allievi mirino ad imitare il Maestro, le loro opere, pur presentando i tratti comuni della scuola, si differenziano perché «ciascuno vi pone certa qualità particolare, e propria à se, che dagli altri lo distingue»³¹; di conseguenza la maniera personale di ogni singolo artista si distingue da quella affinità di intenzioni che connota una scuola, indipendentemente dal fatto che sia volta alla raffigurazione naturalistica o all’imitazione selettiva e idealizzante.

Il breve frammento di Agucchi è interamente permeato dalla riflessione sullo stile in pittura e sulle sue distinzioni, secondo un modello geografico che deriva da Plinio. Si tratta di un interesse specifico per le varianti del linguaggio formale che nasce e si vivifica attraverso il continuo rapporto con i pittori della cerchia carraccesca e costituisce, come è stato rilevato, uno degli aspetti più significativi del testo: «è lo

stile il metro con cui Agucchi misura la storia della pittura, l'elemento discriminante che gli consente di stabilire l'appartenenza di un singolo artista a una determinata scuola: lo stile del pittore, non la sua nascita, come mostra il caso emblematico di Michelangelo, posto con Raffaello a capo della scuola romana»³². Sia Michelangelo sia Raffaello, entrambi di formazione toscana, infatti, vengono inclusi da Agucchi nella scuola romana sulla base di una riflessione estetica che privilegia i tratti salienti della loro ricerca artistica al fine di cogliere gli elementi formali e stilistici comuni.

La riflessione sulle scuole è sicuramente tra i temi artistici più significativi del trattato, soprattutto quando il prelado sposta il discorso dai tempi antichi a quelli più recenti, tracciando una quadri-partizione (scuola romana, veneziana, lombarda, toscana) che risente dei colloqui romani tra Domenichino e Agucchi, come testimonia la lettera, già citata, a Francesco Angeloni³³, ma probabilmente si era già formata nella mente dei fratelli Carracci e ne riflette gusti e orientamenti. L'intento antiflorentino, sebbene implicito, è fortissimo: non è un caso che nella mappa tracciata da Agucchi si imponga la scuola romana che include Raffaello e Michelangelo, depauperando la scuola toscana, per la quale si era battuto il Vasari, dei suoi principali campioni³⁴ e che il principale esponente della scuola lombarda sia il Correggio, mettendo in ombra l'apporto di altri artisti da Foppa a Bramantino ai grandi bresciani, che oggi la critica ha ampiamente rivalutato.

La classificazione di Agucchi si può considerare un'innovazione di grande portata, frutto di un'esigenza sistematica dei diversi orientamenti culturali che agitano l'arte di quegli anni e risultato di una lunga incubazione che nel corso del Cinquecento si era polarizzata nella polemica tra due tendenze: il colore dei veneti e il primato di Tiziano³⁵ (come sostenevano Dolce e Aretino) o il disegno fiorentino e il primato di Michelangelo (secondo la prospettiva di Vasari). Ma in realtà si inserisce in un rinnovamento culturale più ampio che, al momento in cui Agucchi giunge a Roma negli ultimi anni del Cinquecento, vede la cerchia raccolta intorno al Tasso, sotto la protezione del Papa Clemente VIII, impegnata nella battaglia antiflorentina per una lingua italiana, frutto della sintesi degli idiomi regionali. Contro le varie tendenze centrifughe di natura politica, sociale e culturale, non ultima la minaccia protestante, nasce sotto l'insegna pontificia il tentativo di una nuova unità culturale composta dalla summa delle varie specificità locali; all'interno di questo orientamento si può leggere anche la scelta di Agucchi in favore di una storia della pittura italiana concepita per scuole regionali e costruita sulle coordinate dello stile³⁶.

Al culmine dell'evoluzione stilistica si pongono i Carracci, e in particolare Annibale, di cui Agucchi ripercorre attentamente la maturazione artistica, dalla formazione naturalistica sul modello di Tiziano e Correggio e poi dei lombardi – infatti ricorda il loro interesse per

l'imitazione dal vivo e persino lo studio dei cadaveri – all'esame delle statue antiche, durante il soggiorno romano. Infine lo studio delle opere di Raffaello e Michelangelo, i grandi Maestri del Rinascimento, si rivela decisivo «per costituire una maniera d'una sovrana perfezione»: unire «col disegno finissimo di Roma» «la bellezza del colorito Lombardo»³⁷. Nel nome di Annibale si compendiano, così, le vecchie polemiche tra disegno e colorito fuse in un concetto ideale di arte superiore.

Annibale Carracci, sintetizzando i traguardi della scuola romana e lombarda ha creato uno stile sovra-individuale e universale e ha saputo incarnare «quell'Idea del perfetto Pittore, che si forma Aristotile dell'ottimo Poeta, e Cicerone dell'Oratore»³⁸. Questo passo che, richiamando le teorie del Lomazzo, ha dato avvio a fuorvianti interpretazioni sull'ecllettismo del Carracci³⁹, mira a conferire, grazie al prestigio di una autorevole tradizione filosofica, la palma di artista ideale al campione della pittura classicistica seicentesca. Eppure l'Agucchi non s'avvede che il ritratto di Annibale, quale emerge dalle sue pagine, lascia intravedere alcuni tratti del genio manierista.

Le fonti concordano nel ricordare Annibale come un artista solitario e scontoso, poco incline, a differenza del fratello Agostino alla socialità e alla conversazione, secondo il modello del melanconico già diffuso nel Cinquecento; ma, soprattutto, l'aneddoto del *Laocoonte*, che sia Agucchi sia Bellori non tralasciano di ricordare, ne mette in luce la prontezza della mano e l'arguzia dell'ingegno⁴⁰, e traccia l'immagine di un artista complesso, ombroso, ma brillante che mal si lascia celare dietro la rigida maschera impostagli dai teorici del classicismo. Ne è una conferma l'altro aneddoto in cui Annibale decide di realizzare un disegno del *Laocoonte* di propria invenzione e del tutto diverso da quello antico. Ormai l'Idea è divenuta un parto esclusivo dell'ingegno.

Contro questa “fantastica idea”, elaborata senza riferimento alla natura si scaglia Giovan Pietro Bellori, condannando i cosiddetti “manieristi” che senza seguire la verità «fingono larve in vece di figure» oppure si inaridiscono in una sterile imitazione dei Maestri e, copiando le idee altrui, «fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della natura»⁴¹. Come già Agucchi, anche Bellori disprezza coloro che, «abbandonando lo studio della natura, vitiarono l'arte, con la maniera»⁴², intesa come arido “tirar di pratica”; al contrario la realtà sensibile deve essere sempre il punto di partenza «da cui deriva la vera idea», secondo quanto hanno già fatto gli antichi nelle loro opere: «questa idea e deità della bellezza fu da gli antichi cultori della sapienza formata nelle menti loro, riguardando sempre alle più belle parti delle cose naturali»⁴³.

Per illustrare la sua dottrina dell'Idea nelle biografie Bellori indica, quali modelli da seguire, gli artisti che hanno operato in questa direzione⁴⁴, mostrando una volontà pragmatica e propagandistica spesso

sottovalutata da chi si è concentrato soprattutto sul discorso introduttivo, considerandolo la chiave ermeneutica dell'intera teoria belloriana. E in questo senso possiamo cogliere ancora una volta la distanza tra Agucchi e Bellori. Per il prelado bolognese Annibale Carracci era il modello di un stile perfetto, maturato nella scuola romana quale sintesi delle principali conquiste formali degli indirizzi regionali sotto l'insegna dell'antico. Nei quattro decenni che separano le riflessioni dei due teorici l'asse culturale e artistico, agli inizi del secolo ancora tutto italiano, si è orientato nella direzione Roma-Parigi⁴⁵, subendo un irrigidimento delle idee in senso classicistico⁴⁶. Di conseguenza per Bellori Annibale Carracci è solo il punto di partenza di una parabola culminante con Nicolas Poussin, il pittore-filosofo che riconduce lo stile agli aspetti più formali e meno significativi dell'opera, secondo la dottrina dominante nell'Accademia di Francia, almeno fino all'affermarsi, con Rogers De Piles, delle teorie sul colore⁴⁷.

Le riflessioni di Bellori sono state considerate il germe da cui Johann Joachim Winckelmann ha tratto i fondamenti dello stile neoclassico. In effetti quando l'antiquario romano afferma che gli antichi seppero cogliere l'idea e trasferirla nella loro statuaria e invita allo studio «dell'antiche sculture le più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della natura»⁴⁸, afferma un precetto che diventerà il fondamento dell'estetica del Settecento. La differenza principale tra i due grandi estimatori dell'antico consiste nel fatto che Winckelmann orienta il suo interesse verso la Grecità, mentre ancora per Bellori, e per tutta la cultura del Seicento, il centro è Roma, sia quale erede della tradizione politico-religiosa e linguistica, sia nel nuovo orientamento filo-francese (si pensi alla filiazione romana dell'Accademia di Francia). La tradizione di Roma, i cui monumenti sia antichi sia moderni fornivano agli artisti contemporanei modelli di alto livello qualitativo, è l'essenza del classicismo belloriano; di fatti egli può affermare che lo stile di Annibale Carracci è frutto di un percorso ascensionale che, dopo la «soavità» del Correggio e la «forza e distribuzione de' colori di Titiano», culmina nell'imitazione delle «più perfette idee» e dell'arte «più emendata de' Greci»⁴⁹.

Ma se Bellori, accanto ai modelli antichi propone anche quelli moderni, per il tedesco l'unica possibilità rimasta ai contemporanei, vittime di una condizione climatica, ambientale e fisiologica degenerata, è l'imitazione della statuaria greca, l'unica in cui si è materializzata l'idea che ancora Bellori riteneva di poter cogliere dall'imitazione selettiva della natura⁵⁰.

Nell'arco di un secolo il prestigio del grande antiquario romano entra in declino, proprio a causa della condanna di colui che è stato considerato il continuatore delle sue teorie estetiche: Winckelmann. Con l'archeologo tedesco, infatti, comincia ad affermarsi un metodo storiografico incentrato sulla visione diretta delle opere, pertanto l'ap-

procio descrittivo di Bellori, più letterario che autoptico, viene relegato nell'ormai esaurito dibattito dell'*ut pictura poesis*.

Un altro duro colpo, nella stessa direzione, viene da Lessing il quale nel *Laocoonte* (1766) biasima coloro che, come Bellori, hanno applicato all'arte le categorie dell'eloquenza e della poesia. Ma, sebbene talvolta rimanga imprigionato nei rigidi schemi di un sistema classicistico, Bellori riesce ad intuire i limiti dell'*ut pictura poesis* e tocca alcune questioni che saranno riprese e sviluppate nel dibattito estetico settecentesco.

La riflessione sullo stile, infatti, lo induce ad una più attenta considerazione delle peculiarità materiali e tecniche delle arti che comporta al pittore la concentrazione in una sola immagine di azioni e tempi differenti, secondo la tecnica dell'*anacronismo*; infatti il pittore deve «riportare in una attione, & in un tempo solo, quello che in più tempi, ed attioni diverse, fa comodamente il poeta con le parole»⁵¹. E acutamente osserva che i pittori «sono necessitati servirsi spesso dell'anacronismo, o riduzione d'attioni, e di tempi varij in un punto, ed in una occhiata dell'istoria, o della favola, per far' intendere col muto colore in uno istante quello, che è facile al poeta con la narrazione, ed in tal modo certamente l'Artefice diviene inventore»⁵². In tal modo l'artista supera persino il poeta, perché la necessità dell'anacronismo lo induce ad "inventarsi" in modo originale delle immagini che concentrino in un solo momento le diverse fasi della storia. Più tardi, verso il 1680, nella *Dafne trasformata in lauro* Bellori riprende la questione, sostanziandola di spessore teorico: «sebbene queste due arti [Pittura e Poesia] hanno il medesimo fine di rappresentar le cose coll'imitazione, contutto ciò diversi sono i mezzi di pervenire alla vista e all'udito. Tutte le parti della pittura consistono in un momento e dentro l'unità di un'azione e di un moto, ove la poesia ancorché tratti il medesimo soggetto ha tutta la sua forza nelle varietà delle narrazioni che avvengono successivamente con moti e tempi diversi senza essere ristretta come la pittura ad un moto e ad un tempo solo... consideriammo dunque il modo diverso e la diversità dell'artificio»⁵³.

La riflessione sulle implicazioni che le differenze sensoriali hanno nel determinare la specificità delle arti figurative è ricorrente nelle *Vite*. Si tratta di un tema che nel Settecento sarà ripreso da Diderot (*Lettre sur les sourds et muets*), da Shaftesbury (*Second Characters*) e poi da Lessing, portando ad un definitivo scardinamento dell'*ut pictura poesis*. Purtroppo Giovan Pietro Bellori non sviluppò esaurientemente queste sue intuizioni; così il nome di colui che, richiamandosi alla teoria dell'Idée, aveva cominciato a reclamare per l'arte un proprio ambito di riflessione e aveva esaltato l'autonomia creativa dell'artista, venne offuscato dai rigidi schemi della dottrina classicistica che ne segnò l'inesorabile declino.

¹ Per Francesco Milizia (*Dizionario delle Belle Arti del disegno*, in *Opere complete*, Bologna, Stamperia Cardinali e Frulli, 1827, vol. II, pp. 197-98) lo stile è «la particolarità che singolarizza» e distingue un artista dall'altro.

² Sulla storia del termine “maniera” cfr. M. Treves, *Maniera, the History of a Word*, “Marsyas”, 1941, pp. 69-88; N. Ivanoff, *Stile e maniera*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte” n. 1, 1957, pp. 107-64; A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993; J. Shearman, *Maniera as an aesthetic ideal*, in *Readings in Italian Mannerism*, a cura di L. De Girolami Cheney, New York, Peter Lang, 1997, pp. 35-58.

³ N. Poussin, *Osservazioni sopra la Pittura*, in G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, rist. an. cit., p. 461.

⁴ C. Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. XXVII, a cura di F. Brunello, Vicenza, Neri Pozza, 1982, p. 27: «Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il migliore e quello che ha maggior fama; e, seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria; perocché se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantaticchetto, per amor che ciascuna ti straccerà la mente».

⁵ Antonio Averlino detto Filarete, *Trattato di Architettura*, (1461-64), a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, p. 28: «Che se uno tutte le fabbricasse, come colui che scrive o uno che dipinge fa che le sue lettere si conoscono, e così colui che dipigne la sua maniera delle figure si cognosce, e così d'ogni facultà si cognosce lo stile di ciascheduno; ma questa è altra pratica, nonostante che ognuno pure divaria o tanto o quanto, benché si conosca essere fatta per una mano».

