

Aesthetica Preprint

*Orfeo Boselli
e la “nobiltà” della scultura*

di Elisabetta Di Stefano

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 - Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint

64

Aprile 2002

Centro Internazionale Studi di Estetica
Edizione fuori commercio distribuita in omaggio

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica 40%, 1999, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Elisabetta Di Stefano

*Orfeo Boselli
e la “nobiltà” della scultura*

Indice

| | |
|---|----|
| Un teorico della scultura nella Roma del '600 | 7 |
| La teoria della scultura | 21 |
| L'Antico e il problema del restauro | 43 |
| Appendice | 71 |
| <i>La nobiltà della scoltura</i> , di Orfeo Boselli | 73 |

Ai miei genitori

Un teorico della scultura nella Roma del '600

La figura storica

Orfeo Boselli, pur essendo stato scultore, teorico e restauratore, non sembra aver lasciato significativa traccia di sé tra i contemporanei ed i posteri in nessuno dei campi in cui ebbe modo di cimentarsi. Soltanto agli inizi del Novecento, con la riscoperta del manoscritto inedito le *Osservazioni della scultura antica*, la figura del Boselli è stata rivalutata e indagata su più fronti ¹. Ma delle sue vicende biografiche e della sua produzione artistica si hanno notizie frammentarie, per lo più deducibili dal suo trattato. Nacque probabilmente a Roma nel 1597 ² e svolse l'apprendistato artistico sotto la guida dello scultore Cristoforo Stati di Bracciano. Tra i suoi amici si annoverano gli architetti Martino Longhi il giovane e Francesco Borromini, i pittori Andrea Sacchi e Pierre Mignard, a conferma di quella collaborazione tra artisti cui egli auspica nel V libro del suo trattato; ma soprattutto fu profondamente legato da un rapporto di stima e di affetto con François Duquesnoy, noto come "Fiammingo", che considera il suo grande maestro.

Boselli incarna la figura dell'artista dotto, dotato di profonda cultura umanistica di cui dà prova nella composizione di due commedie (*Il disperato amante*, Viterbo, 1623; *La Regia*, Roma, 1636) e di alcune opere poetiche: un capitolo in terzine in lode di Alessandro VII (*Le lacrime del Tevere*, Ms. Barb. Lat. 3889) e qualche sonetto. La dimestichezza con l'attività letteraria non ancora usuale tra gli scultori gli fu sicuramente utile nella stesura del trattato e contribuì a rendere sciolto ed elegante lo stile degli scritti teorici: le *Osservazioni della scultura antica* e il discorso su *La nobiltà della scultura*, tenuto all'Accademia di San Luca.

La sua attività artistica, pur non raggiungendo gli esiti formali del coevo Gian Lorenzo Bernini, si inserisce in modo dignitoso nella produzione statuaria del tempo ³, come rilevano i recenti contributi storico-artistici di Maurizio Fagiolo Dell'Arco ⁴, A. Nava Cellini ⁵ e Jennifer Montagu ⁶. Purtroppo, però, delle opere che Boselli menziona nel trattato (6 grandi commissioni scultoriche, 11 busti-ritratto e circa

10 restauri) rimane ben poco e non è possibile effettuare un adeguato riscontro con le sue idee estetiche per verificare se abbia mai realizzato la famosa teoria della forma “serpentinata” o se abbia messo in pratica quella “maniera grande” di cui si fa vivace promotore. Il suo capolavoro sembra la statua di *San Benedetto*, firmata sul piedistallo, a Sant’Ambrogio della Massima e probabilmente eseguita su modello del Duquesnoy; ma la bellezza dell’opera ha talvolta fatto dubitare dell’attribuzione. Dalle pagine del trattato emerge una figura di scultore specializzato soprattutto nei ritratti (viene ricordato quello del Cardinale Girolamo Colonna per l’altare di S. Carlo ai Catinari; di Mario e Pompeo Frangipani; di Don Nicola Bernabei e altri ⁷), un genere sempre molto richiesto dalla committenza e probabilmente rispondente al gusto barocco per l’esplorazione delle passioni: «la faccia è uno specchio, nel quale si mirano, li viti, e le virtù del animo; che dalla di lei fisionomia si comprende le complessioni, et temperamenti», afferma Boselli nel I libro del trattato ⁸.