⁶ Il paragone tra lo stile della pittura e quello della scrittura suggella l'opera del Vasari (*Vite*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, cit., t. VII, p. 727: «essendo che insegna la lunga pratica i solleciti dipintori a conoscere, come sapete, non altrettanto le varie maniere degli artefici, che si faccia un dotto e pratico cancelliere i diversi e variati scritti de' suoi eguali») e diventa un motivo ricorrente nel Seicento.

⁷ Quintiliano, *Institutio oratoria* I, 1, 24-31. Seneca legava strettamente lo stile all'*ethos* dell'autore che deve esprimere il proprio particolare *spiritus* operando una sintesi di più modelli, secondo il metodo delle api (*Ad Lucilium*, XI, 84; ma anche Orazio, *Carmina*, IV, 2, 27-32); un tema ripreso da Francesco Petrarca (*Fam.* I, 8; I, 9; XXIII, 19, 12, in *Opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1990). Per quanto riguarda la nozione retorica di stile cfr. Longino, *Il Sublime* 9.1, a cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1992², p. 35; G. Lombardo, *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino, 2002. Diversamente da quanto avviene nell'*Orator*, Cicerone in un passaggio della *Retorica ad Herennium* (IV, 4.9), commentato nel Quattrocento da Guarino Guarini, raccomanda un solo modello; così pure Pier Paolo Vergerio (*Epistolario*, a cura di L. Smith, Roma, Tipografia del Senato, 1934, p. 177), in una lettera del 1396 molto vicina alle affermazioni di Cennini, si contrappone al metodo eclettico di Seneca. Si viene così elaborando un lessico dell'estetica (*fantasia*, *aria*, *maniera*) volto sempre più a connotare l'individualità del poeta o dell'artista rispetto ai modelli; un'individualità che, secondo Petrarca deve esprimersi in quella dialettica tra similarità e differenza che si instaura tra padre e figlio. Su questi temi si veda M. Baxandall, *Giotto e gli oratori*, cit. e J. H. Hagstrum, *The Sister Arts. The tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago and London, 1958; M. Kemp, *From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, “Viator. Medieval and Renaissance Studies”, vol. 8, 1977, pp. 347-98.

⁸ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, IX, in *I Trattati d'arte*, cit., p. 39.

⁹ Id., *Dialoghi romani*, I, in *I Trattati d'arte*, cit., p. 109.

¹⁰ Ivi, I, pp. 110-111.

¹¹ Ivi, p. 110.

¹² Ivi, III, p. 141: «come la madre natura ha prodotto da un lato uomini ed animali e da un altro altri uomini ed animali, fatti tutti con un'unica arte, e proporzione, e tuttavia ben differenti gli uni dagli altri, così per quanto riguarda la mano dei pittori,

accade quasi miracolosamente che troviate molti grandi uomini, ognuno dei quali dipinge a suo modo e maniera uomini e donne e animali, cioè in modi differenti uno dall'altro, pur se tutti conservano alcune identiche misure e precetti».

¹³ *Ibid.* Esistono molti modi di dipingere di pari bontà e pregio, perciò è difficile se non impossibile stabilire un criterio di giudizio e una gerarchia di valore, «tutti questi modi differenti possono essere buoni e degni di essere lodati nelle loro differenze. [...] ciascuno con la sua diversa maniera, e le loro opere molto degne di essere valutate quasi uno stesso prezzo, perché ciascuno di loro per imitare la natura e la perfezione è proceduto per la via che ha trovato essergli in questo più propria congeniale e conforme alla sua idea ed intenzione».

¹⁴ E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (1943), trad. it. di C. Basso, Milano, Feltrinelli, 1979², pp. 366-67.

¹⁵ F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1985².

¹⁶ Secondo la tradizione medica greca la salute è data dall'equilibrio di quattro umori o sostanze fluide: sangue, flemma, bile gialla e bile nera, collegati a determinate caratteristiche fisiologiche e predisposizioni intellettuali. Agli scrittori arabi del IX secolo si deve il collegamento tra i quattro umori, i quattro corrispettivi temperamenti (sanguigno, flemmatico, colerico, melanconico) e i quattro pianeti principali (Giove, Saturno, Mercurio e Venere). Ma colui che, fondendo medicina e astrologia, diede forma all'idea del melanconico come uomo di genio, quale si diffuse in Europa durante il Rinascimento, fu Marsilio Ficino (*De vita triplici*, 1489). Cfr. R. e M. Wittkower, *Nati sotto saturno*, Torino, Einaudi, 1968; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1983.

¹⁷ M. Kemp, "Ogni dipintore dipinge se". A *Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory*, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of P. O. Kristeller*, a cura di Cecil H. Clough, Manchester, 1976, pp. 311-23.

¹⁸ C. Sorte, *Osservazioni nella pittura* (1580), in *Trattati d'arte*, a cura di P. Barocchi, vol. I, cit., pp. 299: «E questa naturale Idea o vogliamo dire più tosto celeste ammaestramento, in noi da superiori corpi a questo proposito infuso, non solamente ci aiuta ad operare, ma nelle maggiori e più perfette eccellenze con imperio signoreggia; onde quella istessa libertà hanno i pittori, che si suole concedere per ordinario ai poeti, e come questi nelle invenzioni e nello stile differenti l'uno da l'altro si conoscano, così a quelli parimente avviene».

¹⁹ G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, cit., p. 7. Ma Lomazzo (ivi, p. 29) si spinge oltre, sulla strada della creazione e dell'idea, avvicinando implicitamente l'artista a Dio, quando afferma che l'opera del primo è simile a quella del secondo, «a guisa di un'altra natura»; e se concede qualcosa all'imitazione della natura, altera sensibilmente il senso dell'espressione precisando che «si imita col mezzo delle invenzioni, li moti, affetti, gesti, atti e collocazioni che la natura può fare, inventare» cioè con l'«idea immaginata».

²⁰ *Ibid.* Cfr. M. Kemp, 'Equal Excellences': *Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts*, "Renaissance Studies", I, 1987, pp. 1-26.

²¹ G. Vasari, *Le Vite*, Proem. parte II, a cura di G. Milanesi, cit., t. II, p. 106.

²² Ivi, t. VI, p. 269. Sulla questione dell'imitazione di un modello o di più modelli si veda il saggio di R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble, ELLUG (Université Stendhal), 1997², pp. 132-41.

²³ G. Vasari, Proem. parte III, t. IV, cit., p. 8.

²⁴ Ivi, t. III, pp. 115-116.

²⁵ Ivi, t. III, p. 585: «Aveva Pietro tanto lavorato, e tanto gli abbondava sempre da lavorare, che e' metteva in opera bene spesso le medesime cose; ed era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, ch'e' faceva a tutte le figure un'aria medesima».

²⁶ Sarà poi Denis Diderot (*Sulla pittura*, a cura di M. Modica, Palermo, Aesthetica, 2004), nel Settecento, tra i primi a rivalutare le pitture di genere, attribuendo il giusto valore all'abilità tecnica indipendentemente dalla tipologia del soggetto.

²⁷ Cfr. *infra*, p. 64.

²⁸ È soprattutto in seno all'Accademia di Francia (Le Brun, Félibien) che viene elaborata quella dottrina, basata sul culto di Raffaello e Poussin e codificata nei celebri *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres* di Félibien des Avaux, in cui si consacra la separazione tra teoria e pratica, già consolidata da Lomazzo e poi riconfermata dal Bellori. La teoria che riguarda il ragionamento e l'invenzione, è considerata superiore alla pratica che attiene alle operazioni manuali del disegno e del colore.

²⁹ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, rist. an. cit., pp. 460-62.

³⁰ Cfr. *infra*, p. 64.

³¹ Cfr. *ibid.*

³² S. Ginzburg, *Giovan Battista Agucchi e la sua cerchia*, cit., p. 274.

³³ In questa lettera del 1632 (D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, cit., pp. 119-20) l'artista chiede al collezionista Francesco Angeloni di entrare in possesso dei manoscritti dell'Agucchi, ormai deceduto. Nella missiva Domenichino attesta la paternità agucchiana del trattato e delimita il proprio contributo alla divisione in scuole regionali. L'informazione trova conferma nel fatto che il Bellori sentì l'esigenza di trascrivere questo passo sulle scuole – benché con alcune varianti e lacune testuali – nel contesto della biografia del Domenichino (*Le vite*, rist. an. cit., pp. 315-17), traendolo «dal suo originale, benché inserito, e commutato da altri sotto oscuro nome». Queste parole dimostrano che il Bellori era venuto in possesso del frammento del trattato agucchiano, pubblicato dal Mosini, ovvero Giovanni Antonio Massani.

³⁴ D. Mahon, *Postille carraccesche*, in *La mostra dei Carracci*, Bologna, Alfa, 1956, pp. 62-63.

³⁵ Th. Puttfarken, *The Dispute about Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, cit., pp. 75-95.

³⁶ Per un'analisi più dettagliata si veda S. Ginzburg, *Giovan Battista Agucchi e la sua cerchia*, cit., p. 278 e ss.

³⁷ Cfr. *infra*, p. 69.

³⁸ Cfr. *infra*, p. 71.

³⁹ D. Mahon, *Eclecticism and the Carracci: further reflections on the validity of a label*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 16, 1953, pp. 303-41.

⁴⁰ Agostino, infervorato ad esaltare i pregi del *Laocoonte*, recentemente visto a Roma, rimproverò il fratello per la sua indifferenza, ma Annibale, in disparte, disegnò a carboncino la statua con una tale rapidità e precisione «come avesse havuto dinanzi à gli occhi l'originale», dimostrando a tutti che l'aveva ben «impressa nella fantasia»; poi allontanandosi disse ridendo «Noi altri Dipintori habbiamo da parlare con le mani», «lasciando tutti pieni di maraviglia non meno per cagion del disegno, che delle parole poche»; un motto arguto in cui echeggiano i dibattiti sull'acutezza che animano le teorie estetiche del Seicento. Cfr. *infra*, pp. 69-70.

⁴¹ Cfr. *infra*, p. 83.

⁴² Bellori (*Vita di Annibale Carracci*, in *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, rist. an. cit., p. 20) disprezza coloro che, «abbandonando lo studio della natura, vitiarono l'arte, con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica, e non all'imitatione».

⁴³ Cfr. *infra*, p. 83.

⁴⁴ Qualche problema pone la biografia di Caravaggio che può essere considerata un esempio in negativo, secondo lo schema retorico, e del resto è in minoranza rispetto ai vari esempi in positivo; oppure può essere considerata espressione della capacità critica del Bellori che capisce la novità della pittura caravaggesca, ben lontana dalla tradizione umanistica, ma ne teme la carica eversiva. In realtà, messo tra parentesi l'intento polemico, Bellori riconosce a Caravaggio il merito di aver ricondotto all'osservazione della natura gli artisti sviati dietro la fantastica idea dei manieristi.

⁴⁵ O. Bonfait (a cura di), *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et*

Paris au temps de Bellori (1640-1700), Académie de France à Rome, Paris, Somogy, 2002.

⁴⁶ F. Ulivi, *Il classicismo secentesco nell'opera di G. P. Bellori*, Torino, SEI, 1952, pp. 196-215.

⁴⁷ J. Montagu, *The Quarrel of Drawing and Colour in the French Academy*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, a cura di V. von Flemming e S. Schütze, Mainz, P. von Zabern, 1996, pp. 548-56; J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999². In particolare su R. De Piles, cfr. Th. Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven-London, Yale U. P., 1985 e S. Alpers, *Roger de Piles and the History of Art*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, cit., pp. 175-88.

⁴⁸ J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1992, p. 32: «L'unica via per noi per divenire grandi, anzi, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi [...] I conoscitori e gli imitatori delle opere greche trovano in questi capolavori non solo la più bella natura, ma anche più della natura; cioè certe bellezze ideali di questa, che, come ci insegna un antico scoliasta di Platone, son fatte di immagini create soltanto nell'intelletto».

⁴⁹ G. P. Bellori, *Vita di Annibale Carracci*, rist. an. cit., p. 79.

⁵⁰ D. Martens, *Jobann Joachim Winckelmann lecteur de Giampietro Bellori. Les étapes d'un cheminement critique*, "Etudes sur le XVIII^e siècle", XIII, 1986, pp. 101-20.

⁵¹ G. P. Bellori, *Vita di Annibale Carracci*, rist. an. cit., p. 42.

⁵² *Ibid.* Cfr. anche L. Grassi, *Nota sul motivo del racconto simultaneo nella teoretica dell'arte dal 600 al Neoclassicismo*, in *Scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1972, pp. 131-142; *Id.*, *Teorici e storici della critica d'arte*, vol. II, Roma, Multigrafica, 1973, p. 45.

⁵³ G. P. Bellori, *Dafne trasformata in lauro, pittura del signor Carlo Maratti... descritta in una lettera ad un cavaliere forastiere da Giovan Pietro Bellori (1681)*, cit. da G. Previtali, Introduzione a G. P. Bellori, *Vite*, cit., p. LVI.

Appendice

Il Trattato della Pittura di Giovan Battista Agucchi (1646)

DIVERSE FIGVRE / al numero di ottanta, Disegnate di penna/ Nell'hore di
ricreatione / DA / ANNIVALE CARRACCI / INTAGLIATE IN RAME, / E cauate
dagli Originali / DA SIMONE GVILINO PARIGINO. / DEDICATE / A TVTTI I
VIRTVOSI, / Et Intendenti della Professione della / Pittura, e del Disegno.
/ IN ROMA, / Nella Stamperia di Lodouico Grignani. / MDCXLVI. / CON
LICENZA DE' SUPERIORI.

[fol. 3] A TVTTI COLORO, / Che della professione ingegnossissima del
Disegno / si diletano. / GIOVANNI ATANASIO MOSINI ¹ / Salute.

ANNIBALE Carracci Pittore de nostri tempi dell'eccellenza, che à voi (amatori di così bello artificio) può esser manifesta, fù riputato da coloro, che in vita lo conobbero, esser dotato di vna felicità d'ingegno marauigliosa; con la quale, accompagnando egli con suo gran gusto lo studio, e la fatica, arriuò ad hauere così pronta, & vbbidente la mano ad esprimer col disegno gli oggetti, che vedeuà, e s'immaginaua; che non si pose mai à far cosa, che felicemente non gli riuscisse, e che, per picciola che ella si fosse, non venisse da gl'intendenti oltremodo stimata. E quanto all'isquis[i]tezza dell'imitatione, fine principale del Pittore, la quale à lui ottimamente sempre riuscìua, alcuni lo paragonauano à que' tali, che, per grande habilità naturale, e per istudio particolare, essendo attissimi ad imitare i linguaggi, la voce, li gesti, & altre singolari, e proprie qualità di alcuno, fanno credere, che ascoltando, ò veggendo essi, si ascoltino, ò veggano que' medesimi, che da loro vengono imitati. E perche al tempo di Annibale viueua il valentissimo Siuello, il quale superò forse gli antichi Histrioni celebrati per brauissimi, e marauigliosi fagli Scrittori, & era amico de' medesimi Carracci; quindi è, che, in riguardo dell'ottima imitatione, specialmente à lui veniuà Annibale paragonato. Percioche tra l'altre cose molte, che'l Siuello mirabilmente imitaua, egli da per se solo rappresentaua vn congresso di sei persone differenti di linguaggio, di voce, di età, e di conditione. Egli si poneua in luogo, doue da niuno potesse esser veduto, ma ascoltato benissimo da molti: e fingendo, che le sei persone cominciassero à ragionare fra loro di cose piaceuoli, e curiose: dipoi, proponendo di giuocare à carte, risolueuano tre di loro di fare vna primiera, e gli altri di starsene à vedere. Principiato il giuoco, e per alquanto continuato pacificamente, nasceua [fol. 4] poi fra essi contesa, come suole accadere tra i giuocatori; e dicendo il lor parere li tre altri, che à vedere se ne stauano, s'interponeuano ancora per acchetarli, mentre dalle contese, alle parole mordaci, & indi alle mani anco finalmente veniuano. Rappresentaua il Siuello tutto ciò da per se solo, imitando isquisitame[n]te

la diuersità de' linguaggi, e della voce, appropriandoui le parole, i moti, facendo sentire alcuno strepito, & altre circostanze proprijssime à quel congresso, & all'attione, che imitar voleua; di modo, che da persone di grandissimo sapere, e giuditio, che l'hanno vditto, io hò sentito affermare, che in quel genere d'imitatione era quell'huomo arriuato al colmo, e certamente non si potea far più. e ben'è [...] spesso avvenne, che molti tale attione per finta non credertero, sinche ancora col vedere non se ne resero sicuri. Annibale similmente in vece di fingere con le parole, ò con la voce, ò co' gesti, imaginandosi i lineamenti, e tutto quello, che appare alla veduta in qual si voglia corpo, ò oggetto visibile, & imitabile, l'hà rappresentato in modo col disegnare, e col dipingere; che, applicando mirabilmente à ciò che facua, le particolari, e proprijssime qualità dei contorni, di lumi, & ombre, e colori, secondo che à ciascuna cosa più conuiene, hà in tutte le sue opere chiaramente mostrato, quanto possa la mutola fauella della mano esprimere all'humano intelletto, col mezzo della facultà visiva. e perciò assai acconciamente si adattaua la comparatione di Annibale al Siuello: perche si come questi ingannava l'vditore, che non vedeuà, così quegli ingannò più volte il riguardante, che non toccaua.

E perche del felice operare, & imitare di questo maestro nasceua ancora grandissimo diletto in altri, e in se medesimo; poiche quanto più l'imitatione al vero si accosta, tanto più diletta, e piace à i riguardanti, & all'Operante istesso: da ciò nasceua, che occupato Annibale nelle opere più grandi di molto studio, e fatica, egli predeua il suo riposo, e ricreatione dall'istesso operare della sua professione, disegnando, ò dipingendo qualche cosa, come per ischerzo: e tra le molte, che in tale maniera operò, postosi à disegnare con la penna l'effigie del volto, e di tutta la persona de gli Artisti, e che per la Città di Bologna, patria di lui, vanno vendendo, ò facendo varie cose, egli arriuò à disegnare sino al numero di settantacinque figure intere, in modo che ne fù formato vn libro, il quale, per alcun tempo, che il maestro se lo tenne appresso di sè, fù riputato da' suoi Discepoli vn'esemplare ripieno d'insegnamenti dell'arte vtilissimi per loro, e del continuo diligentemente di approfittarsene si studiarono. Dapoi peruenuto il libro alle mano di vn Signore di viuace ingegno, che diuentò poi anche gran Personaggio, egli lo tenne per lungo tempo tre le cose à lui più care, compiacendosi con gran diletatione di farlo vedere à gl'intendenti, & amatori della professione, nè s'indusse mai à priuarsene per qual si sia richiesta di altri Personaggi, che lo desiderauano ò in dono, ò in vendita, ò con ricompensa di altre cose belle, e curiose. Ma poi per sola liberalità, e grandezza d'animo, volle farne dono ad vn virtuoso suo amico, il quale delle cose più belle della natura, e del [fol. 5] l'arte, diletandosi, fece del libro la stima, che meritaua, e come doueua fu sempre ricordeuole della cortese dimostratione di quel Signore. Fu il libro donato dal Signor Cardinale Ludouico Ludouisio al Signor Lelio Guidiccioni, gentilhuomo Luchese assai noto alla Corte di Roma per le virtù, e qualità sue molto degne, e laudeuoli. E gloriandosi egli di hauer cosa nel suo Museo, che particolarmente eccitaua la curiosità de' virtuosi di andarla à vedere; godè per molti anni dell'applauso, ch'egli medesimo ne riportaua; delle lodi, che se ne dauano all'Autore; e della continua ricordanza della magnanimità del Donatore. Venuto à morte il Guidiccioni, e passando il libro alle mani d'altri con pericolo di essere trasportato in

parte, donde non se ne sapesse mai più altro; peruenne finalmente alle mie col mezzo della diligenza del Virtuoso Leonardo Agostini, il quale hauendo buon gusto delle cose antiche, belle, e curiose, vien' anche amato da coloro, che se ne dilettono.

Ma io non hebbi così prestamente in mio potere il libro, che molti di Voi (Signori miei) correste curiosamente à vederlo, e mi poneste in consideratione, che l'Autore meritaua di essere maggiormente conosciuto al mondo anche col mezzo di questa piaceuole fatica; e che gli amatori, e desiderosi di queste virtù, meritauan parimente di esserne fatti partecipi; persuadendouì, che, anche in vna tal opera fatta per ischerzo, potrebbon riconoscere gl'intendenti quanto vi sia di sapere, e ritrarne non pochi ammaestramenti gioueuoli dell'arte. Perciò, (seguendo io il vostro consiglio) hauendo deliberato di fare intagliar le figure in rame all'acqua forte, per imitare più facilmente i tratti della penna; hò procurato sopra tutto, che i contorni sieno per appunto conformi à gli Originali; e mi è venuto fatto di farlo condurre à segno da potersi publicare, essendouì anche aggiunte cinque altre figure dell'istesso Autore, di grandezza vguale alle altre, e nel medesimo modo disegnate, le quali dalla cortesia di amici virtuosi mi sono state imprestate, per vnire à tutte l'altre in fine del libro, poiche mostrano medesimamente il valor grande di quel Maestro, e sodisfanno come l'altre à gli occhi de' riguardanti. Ma mentre si è messo all'impresa dell'intaglio Simone Guilino Francese, giouine studioso, e diligente, egli per condur meglio à fine il suo lauoro, si è accostato à chi potesse à lui somministrare conforme al bisogno, gli avvertimenti. e come che in altre sue occorre[n]ze glie ne fossero stati dati per prima de' gioueuoli dall'Algardi Scultore, ad esso egli fece ricorso; e paragonando sempre l'intaglio con l'originale, hà col parere di lui, e con questa diligenza, di mano in mano ogni figura perfectionata. E quando è stato in fine di tutte, desiderando di più il Francese d'intagliar ancora il ritratto di Annibale da porre per frontispitio del libro, hà ricevuto dall'Algardi questo seruitio di più, che di sua mano gli hà disegnato quel ritratto con vn'accompagnamento, che per frontispitio possa acconciamente seruire. E benche ciò sia vna picciol cosa; coloro però, che il buono conoscono, non lasceranno (quasi ex vngue leonem) di scorgerui per entro, da qual fonte di sapere, e [fol. 6] di buon gusto ella deriuì. e voi medesimi, a' quali il libro è dedicato, ne farete più sano giuditio; sicome io sò, che molti di voi vi s[i]ete ingannati, quando più volte vi hò vditto affermare, che essendo l'Algardi della medesima patria de' Carracci, egli è parimente buon conoscitore del gran valore di essi, e con l'opere medesime sà egregiamente imitarli nell'hauer sempre la mira al bello, e fare elettione del meglio.

Rimane, ch'io vi soggiunga (Curiosi di questa professione) che molti anni addietro, vn tale Gratiadio Machati, persona di lettere non ordinaria, mi lasciò alla sua morte alcune de' suoi manoscritti, negli quali traendosi diuerse annotationi, e discorsi intorno alla professione della Pittura, & à gli Operarij di essa così antichi, come moderni; è paruto non meno à molti de' miei amici, che à me, non essere fuor di proposito il ma[n]dar in luce alcuna cosa di quegli scritti in compagnia delle Figure; poiche quell'Autore fà vna particolar mentione della scuola de' Carracci, e più specialmente di Annibale si è posto a ragionare. Ma perche egli pensò di trattare diffusa-

mente dell'arte della Pittura, e con qualche lunghezza entrò ad inuestigare filosoficamente la sua vera definitione; potrebbe forse parerui, che troppo lunga occupatione io vi apportassi qui, dandoui da leggere tutta la materia nel modo, che egli l'hà lasciata, che ne meno (come forse egli volea) è interamente perfettionata. E perciò, posto da parte per hora quel che egli hà considerato come Filosofo, vi apporterò qui ciò, che può più appartenere alla presente opportunità per fare al libro delle Figure non disdiceuole accompagnamento. e voi ancora ricordateui, che pur hauete persuaso di aggiugnere alle Figure del libro alcuna particolarità, che io hauessi, intorno alla vita di Annibal Carracci, & alla medesima sua professione.

Dice dunque quell'autore ²,

Esser cosa molto verisimile, che all'arte ingegnossissima della Pittura avvenisse nel suo nascimento quel ch'è successo à tutte l'arti, cioè di esser nata con semplicissimi, & imperfettissimi principij; e che non arriuasse la colmo della perfettione se non con lunghezza di tempo, e molteplicità di Operarij, che vno dopo l'altro aggiugnendo alle cose inuentate da gli antecessori, sono in fine arriuati à perfettionarla. E si può tener per vero quel che dicono tutti gli Autori, che il primo principio fosse insegnato dall'istessa natura, con l'ombre de' corpi riceue[n]do il lume; e che si sia cominciato à delineare i dintorni dell'ombre di essi, & indi à distinguere le membra, e poi le parti illuminate dall'ombreggiate: e si può dire, che (secondo afferma Plinio) la prima sorte di Pittura fusse la lineare, ritrouata (com'egli dice) da Cleante Corinthio; e che Ardice Corinthio, e Telefane Sicionio, fossero i primi ad esercitarla senza colori, spargendo solamente delle linee entro le figure per finger l'ombre: e che Cleofante Corinthio fusse il primo, che la colorò di vn sol colore: & Eumaro Ateniese cominciò à distinguere il maschio dalla femina, & ad imitare ogni sorte di figure: e Cimone Cleoneo trouò il modo di variare gli atti del volto, e fù inuentore de gli scorci, e distinse le membra con le giunture, & imitò le vene, e le pieghe delle vesti. Polignoto poi, Aglaofante, Apollodoro Ateniese, e Timagora, e Protogene, e Zeusi, e Parrasio, e Timante, & Aristide [fol. 7] Tebano, le aggiunsero l'vn dopo l'altro molte parti, che le mancauano; fin tanto che l'arte si fe perfetta, massimamente da Apelle, che più da per se solo, che tutti gli altri la guernì di bellezze. Laonde si rende chiarissimo quello che si diceua, che l'arte non è nata da vn solo, ma da molti & in lunghezza di tempo.

In oltre sarà ancora facil cosa, che gl'intendenti di questo artificiosissimo operare, concedano, che mentre l'vn maestro dopo l'altro è andato aggiugnendo, e perfettionando l'arte, sia anche stata non poca la diuersità delle maniere tra l'vno e l'altro, non solo quanto all'operare più, ò meno eccellentemente, ma secondo la diuersità de' genij, ò dispositioni, ò gusti, habbiano assai diuersamente le loro opere eseguite, ancorche ad vna medesima meta habbiano tutti havuta l'istessa intentione, e quando anche sia stata vguale la qualità de' loro ingegni. E si vede ancor hoggi, che più allievi di vn sol Maestro, se ben tutti cercano d'imitar lui, e si conosce dalle opere loro, che sono di quella scuola: nondimeno ciascuno vi pone certa qualità particolare, e propria à se, che da gli altri lo distingue.

Di più, vn'altra differenza si troua tra gli artefici di questa professione: & è, che se bene ella è vn'arte imitatrice, che può imitare tutto quello, che appare alla veduta; e certamente non dee chiamarsi eccellente Pittore colui, che tutte le cose visibili non sà perfettamente imitare; con tutto ciò molti artefici,

studiandosi d'imitare vn sol genere di cose, à quello si sono del tutto appigliati, lasciando stare tutte l'altre, come all'arte loro non appartenga l'imitarle.

In vn'altra cosa più importante sono stati sempre differenti tra di loro li Pittori, cioè intorno all'iuestigare più ò meno la perfezzione del bello: poichè alcuni, imitando vno, ò più generi di cose, datisi solamente ad imitare quel che alla facultà visiuua è solito di apparire, hanno posto il fine loro nell'imitare il naturale perfettamente, come all'occhio appare, senza cercar niente di più. Ma altri s'inalzano più in alto con l'intendimento, e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura, ancorche ella non l'eseguisca in vn sol soggetto, per le molte circostanze, che impediscono, del tempo, della materia, e d'altre dispositioni: e come valorosi artefici, conoscendo, che se essa non perfezziona del tutto vn'individuo, si studia almeno di farlo diuisamente in molti, facendo vna parte perfetta in questo, vn'altra in quello separatamente; eglino non contenti d'imitare quel che veggono in vn sol soggetto, vanno raccogliendo le bellezze sparse in molti, e l'vniscono insieme con finezza di giuditio, e fanno le cose non come sono, ma come esser douerebbono per essere perfettissimamente mandate ad effetto. Da che intendersi ageuolmente quanto meritino di lode li Pittori, che imitano solamente le cose, come nella natura le trouano, e si debba farne la stima, che ne fa il volgo: perche essi non arrivando à conoscer quella bellezza, che esprimer vorrebbe la natura, si fermano sù quel che veggono espresso, ancorche lo trouino oltremodo imperfetto. Da questo ancora nasce, che le cose dipinte, & imitate dal naturale piacciono al popolo, perche egli è solito à vederne di si fatte, e l'imitatione di quel che à pieno conosce, li diletta. Ma l'huomo intendente, solleuando il pensiero all'Idel del bello, che la natura mostra di voler fare, da quello vien rapito, e come diuina la contempla.