Se la sua attività di scultore non appare particolarmente significativa, sicuramente più apprezzabile è quella di critico e di *connoisseur* che si manifesta non solo negli scritti teorici ma anche nelle consulenze sul restauro ⁹, problema che, a partire dai primi ritrovamenti cinquecenteschi, cominciava ad essere sempre più avvertito da artisti e amatori. Lo conferma il ruolo che rivestì nell’Accademia di San Luca ove, se divenne Principe solo alla vigilia della morte (1667) ¹⁰, appare già da prima (1656) come “estimatore di sculture”, carica che gli venne rinnovata più volte (nel 1662 e nel 1664). E anche la guida di Fioravante Martinelli (1599-1667) ¹¹, un testo che registra con precisione lo *status* delle opere d’arte nella Roma del Seicento, attesta questa sua qualità di specialista nel settore.

Sebbene il nome di Orfeo Boselli compaia in diversi testi di critica d’arte ¹², la sua figura scivola silenziosa nel panorama dell’estetica seicentesca ¹³ e a tutt’oggi non esistono opere monografiche ¹⁴ che valorizzino il ruolo, certamente non insignificante, che questo scultore, considerato “minore” dagli storici dell’arte, svolse nel dibattito teorico del suo tempo. Le *Osservazioni della scoltura antica*, infatti, contengono spunti di grande originalità: la riflessione sulla bellezza, pur ricorrendosi alla tradizionale teoria delle proporzioni, mostra interessanti punti di contatto con la dottrina dell’Idea di Giovan Pietro Bellori. All’interno di questa estetica idealizzante si pone la stessa definizione della scultura come «arte imitatrice delle cose più belle della natura», un motivo che sarà ampiamente ripreso dai teorici francesi del XVII e del XVIII secolo ¹⁵. Ma soprattutto riveste particolare importanza la questione del restauro, considerato per la prima volta come professione autonoma e dotata di una propria dignità intellettuale. Nonostante l’interesse dei temi affrontati, il trattato di Boselli rimase iso-

lato e, pur circolando soprattutto negli ambienti degli addetti ai lavori ¹⁶, col passare del tempo scomparve nell'ombra.

Una "Materia da nessuno Scrittore già trattata"

Strano destino quello della scultura, un'arte raramente emersa alla ribalta della riflessione teorica e ogni volta destinata a ricadere nell'ombra dopo una fugace apparizione, trascinando nell'oblio i testi che l'hanno eletta a soggetto. Certo grava sulla sua sorte la condanna secolare che la discrimina rispetto alla pittura e all'architettura perché maggiormente legata allo spregiato lavoro manuale; così fin dai tempi di Plutarco e di Luciano ¹⁷, pur tributando omaggio alle opere, viene svilta la dignità degli autori. Se la rovina che ha cancellato quasi tutti gli scritti d'arte dell'antichità non ha risparmiato neppure quelli sulla scultura, bisogna però ammettere che si tratta di un'arte raramente fatta oggetto di una riflessione specifica, forse perché alla grande difficoltà operativa si aggiungeva quella ancora maggiore per la cultura di uno scultore di comunicare attraverso il mezzo verbale un così complesso patrimonio di regole e metodologie. Basti pensare al fastidio che si può cogliere nella lettera di Michelangelo, interpellato dall'erudito Benedetto Varchi sulla questione – per l'artista alquanto oziosa e vuota – del paragone tra pittura e scultura o alle remore di Benvenuto Cellini che afferma: «Molto meglio saprei dir le ragioni di tanta valorosa arte a bocca che a scriverle, si per essere io male dittatore e peggio scrittore» ¹⁸. Dal confronto tra il testo di Varchi e le lettere degli scultori emerge la distanza tra l'uomo "di lettere" intento a trovare una soluzione filosofica al problema della "maggioranza delle arti" e gli uomini di "mestiere", insofferenti alle vane divagazioni intellettualistiche e interessati alla pratica dell'arte e alle sue peculiari difficoltà operative.