[fol. 8] *Nè si creda perciò, che qui non si voglia dare la meritata lode à que' Pittori, che fanno ottimamente vn ritratto. Poiche se bene ad operare perfettissimamente non si dourebbe cercare, quale sia stato il volto di Alessandro, ò di Cesare, ma quale esser dourebbe quello di vn Re, e di vn Capitano magnanimo, e forte: tuttauia i più valenti Pittori, senza leuare alla somiglianza, hanno aiutata la natura con l'arte, e rappresentati i visi più belli, e riguardeuoli del vero, dando segno (anche in questa sorte di lauoro) di conoscere quel più di bello, che in quel particolare soggetto la natura haurebbe voluto fare per interamente perfezzionarlo.*

Segue appresso, che si consideri, che se gli artefici passati hanno avuta vna maniera loro particolare, sicome di sopra si è accennato; non perciò si deono costituire tante maniere di dipingere, quanti sono stati gli Operatorij: ma che vna sol maniera si possa putare quella, che da molti vien seguitata; i quali nell'imitare il vero, il verisimile, ò'l sol naturale, ò'l più bello della natura, caminano per vn'istessa strada, & hanno vna medesima intentione, ancorche ciascuno habbia le sue particolari, & indiuiduali differenze. Onde benchè gli antichi hauessero moltitudine di Pittori; trouamo però, che appresso i Greci furono prima due le sorti della Pittura, l'Hellanica, ouer Greca, e l'Asiatica. Dapoi l'Hellanica si diuise nella Ionica, e nella Sicionica, e tre diuentarono. I Romani imitarono i Greci, ma hebbero nondimeno ancor essi la maniera differente; e perciò furono quattro le maniere degli antichi.

A' tempi moderni, dopo d'essere stata la Pittura per molti secoli come sepolta, e perduta, hà havuto mestieri quasi di rinascere da que' primi rozzi,

& imperfetti principij dell'antico suo nascimento: e ne meno sarebbe così prestamente rinata, e perfettionata, come le è successo, se non hauessero gli artefici moderni havuto auanti gli occhi il lume delle Statue antiche conseruate sino à i tempi nostri; dalle quali, si come anche dall'opere di Architettura, hanno potuto apprendere quella finezza di disegno, che tanto hà aperta la strada alla perfettione. E quantunque si habbia da recare molta lode à tutti coloro, che cominciarono à trar fuori questa professione dalle tenebre oscurissime de' barbari tempi, e rendendo à lei la vita, e lo spirito, l'hanno portata à chiarissima luce; e si potrebbero nominare molti eccellenti Maestri Italiani, e di altre nationi, che ingegnosamente, e con valore hanno operato: con tutto ciò, essendo già state toccate da altri, simili particolarità, con hauer ancor descritta la vita degli stessi artefici; ci restrigneremo qui à que' soli Soggetti, che per comun consentim[en]to de gl'intendenti sono stati reputati Maestri di prima Classe, e capi della scuola loro particolare, e ne faremo quella breue mentione, che all'opportunità presente può appartenere.

E per diuidere la Pitture de' tempi nostri in quella guisa, che fecero li soprannominati antichi; si può affermare, che la Scuola Romana, della quale sono stati li primi Rafaelle, e Michelangelo, hà seguitata la bellezza delle statue, e si è avvicinata all'artificio degli antichi. Ma i Pittori Vinitiani, e della Marca Triuigiana, il cui capo è Titiano, hanno più tosto imitata la bellezza della natura, che si hà innanzi à gli occhi. Antonio da Correggio il primo de' Lombardi è stato imitatore della natura quasi maggiore, perche l'hà seguitata in un modo tenero, facile, & [fol. 9] egualmente nobile, e si è fatta la sua maniera da per se. I Toscani sono stati autori di vna maniera diuersa dalle già dette, perche hà del minuto alquanto, e del diligente, e discuopre assai l'artificio. Tengono il primo luogo Leonardo da Vinci, & Andrea del Sarto tra' Fiorentini; perche Michelangelo quanto alla maniera, non si mostrò troppo Fiorentino: e Mecarino, e Baldassare tra' Sanesi.

Possonsi dunque costituire quattro spetie di Pittura in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana. Fuori d'Italia Alberto Duro formò la Scuola sua, & è meriteuole della lode, che al mondo è nota: e la Germania, e la Fiandra, e la Francia hanno havuti molti altri valorosi artefici, c'hanno havuto fama, e nominanza.

Hora si come egli è vero, che li soprannominati Maestri, e tanti altri valent'huomini, che dietro alle vestigia di quelli si sono incaminati alla perfettione dell'arte, hanno recata la gloria a' nostri secoli da vgguagliarsi à quello dell'antichità, quando gli Apelli, e i Zeusi con opere di marauigliosa bellezza eccitarono le lingue, e le penne à celebrare i loro pennelli: così noi potremo affermare quel che à persone di sano intendimento non sarà nascosto; cioè, che dapoi che fiorirono i capi delle Scuole, ò maniere sopradette del secol nostro, e tutti gli altri, che con buon gusto, e sapere d'imitar quelli si studiarono: avvenne poi alla Pittura di declinare in modo da quel colmo, ou'era peruenuta, che se non sarebbe caduta di nuouo nelle tenebre oscure della barbarie di prima, si rendeuà almeno in modo alterata, e corrotta, e smarrita la vera via, che perdeua quasi affatto il conoscimento del buono: e sorgeuano nuoue, e diuerso maniere lontane dal vero, e dal verisimile, e più appoggiate all'apparenza, che alla sostanza, contentandosi gli artefici di pascer gli occhi del popolo con la vaghezza de' colori, e con gli addobbi delle vestimenta, e valendosi di cose di là e di qua leuate con pouertà di contorni, e di rado bene insieme congiunte,

e chi per altri notabili errori vagando, si allontanauano in somma largamente dalla buona strada, che all'ottimo ne conduce.

Ma mentre in tal modo s'infettaua (per dir così) di tante heresie dell'arte questa bella professione, e staua in pericolo di smarrirsi affatto; si videro nella Città di Bologna sorgere tre soggetti, i quali essendo strettamente congiunti di sangue, furono tra loro non meno concordi, & vniti col proponimento di abbracciare ogni studio, e fatica, per giugnere alla maggiore perfezione dell'arte.

Furono quegli, Ludouico, Agostino, & Annibale Carracci Bolognesi; de' quali il primo era Cugino degli altri due, che erano Fratelli carnali: e come che quegli fosse maggiore di età, fù anche il primo, che si diede alla professione della Pittura, e da lui riceuerono gli altri due i primi ammaestramenti dell'arte. E perche tutti tre erano felicemente dotati di quel dono di naturale habilità, che tanto à quest'arte assai difficile si richiede; ben presto si auidero, che conueniua riparare al cadente stato di essa per la corrutione sopradetta. Laonde mentre nella Città di Bologna poteron riuolger l'animo ad alcune opere di Titiano, e del Correggio, sopra quelle fecero il primo studio loro. E ben considerando con quanto intendimento, e buon gusto haessero que' due gran Maestri imitata la natura, si posero con esattissima diligenza à studiare sopra il naturale con quella stessa [fol. 10] intentione, che da quell'opere si raccoglieua hauer havuto gli stessi Correggio, e Titiano. Appresso non contenti di contemplare quelle sole opere di quei Maestri, che erano in quella Città, si trasferirono à bello studio à Venetia, & ad altri luoghi della Lombardia, doue n'erano in gran copia, non solo di que' due gran soggetti, ma de' loro migliori seguaci in buon numero. Perciò datisi li Carracci ad imitare mirabilmente quelle maniere, giunsero ben presto à vn segno, che coll'utile, ne riportarono no[n] poco credito, e nominanza. Onde dopo d'hauer fatte diuerse opere per quelle Città, tornati à Bologna, doue costuma quella nobiltà di conoscere, stimare, & amare la virtù, fù da que' Signori auvalorato in modo l'animo di que' tre valorosi Giovani co[n] proportionate occasioni di lor utile, e soddisfazione; che me[n]tre si veniua ad arricchire la Città di molte opere di lor mano, eressero ancora vn'Academia del Disegno: nella quale studiando del continuo sopra il naturale non solo viuo, ma spesse volte de' Cadaueri havuti dalla Giustitia, per apprendere quel vero rilassamento, che fanno i corpi; essi si alzarono sempre più à gradi di maggior eccellenza; e furon cagione, che molti della gioventù s'inuaghirono di così bell'arte, e bella maniera di que' Maestri; e dandosi alla medesima professione, ne sono poi riusciti li soggetti, che parimente con gran valore si sono resi al mondo famosi.

Mentre di sopra si è accennato, che Ludouico era maggiore di età, e fù il maestro degli altri, e si soggiunge qui, che Annibale era più giouane di Agostino; conuien qui dire quel che fù verissimo, cioè, che in breue tempo arruiarono tutti ad vn segno, che hauendo occasione di operare in luogo, doue quasi in vn volger di occhi si vedean l'opere di tuttite insieme, si riconosceua bene qualche cosa particolare, e propria di ciascun d'essi; ma quanto all'eccellenza dell'opere non sapeuano gl'intendenti fare vna minima differenza tra l'vna, e l'altra; & in gran numero furono le opere da lor fatte in Bologna con tale vguaglianza, & egualmente lodate, acquistando tutti insieme il credito, e 'l nome di valentissimi Maestri. Ben' è vero, che crescendo Annibale in età, daua sempre segni grandi di maggior viuezza di spirito, e di esser più degli altri due della natura aiutato. Ma Agostino attendeua ancora all'intaglio del Bolino, nel cui genere

di operare non si sà forse chi à lui sia andato innanzi, e congiungesse insieme così perfettamente (com'egli fece) con la perita dell'intaglio la vera maniera del ben disegnare; si come la moltitudine delle carte, che si veggono da lui intagliate, ne fa certissima testimonianza. E parendo, che Ludouico si fermasse in quel grado di eccellenza, ou'era peruenuto, cominciò Annibale ad apparire superiore à gli altri, e trauea gli occhi degli intendenti à rimirare le sue opere con vna più particolare curiosità, e delectatione. E quanto all'imitare Titiano, e'l Correggio, arriuò egli tant'oltre, che i migliori conoscitori dell'arte riputauano le opere di lui, essere di mano di que' medesimi Maestri. & à tale proposito non si lascerà qui di far mentione, che vn Signore principale, à cui Annibale dipinse alcuni quadri, l'avvertì, che egli si pregiudicaua troppo nello stare così intento all'imitatione delle maniere di que' due Maestri, perche i riguardanti, troppo ingannati dal credersi di mirare l'opere di mano degli stessi Correggio, e Titiano, ne dauano ad essi la lode, & egli, che n'era il vero autore, ne rimaneua priuo. Ma Annibale [fol. 11] gli rispose, che non pregiudicio, ma guadagno grande si riputerebbe, se le sue opere partorissero veramente quell'inganno, perche il Pittore non hà da far altro, che ingannar gli occhi de' riguardanti, facendo lor apparire come vero quello, che solamente è finto: e soggiunse à quel Signore, che douea ben' egli stare avvertito, che que' riguardanti non fossero più tosto ingannatori, che ingannati; mentre che lodando troppo quelle pitture, non volessero forse ingannare più tosto il padrone di esse, & il Pittore insieme; dicendo Annibale quel che solea dire spesso; perche infinita era la schiera degli adulatori, che meglio del Pittore sanno fingere, dar ad intendere, & ingannare.

Crescendo intanto il credito di quell'Academia, vi concoreuano non solo coloro, che la Pittura si eleggeuano per lor professione, ma molti di que' Signori, e diuersi altri forestieri, che per l'occasione dello studio colà si trouauano, spessissime volte per lor diletto la frequentauano. Et era così efficace il lume, che apportaua il veder operare que' Maestri; e così ben fondata era la maniera già introdotta; che oltre alli molti allieui professori, che diuentarono valorosissimi soggetti, vi furono ancora non pochi di que' Gentilhuomini, e Cauallieri, che per sola delectatione si resero atti à far delle cose degne di esser vedute, e stimate da coloro, che maggiormente le conoscono.

Non essendo poi il nostro proponimento di far qui mentione di tutte l'opere de' Carracci da lor fatte in Bologna, e in Lombardia; basterà accennare, che moltissime ne fecero, e ne riportarono di tutte applauso, e commendatione. Ma seguiranno bene à dire, che essendosi essi perfezionati in quelle maniere di bellissimo colorito tenero, facile, e naturale, entrarono poi in gran desiderio, e curiosità di vedere le Statue di Roma, che vdiuano oltre modo celebrare da coloro, che vedute l'haueuano. E perche quando essi andarono per la Lombardia, si fermaron alcun tempo in Parma per fare studio nella gran Cuppola del Correggio; & Agostino, & Annibale in particolare hebber occasione di farui dell'opere per quel Serenissimo con molto gusto di Sua Altezza, ciò apperse loro l'adito di poter venir poi à Roma, appoggiati alla protezione del Sig. Cardinale Odoardo Farnese. Laonde restando Ludouico à Bologna, doue hebbe sempre occasioni importanti, e principali di lauorare, con sua grandissima lode, e soddisfazione; Agostino, & Annibale à Roma se ne vennero, e dal Cardinale sopradetto, che del valor loro havea notitia, furono volentieri accolti, e prestamente al suo seruitio destinati.

Subito che videro le Statue di Roma, e le Pitture di Rafaelle e Miche-

l'angelo, e contemplando specialmente quelle di Rafaele; confessarono ritrouarsi per entro più alto intendimento, e maggior finezza di disegno, che nell'opere di Lombardia: e giudicarono, che per costituire una maniera d'vna sourana perfettione, conuerrebbe col disegno finissimo di Roma vnire la bellezza del colorito Lombardo. E poiche ben presto si auidero, quale studio hauesse Rafaele fatto sopra le cose antiche, donde hauea saputo formar l'Idèa di quella bellezza, che nella natura non si troua, se non nel modo, che di sopra si diceua; si misero li Carracci à fare studio sopra le più celebri, e famose Statue di Roma; e come che fosser già gran maestri, in breue tempo dieder segno di essersene grandemente approfittati.