Eppure nonostante queste premesse sembra peccare di presunzione la drastica affermazione posta da Orfeo Boselli sul frontespizio del suo trattato: «Osservazioni della Scoltura Antica di Orfeo Boselli scultore romano, Materia da nessuno Scrittore già trattata, divisa in Cinque Libri» ¹⁹. E forse ne è consapevole lo stesso autore che già nel proemio corregge il tiro, trasformando la categorica negazione nell'ipotesi di una personale ignoranza: «È tanto grande la difficoltà, che nella operatione della Scoltura si ritrova, che non solo pochi in tutti i Tempi vi hanno fatto gran profitto; et con fatica uno l'ha comunicata al altro, ma si vede, che nessuno (ch'io sappia) hà ardito di scrivere le Regole, et Precetti di essa: e se per avventura alcuno, ne hà detto qualche cosa, è stata, o poca, o vana, o superflua» ²⁰. Certamente non sono molti i trattati dedicati alla scultura anteriori a quello del Boselli, ma di fron-

te a una così perentoria affermazione di priorità sorge il dubbio se le omissioni siano dovute ad effettiva ignoranza dei modelli precedenti o al desiderio di esaltare la novità della propria opera.

La storia della teoria della scultura, se dobbiamo limitarci alle trattazioni a noi note, inizia nel Quattrocento quando, sviluppandosi un dibattito volto ad annoverare le arti visive tra le discipline liberali, anche la scultura si vede riconosciuta dignità intellettuale da colui che si può considerare il fondatore della trattatistica d'arte moderna: Leon Battista Alberti. Questo umanista dalla cultura eclettica, spinto da profondi interessi verso tutte e tre le arti figurative, dedica a ciascuna pratica un intero trattato, dimostrando come ognuna possieda una propria autonomia e specificità. Il *De statua* è un testo molto breve, in cui l'aspetto letterario cede il posto ad un taglio tecnico e altamente specialistico. Dopo aver affrontato il problema dell'origine delle arti, nate dall'imitazione della natura e averne proposto un'originale classificazione sulla base delle operazioni compiute, il trattato di Alberti si incentra sulla possibilità di realizzare statue in marmo a tutto tondo attraverso un metodo scientifico e razionale e grazie al supporto di alcuni strumenti di precisione (*exempta*, squadre mobili, *finitorium*²¹). In tal modo anche la scultura, come la pittura e l'architettura, riesce a perseguire sulla base di un criterio matematico e oggettivo l'imitazione della natura. Ma come spesso avviene nel Rinascimento, senza avvertire la contraddizione tra il postulato di aderenza al vero e il principio di un'estetica idealizzante, Alberti, dopo aver indicato il procedimento per determinare scientificamente le misure delle statue, propone una tabella di valori perfetti ottenuti facendo una media che elimini gli eccessi, e sull'esempio di Zeusi²² invita alla scelta tra gli esempi di bellezza offerti dalla natura. Il *De statua*, però, ha avuto una sorte meno fortunata rispetto agli altri trattati d'arte albertiani e per lungo tempo è rimasto poco conosciuto²³. Probabilmente Orfeo Boselli ebbe modo di leggere solo il *De pictura* di Alberti, attraverso il volgarizzamento del Domenichi, ma nel complesso la sua opinione riguardo al grande teorico non è positiva. È vero che nel *De pictura* Alberti antepone la pittura alla scultura, considerandola un'operazione più difficile, ed è anche vero che talvolta i suoi giudizi possono apparire poco precisi, ma imputargli falsità e spropositi, accusandolo di ignoranza e pazzia, e soprattutto ritenere che dopo aver letto i libri dell'Alberti come di alcuni altri autori si sa «quanto si sapeva prima che si leggessero»²⁴, manifesta un'acrimonia indice di un atteggiamento pregiudizievole.

Tra il testo di Alberti e quello di Boselli si contano solo due trattati a noi noti dedicati interamente alla scultura: il *De sculptura* (1504) di Pomponio Gaurico e il *Trattato della scultura* di Benvenuto Cellini. Gaurico, umanista e scultore per "diletto", si propone di offrire, sul modello degli scritti retorici di Cicerone, un trattato sull'ottimo scul-

tore, sulle leggi, sui mezzi, sulla storia della scultura antica, ad uso sia degli artisti sia degli amatori. Il *De sculptura*, ponendosi sulla falsariga degli scritti d'arte albertiani, segna il culmine della riflessione umanistica volta a includere le arti figurative tra quelle liberali. Rispetto al *De statua* presenta una struttura più articolata e tocca una grande varietà di temi: l'elaborazione mentale dell'idea e la preparazione del modello sulla base di un fondamento scientifico (simmetria, prospettiva e fisiognomica), lo studio dell'espressione, la formazione di uno scultore dotato di cultura umanistica. Segue poi una seconda parte, più tecnica, legata alla realizzazione vera e propria delle opere soprattutto in bronzo. Questa è infatti per Gaurico la scultura per eccellenza, forse anche per il rinnovato interesse che questo tipo di lavorazione aveva riscosso a Padova – la città in cui scrive il trattato – dopo che Donatello vi aveva realizzato in bronzo la prima statua equestre dei tempi moderni: il Gattamelata. Eppure quest'opera, da cui forse Gaurico sperava di ottenere fama grazie alla novità del tema “mai prima affrontato”, è rimasta sempre poco nota in Italia²⁵ ed anche in epoche a noi più vicine ha riscosso interesse soprattutto tra gli stranieri²⁶. È possibile pertanto che Boselli non ne abbia avuto notizia, tanto più che per lui l'unico tipo di scultura degno di considerazione e di cui intende occuparsi è quella in marmo. Per questo motivo probabilmente non acquista rilevanza nel testo boselliano il trattato di Cellini, poiché si tratta di uno scritto molto tecnico, incentrato su procedimenti di lavorazione del bronzo estranei agli interessi dello scultore seicentesco.

Nel Cinquecento non esistono altri trattati che affrontino in modo organico e sistematico le problematiche teorico-pratiche della scultura, ma solo riferimenti, in varie opere, incentrati soprattutto sul paragone tra pittura e scultura, che ormai era divenuto un *topos* ricorrente e quasi d'obbligo negli scritti variamente attinenti alle arti. Inoltre le nuove tendenze della pittura manierista, riuscendo grazie agli effetti illusionistici del colore ad acquistare plasticità e rilievo, determinano un sincretismo tra le due arti che, anche a livello teorico, si risolve con un eclissamento della scultura. La vittoria del colorismo veneziano sul disegno fiorentino taglia bruscamente quel cordone che da sempre, grazie al principio comune del disegno, aveva tenuto insieme le due arti “sorelle” a danno della teoria scultorea. Infatti gli scritti teorici tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo non si interessano di scultura e nei rari casi in cui ciò avviene tale pratica non è mai considerata in modo autonomo, ma sempre, fin dal titolo, in relazione alle altre due arti figurative, quasi che la scultura avesse ormai perso le sue peculiarità caratterizzanti e distintive.

Al contrario i testi che sempre più frequentemente cominciano ad occuparsi di scultura sono quelli degli antiquari e dei collezionisti dato che a partire dal Quattrocento gli scavi avevano portato alla luce, dap-