[fol. 12] Soggiugneremo qui ancora non fuori del nostro proposito, che Agostino oltre l'eccellenza sua nell'arte del Disegno, della Pittura, e dell'Intaglio, haueua ancora vna particolare habilità al ben discorrere d'ogni cosa, e della professione sua specialmente, apportando gran diletto à coloro, che l'vdivano; onde ciò era cagione, che non solo per vedere le opere di lui, e di Annibale, concorreuano in quel principio alla loro habitazione molti Gentiluomini del Cardinale, & altri virtuosi, ma per vdir li discorsi di Agostino ancor volentieri vi andauano, e racconteremo, che tra l'altre volte, ritrouandosi nelle loro stanze vna mano di galant'huomini; e discorrendo Agostino, del gran sapere mostrato dagli antichi nelle Statue; e fermatosi à celebrare specialmente il Laoconte veduto da lor di fresco; egli haurebbe voluto, che Annibale ancora alcuna cosa n'hauesse detta: ma questi, che assai diuerso dal Fratello era di genio, e di gusto, quanto al compiacersi di ragionare; poiche amaua più la ritiratezza, a fuggita à bello studio le occorrenze de' discorsi, e sol taluolta con gran viuèzza di spirito rispondeua breuemente, pareua quasi, che pochissimo conto egli facesse di quel ragionamento del Fratello; onde Agostino se ne mostrò offeso, e con risentimento motteggiò alcuna cosa contro Annibale, come mostrasse di non apprezzare quello studio, che si erano proposti di fare sopra le Statue antiche, e sopra quella in particolare, di cui egli parlaua, che era di tanta isquisita eccellenza; della quale come poco curante pareua quasi, che Annibale si fosse dimenticato, ò non l'hauesse veduta. E proseguendo poi Agostino i suoi ragionamenti, che con attenzione, e gusto erano da quegli altri ascoltati, mostraua sempre più Annibale di dargli poco orecchie: e mentre egli vedeua il Fratello più inferuorato nel celebrare quell'antica Scoltura, e gli altri più che mai attenti ad vdirlo, si accostò al muro della stanza, e senza che niuno se n'auvedesse, vi disegnò con vn carbone la figura del Laoconte, e gli venne così felicemente espressa, come hauesse havuto dinanzi à gli occhi l'originale, per farne vn'aggiustatissimo contorno. Della qual cosa accortisi poi tutti, rimasero oltre modo ammirati, & Agostino confessò, che con la marauiglia, in se stesso si sentì non poco mortificato: poiche, essendosi per prima quasi creduto, che il Fratello non hauesse più il pensiero à quella Statua; si auvide poi, che meglio di lui l'haueua Annibale impressa nella fantasia, e saputala in modo designare, che à lui certamente non daua l'animo di arriuarsi. e dicendo egli sopra di ciò varie cose, e lodando il valor grande del Fratello: & approuandosi il tutto da i circostanti, stauano pur attenti se Annibale alcuna cosa dicesse. e finalmente, mostrando egli di volere da loro partirsi, disse ridendo: Noi altri Dipintori habbiamo da parlare con le mani. E così lasciando tutti pieni di marauiglia non meno per cagion del disegno, che delle parole poche, ma à proposito, e significanti, dalla stanza da per se solo se ne uscì.

Non istette questo avvenimento senza essere particolarmente notato, e stimato degno di essere raccontato à chi dell'opere ingegnose si diletta. e peruenutane la notizia al medesimo Cardinale, si compiacque di andar à veder subito quel Disegno, e grandemente lo lodò; si come fecero molti altri, che à bella posta, per vederlo, à quella stanza con grande curiosità si trasferirono.

Accortosi per tanto Annibale del compiacimento, che per questa sua poca [fol. 13] molti si predeuano; e come fosse piaciuta all'istesso Cardinale, si pose à fare diligentemente vn Disegno in carta; d'vn'altro Laoconte di sua propria inuentione, tutto diuerso da quello antico di marmo: & eseguì vn pensiero tanto eleuato, & in ogni parte ottimamente inteso, considerato, e finito; che da i più intendenti fù riputato vn parto felicissimo ingegno, e di sapere di sodissimo fondamento. Onde il Cardinale, che ben presto hebbe il Disegno nelle mani, se lo tenne carissimo, e come cosa di molta bellezza la mostraua con suo gran gusto à coloro, che l'altre sue belle cose, e singolari, spesse volte à vedere se n'andauano.

Ritrouandosi dunque il Cardinale appresso di se que' due gran Maestri, deliberò di arricchire il suo Palazzo anche con le opere di lor mano: & oltre à diuersi quadri à olio, si posero à dipignere à fresco alcune piccole Camere, & vna Galleria assai grande dalla parte del Palazzo verso 'l tevere. E con tutto che cominciassero li due Fratelli que' lavori, come hauesser da toccare ad amendue insieme, senza veruna distintione; e nel vero vi si veggono delle cose degne di gran lode tanto dell'vno, quanto dell'altro; ad ogni modo, à lungo andare, nascendo tra loro de' dispareri per cagione d'alcuno, che amaua di vederli disuniti, Agostino pensò di leuar l'occasione de' disgusti, e di lasciar al Fratello tutto il peso di que' lauori, e della Galleria in particolare, della quale restaua à farne la maggior parte; e diceua liberamente, ch'egli si conosceua di esser non poco superato da Annibale nel felicemente operare, e che perciò conueniua di lasciar à lui il pensiero di condurre il tutto à fine. Laonde se ne tornò Agostino à Bologna, & indi andato di nuouo à Parma per seruire il Duca, alcun tempo vi si trattenne col dipignere varie cose, conforme al suo valore; e sinche iui terminò i suoi giorni, mentre che à quell'istesso seruitio era impiegato.

Rimas[t]o solo Annibale ad operare pe'l Cardinale, continuò molti anni, e diede fine alla Galleria con diuerse altre opere, che li furon da quel Signore ordinate; sicome diuerse ne fece anche per altri, che tutte meriterebbono d'essere particolarmente commendate. Ma se si hauessero da descriuere qui solamente le cose da lui fatte in quel magnifico Palazzo, e ponderare i gradi di sapere, e d'eccellenza, a' quali in esse egli dà à dividere di essere arriuato; troppo lungo sarebbe il diuisarne à bastanza intorno ad vna sola piccola parte, arriuando anche solamente ad accostarsi al vero.

Ma poiche di sopra si fece mentione de' Pittori antichi, e moderni, e delle loro maniere, e differenze tra essi; aggiungeremo qui alcun'altra poca cosa, dalla quale, insieme col rimanente, più chiaro apparirà essersi poi il tutto non fuori di proposito diuisato.

Considerando Aristotile, che necessariamente si doueuan dalla Poesia imitare persone di qualità, ò migliori di quelle del suo tempo, ò peggiori, ò simiglianti: lo prouò con l'esempio della Pittura; perche Polignoto imitò i migliori, Pausone i peggiori, e Dionisio i simiglianti. E non è dubbio, che frà gli antichi, altri molti non usassero gli stili medesimi: poiche gli Apelli, i Zeusi, i

Timanti, i Parrasij, & altri diuersi imitarono i migliori. E Plinio racconta, che Pireico conseguì somma gloria nell'imitare cose basse; come delle botteghe de' Barbieri, e de' Calzolari, e degli [fol. 14] asinelli, e delle robbe da mangiare, e simili. E Callicle pure imitò cose piccole: e Calare dipinse tauolette d'argomenti comici: & Amulio Romano fù stimato nella Pittura di cose humili. Ma Antifolo imitò egualmente i migliori, e i peggiori: e Quintiliano afferma, che Demetrio, benchè questi fosse Scultore, andò tando dietro alla simiglianza, che alla bellezza non hebbe riguardo. Ma a' nostri tempi Rafaelle, e la Scuola Romana di quel secolo, come di sopra si è detto, seguendo le maniere delle Statue antiche, hanno sopra gli altri imitati i migliori: & il Bassano è stato vn Pierico nel rassomigliare i peggiori: & vna gran parte de' moderni, hà figurati gli eguali; e fra questi il Caravaggio eccellentissimo nel colorire si dee comparare à Demetrio, perche hà lasciato indietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine.

Hor hauendoci portato il proposito à parlare della Scuola de' Carracci, e di Annibale più in particolare; rimane, che alcuna comparatione di lui si faccia con li soprannominati Pittori, così antichi, come moderni. Onde diremo, che qua[n]to all'esser egli stato imitatore di coloro, che la più rara bellezza di esprimere si studiarono, hauendo egli conseguito quel fine, che nel suo primo arriuar a Roma si propose, di congiugnere insieme la finezza del Disegno della Scuola Romana, con la vaghezza del colorito di quelle di Lombardia; si può affermare, che in questo genere di oprare, che la più sourana bellezza ricerca, egli sia arriuato ad vn grado eminentissimo. Poiche se più all'indiuuido in tutte le sue opere, e specialmente in quella Galleria di sopra nominata, si mira alla disposizione del tutto, alla rara inuentione di ciascuna parte, al componimento, al disegno, & isquisitezza de' contorni, alla vaghezza, e morbidezza del colorito, alle proporzioni, alla bellezza, alla maestà, alla grauità, alla gratia, alla leggiadria, alla nobiltà de' soggetti, al decoro, alla viuacità, & allo spirito delle Figure, à gl'ignudi, a' panneggiamenti, à gli scorcii, alla viuua espressione degli affetti, & à tutti gli altri accompagnamenti, e qualità, e circostanze, che negli oggetti visibili si ponno vedere, ò immaginare; può certamente vn'intelletto eleuato, e delle belle arti ben capace, rinuenirui per entro quell'Idea del perfetto Pittore, che si forma Aristotile dell'ottimo Poeta, e Cicerone dell'Oratore.

Ma doppo d'hauere di questo Artefice sin qui breveme[n]te diuisato, lasceremo, che quanto à gli altri generi d'imitare, e'l ponderarne per ogni verso maggiormente, rimanga al sano giuditio di coloro, i quali dal conoscimento illuminati, il bello, e'l vero, & il buono discernono, e danno nel loro concetto alla virtù quel luogo, che in altri, priui di quel lume, vien'occupato dalla vana voce del volgo, dall'aura fauoreuole della fortuna, ò dalla forza della lingua di tal vno, che più vale nell'adoperar questa, che la mano: e bene spesso poi avviene, che il vero Virtuoso di queste professioni sia lasciato da parte, & i Principi defraudati di quella gloria, che à tempo loro, e per sempre potrebbon ageuolmente conseguire.

Sino à questo segno (ò benigni, e virtuosi Lettori) mi è paruto à proposito di farui parte delle osseruazioni di quello Scrittore. E poiche egli hà lasciato di considerare, ò di esprimere in particolare, se il Carracci fosse anche imitator valente degli oggetti simili al vero, & à quelli, che inferiori, ò [fol. 15] più vili, ò difettosi si trouano; perche forse à lui è paruto assai

basteuole il mostrare, che ottimo imitatore sia stato della bellezza, che solo dall'alto intendimento viene compresa: io hò giudicato di douerue ne agguinere alcuna cosa da per me; e massimamente, che l'istesso libro delle Figure, che à Voi vien dedicato, ne porge opportuna occasione da osseruare, se Annibale Carracci si possa paragonare à Dionisio, à Demetrio, & ad altri, che gli oggetti imitauano, come nel naturale li ritrouauano. poiche il maggior argomento, che di ciò io sia per apportarui, sarà il porui auanti à gli occhi le medesime figure: le quali, se somigliantissime fossero à quelle stesse persone, che al tempo di Annibale per la Città di Bologna andauano attorno; oltre che lo potrete sentir affermare da que' medesimi, che le han conosciute, e raccontare da altri, come cosa, che è stata notissima; io mi persuado, che'l vostro proprio giuditio ve ne renderà interamente certi: perche considerando tanta diuersità d'effigie di volti, di età, di contorni, degli habiti, delle attitudine [*sic*], e posamenti, & altre particolari qualità à simili sorte di persone proprie, e proportionate; comprenderete, dico, che da quel valoroso Artefce sono stati gli oggetti come appunto nel naturale gli hà trouati, mirabilmente imitati.

Quanto poi all'imitatione degli altri oggetti peggiori del vero, ò più vili, ò difettosi, che fù seguitata da Pierico, e da altri; io vi soggiungnerò vn particolarità, che à molti di voi io sò non essere nascosta; ma forse non considerata da tutti per quel verso, che la considerò, chi di essa n'vdì parlare l'istesso Carracci. Io dico, che intorno à questa sorte d'imitatione soleua dire Annibale, che sicome noi veggiamo, che lo scherzare, e'l giuocolare, è cosa molto propria non solo à gli huomini, ma etianodio à gli animali, tra' quali ve ne sono, che à pena nati à scherzare incominciando, danno segno di non hauer maggior instinto naturale, che al nutrirsi, & al trastullarsi; (diceua egli) che la Natura nell'alterare alcun'oggetto, facendo vn grosso naso, vna gran bocca, ò la gobba, ò in altra maniera alcuna parte deformando, ella n'accenna vn modo di lei prendersi piacere, e scherzo intorno à quell'oggetto, e di sì fatta deformità, ò sproportione, ridersi ancor' essa per sua ricreatione. E così piaceuolmente soggiugneua Annibale, che quando l'artefice questi tali oggetti imita, non può far dimeno di non co[m]piacersene ancor esso, e darne egualmente diletto ad altri; poiche le cose in tale maniera dalla natura prodotte, hauendo per se stesse del ridicolo, riescono poi, quando sono ben' imitate, doppiamente diletteuoli: perche il riguardante gran piacere si pre[n]de dalla qualità, che muoue à riso; e gode dell'imitatione, che per se stessa è cosa diletteuolissima. Ma quando l'artefice imita questa sorte d'oggetti, non solo come sono, ma senza leuare alla similitudine, li rappresenta maggiormente alterati, e difettosi: e nella Scuola de' Carracci hebber nome di Ritrattini carichi; s'aggiugneua (diceua Annibale) la terza cagione del diletto, cioè la caricatura; la quale quando era fatta bene, eccitaua maggiormente il riguardante al ridere. Ma con più alto intendimento, e con gusto, egli tal lauoro in [fol. 16] questo modo consideraua, dicendo, che quanto il valente Pittore fa bene vn ritrattino carico, imita Rafaele, e gli altri buoni autori, che non contenti della bellezza del naturale, la vanno raccogliendo da più oggetti, ò dalle Statue più perfette, per fare vn'opera in ogni parte perfettissima: percioche il fare vn ritrattino carico, non era altro, che essere ottimo conoscitore dell'intentione della natura nel fare quel grosso naso, ò larga bocca, à fine di far vna bella deformità in quell'oggetto.

ma no[n] essendo ella arriuata ad alterare quel naso, e quella bocca, ò altra parte, al segno che richiederrebbe la bellezza della deformità: il valoroso artefice, che sà alla natura porgere aiuto, rappresenta quell'alteratione assai più espressamente, e pone auanti à gli occhi de' riguardanti il ritrattino carica alla misura, che alla perfetta deformità più si co[n]uiene. Et in tal modo piaceuolmente discorreua Annibale di questa sorte di operare. Ma nella sua Scuola si pose tanto in vso questo fare i ritrattini carichi, che gran piacere apportò sempre à tutti di essa, & à gli altri che la frequentauano; & era ben riputato il più atto, anche nelle opere d'importanza, colui che gli altri avvanzaua nel caricar bene i ritrattini. E certamente da coloro ne furon fatti li più diletteuoli, e più belli, che i maggiori soggetti della Scuola sono poi riusciti, secondo il parere de' più intendenti. & Annibale istesso, che ne fù il principale Autore, e Maestro, ne hà fatto in grandissimo numero, e tutti stimatissimi da coloro, che gli hanno veduti, ò potuto hauere: E massimamente di quelli, che furon da lui fatti in riguardo di quel che dicono i Fisionomisti, de' costumi di quelle persone, che alcuna somiglianza hanno in alcuna parte co' gli animali irragionauoli: poiche egli disegnò solamente ò vn Cane, ò vn Bue, ò altro animale; e nondimeno benissimo si comprendeua essere il ritratto di colui, i cui costumi, e l'effigie haueua voluto l'artefice rappresentare.