prima casualmente, poi in modo sempre più mirato, busti e monumenti, sviluppando la passione per le “antichità”²⁷. Viene così circoscritta una serie di opere – per lo più di statuaria ritenuta di particolare pregio – in parte da tempo note e apprezzate, in parte di rinvenimento più recente che potevano venire riprodotte ed entrare a far parte del gusto dell’epoca²⁸. Le sculture antiche divengono così sempre più spesso oggetti da collezione che gli umanisti antiquari inseriscono nei loro studi o nelle loro dimore sull’esempio degli arredi descritti nelle fonti letterarie, come i giardini di Lucullo (Plutarco, *Lucullo*, 39, 1 e ss.) o il *cubiculum* in cui Tiberio conservava l’*Apoxyòmenos* di Lisippo e i dipinti di Parrasio (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 62 e XXXV, 70; Svetonio, *Vita di Tiberio*, XLIV)²⁹. Già nel *Riposo* (1584) di Raffaello Borghini, sull’ultimo scorcio del Cinquecento, viene descritta la raccolta di Bernardo Vecchietti e poi le cinque stanze dello scultore Rodolfo Sirigatti, attraverso cui si snoda un percorso tra frammenti scultorei, copie di statue michelangiolesche, disegni, teste antiche, cose naturali, strumenti musicali, libri, ritratti di filosofi e poeti, mappamondi³⁰. D’altro canto se la componente essenziale dello studio dell’uomo di lettere è costituita dai testi di autori antichi, in forma di libro o manoscritto, la bottega dell’artista, che si accinge a divenire anch’essa studio, trova i propri modelli di riferimento nelle sculture degli antichi che vengono dissepolti più o meno integre. Tali opere costituiscono un ricco repertorio iconografico a cui sono interessati tanto gli artisti quanto gli amatori, per questo motivo aumentano i testi che ne diffondono le immagini attraverso disegni o descrizioni. In questa direzione si colloca la *Raccolta di memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma* (1594) dello scultore e restauratore Flaminio Vacca³¹, ma sicuramente più significativo è il ruolo svolto dall’antiquario Cassiano Dal Pozzo che a partire dal 1620 raccoglie oltre venti volumi di disegni da antichi reperti ordinati per tipologie, realizzando una sorta di *Museum Chartaceum*. Si tratta di una vasta enciclopedia illustrata relativa a tutti gli aspetti della vita pubblica, privata, religiosa e civile, una sorta di museo immaginario che mirava a dare la somma delle conoscenze sull’antichità figurata e che costituisce certamente la più importante iniziativa di tutto il secolo in questo campo³². Sulla stessa scia si pone l’opera di uno dei più importanti collezionisti romani, il marchese Vincenzo Giustiniani, che nella sua *Galleria Giustiniana* (1630) raccoglie due volumi di incisioni approntando, sebbene solo attraverso le immagini, i materiali per una eventuale teoria della scultura, quella che vent’anni dopo Boselli avrebbe esposto in una trattazione scritta. Così ancora con i libri di immagini di François Perrier (*Segmenta nobiliorum signorum et statuarum*, Roma 1635-45) e con i vari album di incisioni e disegni dall’antico, che si andavano sempre più diffondendo, viene documentato un forte inte-

resse iconografico per la statuaria. A ciò si accompagna un'attenzione topografica e descrittiva che mira, questa volta attraverso il linguaggio verbale, a registrare la collocazione delle opere nelle varie ville e dimore di nobili o ecclesiastici e a fornirne una minuziosa descrizione. Si pensi al testo di Ulisse Aldrovandi (*Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, Venezia, 1556³³), che in modo completo e sistematico – con un rigore metodologico che avrebbe dato importanti risultati nel campo delle scienze naturali³⁴ – fornisce tra varie digressioni erudite un quadro dettagliato delle maggiori collezioni romane (Cesi, Belvedere, Farnese, ecc.). E anche il *Delle statue* (Roma, 1661) del prete e teologo Giovanni Andrea Borboni, dopo alcuni capitoli dedicati alle origini della statuaria e alle cause dell'idolatria, snoda un *excursus* dall'antico al moderno - con citazioni da Pausania, Tacito, Tito Livio e riferimenti a Donatello, Michelangelo e agli scultori coevi - che sembra accompagnare il lettore a visitare le principali collezioni del tempo (cap. VII) con malinconico rimpianto per la grandezza perduta: «sempre che vo ricercando in Roma moderna i pochi laceri avanzi di Roma antica»³⁵. Anche Boselli si inserisce in parte in questo percorso, infatti in un capitolo del suo trattato (I, 13) propone un itinerario di luoghi romani che conservano antichità ma, poiché le sue finalità sono ben altre, sembra auspicare un libro che classifichi quei gruppi o quelle statue in maniera più adeguata: «ma a nominar tutte le statue, le quali fanno gloriosa Roma, et li Principi che se ne dilettono, esistenti in lochi publici et privati si ricercarebbe un gran libro, et non un piccolo Capitolo come faccio io»³⁶. E quel libro lo appronta pochi anni dopo Giovan Pietro Bellori nella *Nota delli Musei, Librerie, Galerie et ornamenti di Statue e Pitture ne' Palazzi, nelle Case e ne' Giardini di Roma* (1664)³⁷ che si pone all'apice di questa produzione letteraria efrastica. Bellori cataloga in ordine alfabetico i «virtuosi alberghi delle muse», notando che «quasi ciascuna casa onesta e civile serba qualche pregio memorabile», e fornisce una personale selezione, secondo un giudizio di eccellenza da tempo sancito, di opere antiche custodite nelle collezioni romane, cogliendo così l'attimo di massima espansione dell'antiquariato barocco³⁸.