Ma poiche di cose piaceuoli intorno all'arte della Pittura io sono entrato à parlare; alcun'altra simile io ve n'aggiugnerò, perche l'occasione di accompagnare il tutto al libro delle Figure, che per diletto e ricreatione furono dal Carracci diseguate, ce le farà cadere à proposito; e Voi (Signori miei Virtuosi) potrete parimente valerue ne per passatempo nelle hore, che alle opere di maggior cura si tolgono; desiderando io, che da ogni cosa voi riconosciate il mio desiderio di seruirui, e compiacerui, conforme al merito grande, ch'io stimo in tutti voi; e vorrei, che la vostra virtù fusse così conosciuta, & adoprata, & egualmente premiata, come voi col vostro ingegnoso operare molto ben sapreste meritare. Può essere à tutti voi notissimo, che non poco è stata sempre stimata la lode data dagli Scrittori à que' Pittori antichi, che arriuarono à fare delle pitture, che dagli occhi de' riguardanti furono reputate cose vere, e non finte; e ne rimasero ingannati non solo gli animali irragioneuoli, ma gli huomini, e finalmente i medesimi artefici. Laonde se io vi racconterò alcun simil caso accaduto nelle opere della mano d'Annibale vscite; ne darete à lui lode, che merita, e parerà al vostro saggio conoscimento. Ben io vi dico, che alla fama, che già del valor di lui, fà da per [fol. 17] tutto sentire il grido, & al vostro intendimento non è di mestieri altro argomento da persuadere l'eccellenza di quell'artefice: ma io vi replico, che il tutto serua per piacevolezza, e galanteria, sicome la ricreatione è stata cagione del nascimento delle Figure del libro.

Io dico dunque, che tra l'opere del Carracci sono state osseruate molte, e diuerse cose dipinte, le quali ingannano l'occhio in modo sopradetto. e per breuità faremo qui mentione solamente di alcuni lauori finti di stucco nel Palazzo di Farnese, che sono in modo imitati per ragion di prespettiua, e degli effetti del lume, e dell'ombre; che l'occhio di chi li mira, ne rimane del tutto ingannato. Onde accade benespesso, che come cose non finte, ma vere reputate, non vi facciano i riguardanti altra riflessione, né si accorgano di quell'artificio. Per la qual cosa coloro di quel Palazzo, a' quali spetta di

mostrar a' curiosi le pitture, e l'altre belle cose, che in abbondanza vi sono, hanno alle volte stimato, che si defraudi troppo alla riputatione di quel Prencipe, e del medesimo Maestro, non facendo conoscere a' riguardanti la bellezza di quel[l]'artificio, coll'avvertirgli, che quegli stucchi siano finti, e no[n] veri. Ma è ben più volte accaduto, che ne meno habbiano alcuni voluto crederlo, sinche col tatto delle mani, ò d'altra cosa non si sono accertati co[n] gran lor marauiglia, essere quelle superficie piane senza punto di rilieuo, & esser al sicuro vn mero inganno dell'occhio. Ma qui può cader in proposito il ricordarsi di quel che di sopra si disse del brauissimo Siuello: che la di lui attione mirabilmente rappresentata al solo senso dell'Vdito, non veniua da molti creduta per finta, sin tanto che col vedere non ne veniua accertati. E qui vi accennerò ancora che, quando vi verrà per le mani quel bel ritratto intagliato da Agostino, di colui, che tiene vna Maschera in mano; lo riconosciate per l'istesso Siuello, che in tal modo fù effigiato, per denotare la sua eccellenza nell'imitare.

Dirò ancora, che hauendo Annibale dipinto in Roma vn Quadro grande à olio, il quale doueua esser mandato in parte lontana, fù esposto al Sole in vn'horto contiguo alla sua casa, accioche i colori si asciuttassero, e si potesse la tela avvoltare senza patimento della pittura, e perche vi haueua finta vna scala di pietra, avvenne, che vn suo Cane anzi grande, che piccolo, veduti da lontano que' scalini, che veramente all'occhio apparivano veri, e di rilieuo, dandosi à correre à quella volta, e nell'avvicinarsi, spiccando il salto con impeto per salirui sopra, vrtò in modo nel quadro con le zampe, e con la testa, che non solo imbrattò quella parte che toccò, per la freschezza de' colori, ma ruppe anche la tela. Onde il padrone del quadro, che da vn lato sentì disgusto per la tardanza di hauerlo, che da ciò ne seguì; dall'altro si pregiava poi d'hauer fatta fare vn'opera, che per quell'avvenimento ancora pareua se ne douesse fare maggiore stima.

Mentre dipigneua nella propria Casa vna tavola per vn Signor grande, questi, quando l'opera fù à buon termine vi andaua spesso à vederla. Ma ad Annibale pareua, che quel Signore non si mettesse à guardare, & attenta- [fol. 18] mente considerare la pittura della tauola, come la qualità dell'opera meritaua; e che con maggiore applicatione si fermasse à co[n]sigliarsi con vno specchio, che da vna parte della stanza era la muro attaccato. Onde pensò Annibale di vendicarsene: e quando vn'altro giorno giudicò, che quegli potesse à lui tornare, leuò quello specchio, e nell'istesso luogo ne dipinse vno su'l muro à quello somigliante, ma vi finse sopra vna coperta, la quale, lasciando solamente vedere vna picciol parte del cristallo, impediua lo specchiarsi, e'l vedersi tutto il volto intero. Essendo poi dinouo [sic] tornato il Personaggio alla Casa del Carracci, fermatosi non molto con gli occhi volti alla pittura, che per lui si dipigneua, verso lo specchio secondo il suo solito, prestamente se n'andò: e veggendo l'impedimento di quella coperta, che non finta, ma vera, era dall'occhio giudicata, vi pose incontinentemente la mano sopra, per tirarla da parte, e discuoprire tutto'l cristallo: ma sentendo di toccar la piana superficie del muro, e ben presto accorgendosi dell'inganno, ritirò la mano à se con quella prestezza, e celerità, che si suol fare quando avviene di toccar vna cosa, che non si crede essere calda, e poi si sente esser cocente. E nel medesimo tempo più nascosamente, che egli poté, voltò gli occhi verso Annibale, & alcun'altro, che iui era, per vedere,

se, di quel che à lui era successo, si fossero avveduti: poiche gli corse subito all'animo di celarlo, se poteua per ischiuare la vergogna, che lo stimolò in quel punto pensando alle risa altrui, che potean farsi di quell'inganno. Ma Annibale, che attentissimamente l'osservò, del tutto ben si accorse, & altrettanto seppe far finta di non essersene avveduto, per osseuar prima ciò che ne seguìua. Ma vn'altro di coloro, che vi si trovò, e lo vide, e che non era informato di quell'inganno da Annibale à bello studio premeditato, fermò lo sguardo verso quel Signore, e con curiosità ancora se gli accostò, per intendere quale cosa gli hauesse cagionato quel subitaneo ritiramento di mano, dubitando forse no[n] l'hauesse morsicato ò punto vno Scorpione, ò altro animaletto velenoso. Onde poiche il Personaggio fù certo, che il fatto non si potea celare, deposta la vergogna, riputò subito se stesso anzi di lode meriteuolissimo, se, confessando lietamente l'inganno, in che egli era incorso, ne commendasse molto, come fece, l'ingegno dell'inuentore: e così parimente tutti gli altri, che vi fur[ono] presenti, se ne presero piacer grande, e discorsero eruditamente di simili casi celebrati dagli Scrittori in lode de' Pittori antichi più famosi.

Ma doppo le molte parole degli altri, Annibale si voltò à quel Signore, e gli disse: (se vi foste Signor mio fermato à guardare questa tauola, che per voi dipingo, non sareste stato ingannato.) e stette vn poco, senza dir altro, godendo in se medesimo di hauerli detto così apertamente donde hauea havuto origine l'inganno dello Specchio. Ma poi volendo pur variare, ò moderare il senso di quelle parole, soggiunse: (non vi sareste ingannato, perche qui non arrivo à farui parer per vere le cose, che io vi fingo.) il che da tutti gli altri fù inteso per vn detto ingegnoso e modesto, che meritasse parimente di essere non poco commendato. ma il vero senso fù ben inteso da chi del- [fol. 19] l'altre circostanze fu benissimo informato.

Vn'altra simil beffa fece Annibale ad vno di coloro, che appresso di lui dimorauano per apprendere l'arte; il quale era vn giouine, che se alcuna cosa fatta di propria mano mostraua, si studiaua con le parole farla apparir più assai di quel che era; e se dell'opere altrui parlaua, più intendente che egli no[n] era, di apparire procuraua. Onde veniuà chiamato comunemente il Saccente della Scuola. Parendo perciò ad Annibale, che molto bene si adattasse alcuna beffa à quella tanta saccenteria; pensò di fargliela in modo, che se n'hauesse à ricordar per sempre.

Soleua colui per suo passatempo trastullarsi con vna di quelle balestre da palla, che vsano i giouanetti, e da vna fenestra della medesima stanza, doue si dipigneua, verso vn albero, che gli era incontro, tiraua de' colpi à gli vccelletti, e gli pareua di far cosa di molta lode, se alcuno ne colpiua. Hor qua[n]do parue ad Annibale di poter far ciò, che nel pensiero gli era venuto; senza che altri lo vedessero, nascose quella balestra; e preso vn pezzo di legno della grandezza del manico di essa, lo pose là doue soleua starsene la balestra, appoggiando l'vn capo del legno al muro, & l'altro posando in terra, e dipinse nella superficie del muro l'arco, e la corda, vnendo insieme ingegnosamente il finto col vero con la forza delle linee, dell'ombre, e de' lumi; sichè pareua appunto all'occhio del riguarda[n]te, che la balestra in quella guisa che solea se ne stesse in quel luogo appoggiata al muro. Venuta poi l'occasione di adoprarla; che anche in ciò Annibale vi vsò l'industria per farla opportuname[n]te nascere senza che altri dell'artificio si avvedesse;

il Saccente Giouine presa alcuna palla, e desideroso di tirare alcun colpo, s'inuò alla volta della balestra per pre[n]derla; e dato di piglio al manico, si vide d'hauer in mano quel sol pezzo di legno senza l'arco, e la corda; che in quel subito restò stordito, e gli parue vna fantasma da non leggermente spauentarsi. Ma accortosi poi dell'inganno, in che egli così facilmente era caduto, se l'arrecò à non poca vergogna, me[n]tre che essendo egli dell'arte, e dell'intendime[n]to, che pretendea di essere, haurebbe voluto, che più ad ogn'altro, che à lui fusse vna tal cosa succeduta. ma quanto gli altri se ne prendessero piacere, egli è facile da imaginarselo. basti dir sol questo, che il caso diede poi occasione à tutti della Scuola di motteggiare del continuo con facetie, & argute punture, per mortificare la Saccenteria di colui so-lennissimamente.

Diuerse altre simili galanterie (Signori Virtuosi) vi sarebbono da raccontare, tanto di opere della mano, quanto di parole, e sentenze acutissime, e piene di spirito, che tutte sono inditio della finezza dell'ingegno del Carracci: ma alla presente opportunità può esser basteuol quello, che se n'è già toccato. e vi aggiugnerò solamente vn modo da lui tenuto, per lodare più vno, che vn'altro di due suoi Scolari intorno à due opere fatte da loro, delle quali, senza che io vi dia più aperta notizia di quel che farò, mi persuado che ne saprete da per voi stessi ritrouare il luogo, e riconoscerle, e vi riuscirà forse di gusto il sapere, che giuditio il Carracci medesimo ne facesse; e voi col vostro [fol. 20] ben purgato, comprenderete ancora (senza che io ve ne spieghi il nome) quale delli due Discepoli venisse dal Maestro più laudato. Vn letterato de' primi di quel tempo, domandò ad Annibale, chi si fosse portato meglio di due Pittori della sua Scuola in vn lauoro, che insieme fecero per vn Cardinale, cioè vn'Historia grande per ciascuno della vita di vn medesimo Santo, dipinte à fresco in Roma dentro vna Chiesa nelle due lati, l'vn'inco[n]tro all'altro. Al quale quesito Annibale rispose, che quelle due Historie erano state cagione, che egli si era conosciuto se stesso per vn grandissimo balordo: perche non haueua mai saputo comprendere, quale di esse meritasse d'esser più lodata; sintanto che egli non imparò à conoscerlo da vna Vecchiarella; la quale hauendo per mano vna Fanciulla, si fermò vn giorno à guardare l'vna e l'altra di quelle Historie; & egli l'osseruò; che me[n]tre ella ad vna fissò lo sguardo, andò voltando l'occhio da ogni parte per mirarla tutta, ma non disse mai vna parola, nè diede altro segno d'alcun affetto, che in lei hauesse cagionato il guardar quella Pittura. ma poi all'altra Historia voltatasi, cominciò à dire alla Fanciulla: Vedi vedi figlia quell'huomo, che fà la tal cosa; e col dito gli accennaua la Figura, che quell'attione, ch'ella diceua, rappresentaua: e così di mano in mano mirando l'altre Figure, le additaua, e ne dichiaraua con gusto le attioni alla Fanciulla, la quale ancora pareua che se ne prendesse diletto. Hor vedete (disse Annibale al Letterato) com'io hò imparato à conoscere, quale delli nostri due Dipintori habbia più viuamente espressi gli affetti, e più chiaramente la sua Historia dichiarata. E questo bastò per chiarissima risposta à quel quesito.

Nell'vltimo luogo parerebbe forse à proposito l'entrare in alcun'altra particolarità della persona d'Annibal Carracci, mentre egli è Autore del Libro delle Figure, donde è nata l'occasione di toccar di lui, come di sopra si è fatto. Ma essendosi già altri messi à questa impresa, coll'hauer descritta

distesamente la Vita, come hanno fatto di altri Pittori ancora; io non aggiungerò altro particolare: e tanto più, che io so, che da persona d'ingegno, e sano conoscimento si pensa di aggiunger anco delle cose rileua[n]ti alle Vite già descritte di molti Pittori, e de' Carracci specialmente, parendole, che troppe cose sieno state lasciate indietro, le quali di tanta virtù, e valore, si doueuanò più ampiamente spiegare.

Ma in quest'vltimo io farò ben'vna consideratione, che nasce dall'istesso discorso d'Annibale, che di sopra fù accennato. Io dico, che chi volesse applicare quel che egli piaceuolmente discorreua degli oggetti della Natura, co[n] qualche sproportione da lei deformati; si potrebbe dire, che nella persona di lui habbia voluto la Fortuna essere imitatrice della Natura in quel genere di adoprare. Poiche essendogli stata sempre anzi contraria, che fauoreuole, si può dire, che egli fusse vno di quegli oggetti della Fortuna, da lei no[n] poco alterati, ò deformati. perche se la prosperità è veramente vna bella cosa, assai aggiustatamente si può adattare il titolo di deforme all'infelice, e disauventurato: e certamente egli appare poco bello colui, che dalla Fortuna [fol. 21] venga così malamente trattato; come auenne ad Annibale; che nel vero non si potrebbe esprimere à bastanza, quanto copiosamente ella caricasse adosso à lui delle disgratie, e forse co[n] gran piacere di lei, me[n]tre che tutta della sua mano veniua quest'opera riconosciuta; sicome all'incontro niente ad essa, ma il tutto alla virtù, & al merito ne sarebbe stato attribuito, se si fosse voltata à fauorirlo. Et in tal maniera la Fortuna imitando la Natura nel deformare gli oggetti più meriteuoli, e portar in alto chi à lei più piace, ella dee ancora ridersi con gusto grande delle arcate delle ciglia, e delle esclamationi di que' più saggi, quando si belle deformità si pongono à contemplare.

Ma se il Carracci è stato dal potere della fortuna tenuto sempre al basso, in riguardo di quello, che più il volgo apprezza; per conseguir però quella gloria, che i più sublimi ingegni per meta si propongono, ella non valse ad impedirgli, che non gettasse saldissimi fondamenti. Percioche sicome egli è stato grande imitatore di Rafaele, e degli altri valorosi di sopra nominati; così è accaduto di lui quel che di que' medesimi è auvenuto: io dico, che quanto più il tempo si è andato, e si vā allungando doppo la morte dell'Artefice, e moltiplica il numero de' buoni conoscitori; tanto più si rende cospicua la virtù di lui, e maggiormente ne viene il suo nome celebrato: il che succeder non potea, quando sù le saldissime basi del vero, del bello, e dell'ottimo, pia[n]tati non fossero i fondamenti del suo sapere. anzi, se quel credito, che pur in vita egli si acquistò, si fosse posato più sù l'aura fauoreuole della fortuna, e più sù la vana opinione del volgo, che nella verità del valor di lui; l'haurebbe forse egli medesimo, prima di morire, veduto come appunto vn'aura fumante onninamente suanire. E se intorno al vero sapere, e felice operare di esso, io hauessi da recare qui alcun altro testimonio; non mi volterei ad altro, che al purgatissimo giuditio vostro (Signori Virtuosi;) riducendoui à memoria, che nell'opere di lui, Voi hauete ben compreso, e spesse volte affermato, che egli lascia à i riguardanti più da intendere, che da vedere; e vince l'arte medesima con l'acutezza dell'ingegno, & esprime, ne' bellissimi corpi, gli animi in guisa viuaci, che da voi medesimi gli è stata pur data questa insigne commendatione: Che in essi per certo

Manca il parlar; di viuo altro non chiedi;
Nè manca questo ancor, s' à gli occhi credi.

E nell'vltimo luogo io debbo dirui, che molti di voi vi hauete à ricordare di hauermi efficacemente persuaso à mandar alla luce il Libro delle Figure di Annibal Carracci, insieme con alcuna cosa, che io potessi aggiugnerui della vita, e professione sua: e perciò, mentre io vi hò vbbidito, hauete ancora da riconoscerne l'effetto per vn pensiero di Voi medesimi, eseguito da me per la stima, ch'io hà fatta del giuditio, e consiglio vostro, e pe'l desiderio, che hò havuto, e tengo tuttauia di seruirui.

E dal dedicare, ch'io fò à Voi stessi le Figure, e'l rimanente, hauete da comprendere di più non solamente la conuenienza, che così, e non altri-[fol. 22] menti mi hà inuitato à fare; ma che le Figure, la breue scrittura, & io, non ricerchiamo altra protettione, che quella dell'affetto, e dell'ingegno vostro; accioche ne prendiate opportunamente la difesa, quando alcun di coloro, che della vostra Classe non sono, si mettesse in tutto, ò in parte, troppo rigidamente à contrariar me, e le cose à Voi medesimi dedicate. E qui di nuouo vi saluto, desideroso, che la vostra virtù sia sempre largamente premiata.

In Roma li 8. di Giugno 1646. Vostro affectionatissimo Seruitore
Il medesimo Giouanni Atanasio Mosini.

* Il presente frammento del trattato agucchiano viene pubblicato per la prima volta nel 1646 da Giovanni Antonio Massani, che lo inserisce nella raccolta da lui curata dei disegni di Annibale Carracci raffiguranti "le arti per via" nelle incisioni di Simon Guillain. Il testo è riportato da Denis Mahon in appendice ai suoi *Studies in Seicento Art and Theory* e recentemente è stato pubblicato, secondo criteri filologici moderni, nel volume di Ricardo de Mambro Santos, *Arcadie del vero*, Roma, Apeiron, 2001, a cui ci si attiene in questa sede.

Le note sono della curatrice.

¹ Giovanni Atanasio Mosini è lo pseudonimo di Giovanni Antonio Massani, maestro di casa del Papa Urbano VIII e amico dell'Agucchi.

² I paragrafi che seguono sono riportati, così come nel testo originale, in caratteri italici o corsivo, in modo da distinguere nettamente il testo di Gratiadio Machati, ovvero Giovan Battista Agucchi, dai commenti di Giovanni Antonio Mosini, ovvero Giovanni Antonio Massani.

L'Idea di Giovan Pietro Bellori (1664)

L'IDEA
DEL PITTORE, DELLO SCULTORE E DELL'ARCHITETTO
Scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura
Discorso di Gio. Pietro Bellori
Detto nell'Accademia romana di San Luca
la terza Domenica di Maggio MDCLXIV
Essendo Principe dell'Accademia
il Signor Carlo Maratti

Quel sommo ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue maravigliose altamente in se stesso riguardando, costituì le prime forme chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fu da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create. Ma li celesti corpi sopra la luna non sottoposti a cangiamento, restarono per sempre belli ed ordinati, qualmente dalle misurate sfere e dallo splendore de gli aspetti loro veniamo a conoscerli perpetuamente giustissimi e vaghissimi. Al contrario avviene de' corpi sublunari soggetti alle alterazioni ed alla bruttezza; e sebene la natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia, si alterano le forme, e particolarmente l'umana bellezza si confonde, come | vediamo nell'infinite deformità e sproporzioni che sono in noi. Il perché li nobili pittori e scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e lineamento. Questa idea, ovvero dea della pittura e della scoltura, aperte le sacre cortine de gl'alti ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine. Sono certamente per sentenza de' maggiori filosofi le cause esemplari ne gli animi de gli artefici, le quali risiedono senza incertezza perpetuamente bellissime e perfettissime. Idea del pittore e dello scultore è quel perfetto ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rassomigliano le cose che cadono sotto la vista: tale è la finizione di Cicerone nel libro dell'*Oratore* a Bruto: «Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatam speciem imitando, referuntur ea quae sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus»¹. Così l'idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio,

sempre aspirando all'ottimo ed al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte. Questo pregio conferma Proclo nel *Timeo* ² dicendo, se tu prenderai un uomo fatto dalla natura ed un altro formato dall'arte statuaria, il naturale sarà meno prestante, perché l'arte opera più accuratamente. Ma Zeusi, che con la scelta di cinque vergini formò l'immagine di Elena tanto famosa da Cicerone posta in esempio all'oratore, insegna insieme al pittore ed allo scultore a contemplare l'idea delle migliori forme naturali, con farne scelta da vari corpi, eleggendo le più eleganti. Imperoché non pensò egli di poter trovare in un corpo solo tutte quelle perfezioni che cercava per la venustà di Elena, mentre la natura non fa perfetta cosa alcuna particolare in tutte le parti: «Neque enim putavit omnia quae quaereret ad venustatem uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simpliciter in genere omnibus ex partibus natura expolivit» ³. Vuole però Massimo Tirio che l'immagine de' pittori così presa da corpi diversi partorisca una bellezza, quale non si trova in corpo naturale alcuno, che alle belle statue si avvicini ⁴. Lo stesso concedeva Parrasio a Socrate, che 'l pittore propostosi in ciascuna forma la bellezza naturale, debba prendere da diversi corpi unitamente tuttociò che ciascuno a parte a parte ottiene di più perfetto, essendo malagevole il trovarsene un solo in perfezione ⁵. Anzi la natura, per questa cagione, è tanto inferiore all'arte, che gli artefici similitudinarii e del tutto imitatori de' corpi, senza elezione e scelta dell'idea, ne furono ripresi: Demetrio ricevè nota di esser troppo naturale, Dionisio fu biasimato per aver dipinto gli uomini simili a noi, communemente chiamato ἀνθρωπογράφος, cioè pittore di uomini.

Pausone e Pirreico furono condannati maggiormente, per avere imitato li peggiori e li più vili, come in questi nostri tempi Michel Angelo da Caravaggio fu troppo naturale, dipinse i simili, e'l Bamboccio i peggiori. Rimproverava però Lisippo al vulgo de gli scultori, che da essi venivano fatti gli uomini quali si trovano in natura, ed egli gloriavasi di formarli quali dovevano essere ⁶, unico precetto dato da Aristotele così alli poeti, come alli pittori ⁷. Di questo fallo non venne altrimenti imputato Fidia, che indusse meraviglia ne' riguardanti con le forme de gli eroi e de gli dei, per aver imitato più tosto l'idea, che la natura; e Cicerone di lui parlando afferma, che Fidia figurando il Giove e la Minerva, non contemplava oggetto alcuno ond'egli prendesse la simiglianza, ma considerava nella mente sua una forma grande di bellezza, in cui fisso riguardando, a quella similitudine indirizzava la mente e la mano: «Nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in aequae defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat» ⁸. Onde a Seneca benché stoico e rigoroso giudice delle nostre arti, parve gran cosa, ed egli si meravigliò che questo scultore non avendo veduto né Giove né Minerva, nulladimeno concepisse nell'animo le forme loro divine: «Non vidit Phidias Iovem, fecit tamen velut tonantem, nec stetit ante oculos eius Minerva, dignus tamen illa arte animus, et concepit Deos, et exhibuit» ⁹. Apollonio Tiano c'insegna il medesimo, che la fantasia rende più saggio il pittore che l'imitazione; perché questa fa solamente le cose che vede, quella fa ancora le cose che non vede con la relazione a quelle che vede ¹⁰. Ora

se con li precetti delli antichi sapienti rincontrar vogliamo ancora gli ottimi instituti de' nostri moderni, insegna Leon Battista Alberti, che si ami in tutte le cose non solo la simiglianza, ma principalmente la bellezza, e che si debba andar scegliendo da corpi bellissimoi le più lodate parti ¹¹. Così Leonardo da Vinci instruisce il pittore a formarsi questa idea ed a considerare ciò che esso vede e parlar seco, eleggendo le parti più eccellenti di qualunque cosa. Raffaello da Urbino il gran maestro di coloro che sanno, così scrive al Castiglione della sua Galatea: «Per dipingere una bella mi bisognerebbe vedere più belle, ma per essere carestia di belle donne, io mi servo di una certa idea che mi viene in mente» ¹². Guido Reni, che nella venustà ad ogni altro artefice del nostro secolo prevalse, inviando a Roma il quadro di San Michele Arcangelo per la Chiesa de' Cappuccini, scrisse ancora a monsignor Massani maestro di casa di Urbano VIII: «Vorrei aver avuto pennello angelico, o forme di Paradiso, per formare l'Arcangelo e vederlo in cielo, ma io non ho potuto salir tant'alto, ed in vano l'ho cercate in terra. Sì che ho riguardato in quella forma che nell'idea mi sono stabilita. Si trova anche l'idea della bruttezza, ma questa lascio di spiegare nel Demonio, perché lo fuggo sin col pensiero, né mi curo di tenerlo a mente» ¹³. Vantavasi però Guido dipingere la bellezza non quale gli si offeriva a gli occhi, ma simile a quella che vedeva nell'idea, onde la sua bella Elena rapita al pari dell'antica di Zeusi fu celebrata. Ma non fu così bella costei qual da loro si finse, poiché si trovarono in essa difetti e riprensioni; anzi si tiene | ch'ella mai navigasse a Troia, ma che in suo luogo vi fosse portata la sua statua, per la cui bellezza si guerreggiò dieci anni. Stimasi però che Omero ne' suoi poemi adorasse una donna che non era divina, per gratificare i Greci e per rendere più celebre il soggetto suo della guerra troiana; nel modo ch'egli inalzò Achille ed Ulisse nella fortezza e nel consiglio. Laonde Elena con la sua bellezza naturale non pareggiò le forme di Zeusi e d'Omero; né donna alcuna fu, che ritenesse tanta venustà quanta la Venere Cnidia, o la Minerva Ateniese chiamata la bella forma ¹⁴, né uomo in fortezza oggi si trova che pareggi l'Ercole Farnesiano di Glicone, o donna che agguagli in venustà la Venere Medicea di Cleomene. Per questa cagione gli ottimi poeti ed oratori volendo celebrare qualche soprumana bellezza, ricorrono al paragone delle statue e delle pitture. Ovidio descrivendo Cillaro bellissimo centauro lo celebra come prossimo alle statue più lodate:

Gratus in ore vigor, cervix, humerique, manusque
Pectoraque Artificum laudatis proxima signis ¹⁵.

Et in altro luogo altamente di Venere cantò, che se Apelle non l'avesse dipinta, sinora sommersa rimarrebbe nel mare ove nacque:

Si Venerem Cois nunquam pinxisset Apelles
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis ¹⁶.

Filostrato innalza la bellezza di Euforbo simile alle statue di Apolline, e vuole che Achille di tanto superi la beltà di Neottolemo suo figliuolo, quanto li belli sono dalle statue superati. L'Ariosto nel fingere la bellezza di Angelica, quasi da mano di artefice industrie scolpita l'assomiglia legata allo scoglio:

Creduto avria che fosse stata finta,
o d'alabastro, o d'altro marmo illustre
Ruggiero, o sia allo scoglio così avvinta
Per artificio di scultore industrie ¹⁷.

Nelli quali versi l'Ariosto imitò Ovidio, descrivendo la medesima Andromeda:

Quam simul ad duras religatam brachia cautes
Vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos
Moverat, et tepido manabant lumina fletu,
Marmoreum ratus esset opus ¹⁸.

Il Marino celebrando la Madalena dipinta da Tiziano, applaude con le medesime lodi alla pittura, e porta l'idea dell'artefice sopra le cose naturali:

Ma ceda la Natura, e ceda il vero
A quel che dotto artefice ne finse,
Chè qual l'avea ne l'alma, e nel pensiero,
Tal bella, e viva ancor qui la dipinse ¹⁹.

Dal che apparisce non essere giustamente ripreso Aristotele nella Tragedia dal Castelvetro, volendo questi che la virtù della pittura non consista altrimenti in far l'immagine bella e perfetta, ma simile al naturale, o bello, o deforme; quasi l'eccesso della bellezza tolga la similitudine. La qual ragione del Castelvetro si restringe alli pittori icastici e facitori de' ritratti, li quali non serbano idea alcuna e sono soggetti alla bruttezza del volto e del corpo, non potendo essi aggiungere bellezza, né correggere le deformità naturali, senza torre la similitudine, altrimenti il ritratto sarebbe più bello e meno simile. Di questa imitazione icastica non intende il filosofo, ma insegna al tragico li costumi de' migliori, con l'esempio de' buoni pittori e facitori d'immagini perfette, li quali usano l'idea: e sono queste le parole: «Essendo la tragedia imitazione de' migliori, bisogna che noi imitiamo li buoni pittori; perché quelli esprimendo la propria forma con farli simili, più belli li fingono. Ἀποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν» ²⁰. Il far però gli uomini più belli di quello che sono communemente ed eleggere il perfetto conviene all'idea. Ma non una di questa bellezza è l'idea; varie sono le sue forme e forti e magnanime e gioconde e delicate di ogni età e d'ogni sesso. Non però noi con Paride nel monte Ida delizioso lodiamo solo Venere molle, o ne' giardini di Nisa celebriamo il tenero Bacco; ma su ne' gioghi faticosi di Menalo e di Delo ammiriamo Apolline faretrato e l'arciera Diana. Altra certamente fu la bellezza di Giove in Olimpia e di Giunone in Samo, altra di Ercole in Lindo e di Cupidine in Tespia: così a diversi convengono diverse forme, per non essere altro la bellezza, se non quella che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura; la quale gli ottimi pittori si eleggono contemplando la forma di ciascuno. Dobbiamo di più considerare che essendo la pittura rappresentazione d'umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli essempli de' gli affetti, che cadono sotto esse azioni, nel modo che 'l poeta conserva l'idea dell'iracondo,

del timido, del mesto, del lieto, e così del riso e del pianto, del timore e dell'ardire. Li quali moti deono molto più restare impressi nell'animo dell'artefice con la continua contemplazione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano dal naturale, se prima non li averà formati nella fantasia; ed a questo è necessaria grandissima attenzione; poichè mai si veggono li moti dell'anima, se non per transito e per alcuni subiti momenti. Siché intraprendendo il pittore e lo scultore ad imitare le operazioni dell'animo, che derivano dalle passioni, non può vederle dal modello che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto; che anzi languisce con lo spirito e con le membra nell'atto in cui si volge, e si ferma ad arbitrio altrui. È però necessario formarsene un'immagine su la natura, osservando le commozioni umane, ed accompagnando li moti del corpo con li moti dell'animo; in modo che gli uni da gli altri dipendino vicendevolmente. In tanto per non lasciare l'architettura, servesi anch'ella della sua perfettissima idea: dice Filone ²¹ che Dio, come buono architetto, riguardando all'idea ed all'esempio propostosi, fabbricò il mondo sensibile dal mondo ideale ed intelligibile. Siché dipendendo l'architettura dalla cagione esemplare, fassi anch'ella superiore alla natura; così Ovidio descrivendo l'antro di Diana, vuole che la natura nel fabbricarlo prendesse ad imitar l'arte:

Arte laboratum nulla, simulaverat artem
Ingenio Natura suo ²².

Al che riguardò forse Torquato Tasso descrivendo il giardino di Armida:

Di natura arte par, che per diletto
L'imitatrice sua scherzando imiti ²³.

Egli è inoltre l'edificio tanto eccellente, che Aristotele ²⁴ argomenta, se la fabbrica fosse cosa naturale, non altrimenti di quello si faccia l'architettura, sarebbe eseguita dalla natura costretta ad usare le medesime regole per darle perfezione, come le stesse abitazioni de gli dei furono finte da poeti con l'industria de gli architetti, ordinate con archi e colonne, qualmente descrissero la reggia del Sole e d'Amore, portando l'architettura al cielo. Così questa idea e deità della bellezza fu da gli antichi cultori della sapienza formata nelle menti loro, riguardando sempre alle più belle parti delle cose naturali, che bruttissima e vilissima è quell'altra idea che la più parte si forma su la pratica, volendo Platone ²⁵ che l'idea sia una perfetta cognizione della cosa cominciata su la natura. Quintiliano ²⁶ c'instruisce, come tutte le cose perfezionate dall'arte e dall'ingegno umano hanno principio dalla natura istessa, da cui deriva la vera idea. Laonde quelli che senza conoscere la verità il tutto muovono con la pratica, fingono larve in vece di figure; né dissimili gli altri sono, che pigliano in prestanza l'ingegno e copiano l'idee altrui, fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della natura, e pare abbiano giurato nelle pennellate de' loro maestri.

Al qual male si aggiunge che, per l'inopia dell'ingegno, non sapendo essi eleggere le parti migliori, scelgano i difetti de' loro precettori e si formano l'idea del peggiore. Al contrario quelli, che si gloriano del nome di naturalisti, non si propengono nella mente idea alcuna; copiano i difetti

de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza ed a gli errori, giurando anch'essi nel modello come loro precettore; il quale tolto da gli occhi loro, si parte insieme da essi tutta l'arte. Rassomiglia Platone²⁷ quelli primi pittori alli Sofisti, che non si fondano nella verità, ma nelli falsi fantasmi dell'opinione; li secondi sono simili a Leucippo ed a Democrito, che con vanissimi atomi l a caso compongono li corpi²⁸. Così l'arte della pittura da costoro viene condannata all'opinione ed all'uso, come Critolao voleva che l'eloquenza fosse una usanza di dire ed una perizia di piacere, τριβή e κακοτεχνία, o più tosto ἀτεχνία, abito, senz'arte e senza ragione, togliendo l'ufficio alla mente e donando ogni cosa al senso. Onde quello che è somma intelligenza ed idea de gli ottimi pittori, vogliono essi più tosto che sia un uso di fare di ciascuno, per accomunare con la sapienza l'ignoranza; ma gli spiriti elevati sublimando il pensiero all'idea del bello, da questa solo vengono rapiti e la contemplano come cosa divina. Là dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende; s'infatidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte, sopra la quale come in propria base è dedicato dell'idea il nobilissimo simulacro. Ci resterebbe il dire che gli antichi scultori avendo usato l'idea meravigliosa, come abbiamo accennato, sia però necessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della natura; ed al medesimo fine dirizzer l'occhio alla contemplazione de gli altri eccellentissimi maestri; ma questa materia tralasciamo al suo proprio trattato dell'imitazione, sodisfacendo a coloro, che biasimano lo studio delle statue antiche. Quanto l'architettura, diciamo che l'architetto deve concepire una nobile idea, e stabilirsi una mente che gli serva di legge e di ragione, consistendo le sue invenzioni nell'ordine, nella disposizione e nella misura ed euritmia del tutto e delle parti. Ma rispetto la decorazione ed ornamenti de gli ordini sia certo trovarsi l'idea stabilita, e confermata su gli essempli de gli antichi, che con successo di longo studio, diedero modo a quest'arte; quando li Greci le costituirono termini e proporzioni le migliori, le quali confermate da i più dotti secoli e dal consenso e successione de' sapienti divennero leggi di una meravigliosa idea e bellezza ultima, che essendo l una sola in ciascuna specie, non si può alterare senza distruggerla. Onde pur troppo la deformano quelli che con la novità la trasmutano, mentre alla bellezza sta vicina la bruttezza, come li vizii toccano le virtù. Tanto male riconosciamo pur troppo nella caduta del romano imperio, col quale caddero tutte le buone arti, e con esse più d'ogni altra l'architettura: perché quei barbari edificatori dispregiando i modelli e l'idee greche e romane, e li più belli monumenti dell'antichità, per molti secoli freneticarono tante e sì varie fantasie fantastiche d'ordini, che con bruttissimo disordine mostruosa la resero. Affaticaronsi Bramante, Rafaelle, Baldassarre, Giulio Romano ed ultimamente Michel Angelo dall'eroiche ruine restituirla alla sua prima idea ed aspetto, scegliendo le forme più eleganti de gli edifici antichi. Ma oggi in vece di rendersi grazie a tali uomini sapientissimi, vengono essi con gli antichi ingratamente velipesi, quasi senza laude d'ingegno e senza invenzione l'uno dall'altro abbia copiato. Ciascuno però si finge da se stesso in capo una nuova idea e larva di architettura a suo modo, esponendola in piazza e su le facciate: uomini certamente vuoti

di ogni scienza che si appartiene all'architetto, di cui vanamente tengono il nome. Tanto che deformando gli edifici e le città istesse e le memorie, freneticano angoli, spezzature e distorcimenti di linee, scompongono basi, capitelli e colonne, con frottole di stucchi, tritumi e sproporzioni; e pure Vitruvio condanna simili novità e gli ottimi esemipi ci propone. Ma li buoni architetti serbano le più eccellenti forme de gli ordini; li pittori e gli scultori scegliendo le più eleganti bellezze naturali, perfezionano l'idea, e l'opere loro vengono ad avanzarsi e restar superiori alla natura, che è l'ultimo pregio di queste arti, come abbiamo provato. Quindi nasce l'ossequio, e lo stupore de gli uomini verso le statue e le immagini, quindi il premio e gli onori degli artefici; questa fu la gloria di Timante, di Apelle, di Fidìa, di Lisippo, e di tanti altri celebrati dalla fama, li quali tutti sollevati sopra le umane forme, portarono l'idea e l'opere loro all'ammirazione. Ben può dunque chiamarsi questa idea perfezione della natura, miracolo dell'arte, provvidenza dell'intelletto, esempio della mente, luce della fantasia, sole che dall'oriente inspira la statua di Mennone, fuoco che scalda in vita il simulacro di Prometeo. Questa fa, che Venere, le Grazie e gli Amori lasciando l'idalio giardino, e le piaggie di Citera, venghino ad albergare nella durezza de' marmi e nel vano dell'ombre. In sua virtù le Muse nell'eliconie rive temprano li colori all'immortalità, e per sua gloria dispregia Pallade babiloniche tele, e vanta pomposa dedalei lini. Ma perché l'idea dell'eloquenza cede tanto all'idea della pittura, quanto la vista è più efficace delle parole, io però qui manco nel dire, e taccio.

* Si riporta il testo curato secondo criteri filologici moderni da Giovanni Previtali nell'edizione delle *Vite* a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976.

Le note sono della curatrice.

¹ Cicerone, *Orator* 9. La citazione di Bellori è erronea, perché omette la negazione presente nel testo ciceroniano.

² Proclo, *In Platonis Timaeum* 2, 401, 3-5 (II 122b).

³ Cicerone, *De inventione*, II, I, 3.

⁴ Massimo di Tiro, *Sermones* XVII, 3.

⁵ Senofonte, *Memorabili* III, 10, 2.

⁶ Plinio, *Naturalis Historia* XXXIV, 65.

⁷ Aristotele, *Poetica* 48a, (2, 1-9).

⁸ Cicerone, *Orator*, 9.

⁹ Seneca, *Controversiae* X, V, 8.

¹⁰ F. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, VI, 19.

¹¹ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 55.

¹² Raffaello Sanzio, *Lettera al Castiglione*, (1514).

¹³ Lettera non pervenuta.

¹⁴ Plinio, *Naturalis Historia* XXXIV, 54.

¹⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, XII, vv. 397-398.

¹⁶ Ovidio, *Ars amandi*, III, vv. 401-402.

¹⁷ L. Ariosto, *Orlando Furioso* X, 96.

¹⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 672-675.

¹⁹ G. B. Marino, *La Galeria*, XIV, vv. 102-105.

²⁰ Aristotele, *Poetica*, 54b, 8-11.

²¹ Filone d'Alessandria, *De opificio mundi* IV.

²² Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 158-159.

²³ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 10.

²⁴ Aristotele, *Fisica*, I, 8, 199.

²⁵ Platone, *Fedone*, XIX, 75a.

²⁶ Quintiliano, *Institutiones oratoriae* II, 17, 9.

²⁷ Platone, *Sofista*, 136. Ancora una volta Bellori reinterpreta Platone, per il quale sono simili ai sofisti quei pittori che imitano l'apparenza sensibile, nel linguaggio moderno sarebbero i naturalisti; al contrario Bellori intende la fantasia come volontaria rappresentazione interiore e quindi propria dei manieristi. In ogni caso prende le distanze sia dagli uni che dagli altri.

²⁸ Cicerone, *De natura deorum*, I, 24, 66. Dante, *Inferno* IV, v. 136: «Democrito che il mondo a caso pone».

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

The Beautiful and The Idea in 17th-Century Aesthetics

In his renowned lecture on the *Idea*, which he delivered at the Academy of Saint Luke in 1664, Giovan Pietro Bellori asserts the superiority of ideal beauty against the slavish imitation of reality and the unbridled freedom of the imagination. However, an equally important, albeit lesser known, contributor to the formulation of this classicist aesthetic theory is Giovan Battista Agucchi, author of a *Treatise on Painting* that appeared in fragmentary form in 1646. In this work, Agucchi identifies beauty as the truest and highest aim of painting; he attributes to the artist the power to contemplate the Idea, and confers a profound cognitive value to this form of imitation. Finally, he ponders on aesthetic judgement, addressing the issue, which became increasingly more relevant in the 17th century, of the role of the connoisseur. Many of these themes would later be re-elaborated, in a changed cultural context, by Bellori, who would define the co-ordinates of a strict classicism which centered on the selective paradigm of ideal beauty.

Elisabetta Di Stefano (edistefano@libero.it) proposes a comparative analysis of the two afore-mentioned texts which are reprinted in the appendices. Her study foregrounds the progressive ascent of the Idea from natural data to the perfection of beauty, a complex process that in the 18th century, through the theories of Batteux and Winckelmann, will lead to the birth of modern aesthetics under the banner of ideal beauty.