In questi testi però l'interesse descrittivo prevale su quello teorico, per cui non si riscontra alcun tentativo di interpretare il senso che la statuaria antica assume negli ideali estetici e nella produzione artistica coeva, né di comprendere le finalità e il significato che la scultura contemporanea riveste in questo preciso momento storico. Per questo motivo le *Osservazioni* del Boselli si distinguono nettamente dagli scritti sulla scultura del XVI e XVII secolo e inoltre, per l'estensione della materia e l'originalità del metodo, primeggiano anche sui trattati pubblicati nella seconda metà del '600, come il *Traité des statues* (Paris, 1688) di François Lemeé o i *Principes de l'architecture, de la sculpture,*

de la peinture (Paris, 1676) di André Félibien. Boselli non si limita a fare semplici riflessioni sulla scultura classica (come G. Andrea Borboni o G. Pietro Bellori) né a dare precetti di tecnica (come Félibien e Lemée), ma spazia dai principi teorici alle massime pratiche, dall'iconografia all'invenzione, dallo studio delle proporzioni al problema dell'arte come imitazione. A questo punto lo scetticismo inizialmente generato dalla categorica affermazione di priorità posta ad *incipit* delle *Osservazioni* sfuma in un atteggiamento più accondiscendente. Infatti il trattato per la chiarezza dell'impostazione teorica e per le finalità pragmatiche che si propone, in relazione agli ideali estetici del classicismo barocco e alle nuove esigenze della scultura coeva, può veramente considerarsi una "Materia da nessuno Scrittore già trattata".

Le *Osservazioni della Scultura Antica*

Una sorte beffarda sembra gravare in ogni tempo sulla teoria della scultura: sia il trattato di Alberti, che si pone in modo pionieristico ad apertura di un percorso, sia quello di Gaurico, che sviluppa e porta a maturazione questioni cruciali del dibattito rinascimentale sulle arti, non hanno riscosso immediato successo e soltanto in tempi recenti hanno attirato l'attenzione degli studiosi moderni. Lo stesso destino ha segnato le vicende del testo di Boselli che, pur godendo di una certa fama tra i contemporanei – come attesta la presenza dei quattro codici attualmente noti – è infine ricaduto per secoli nell'oblio di polverose biblioteche. Il primo a segnalare l'inedito manoscritto conservato nella biblioteca Corsini fu Michelangelo Piacentini nel 1939³⁹; ma occorre attendere fino al 1978 per avere la prima edizione critica del trattato, grazie a Phoebe Dent Weil che ha curato la riproduzione anastatica del manoscritto Corsini, integrando le parti lacunose con quello custodito nella biblioteca Doria Pamphilj⁴⁰. Il manoscritto Corsini, per la maggior parte un autografo del Boselli data la presenza di numerose correzioni anche di carattere sostanziale⁴¹, è da ritenersi il più completo, poiché è articolato in cinque libri; invece gli altri codici attualmente noti, quello della biblioteca nazionale di Firenze e quello della biblioteca Ariostea di Ferrara⁴², ne riportano solo tre e non seguono neppure il medesimo ordine nella distribuzione dei paragrafi; inoltre omettono i proemi e le parti relative al panneggiamento e al restauro, trattate rispettivamente nel III e nel V libro del ms. Corsini.

Le *Osservazioni* furono scritte probabilmente nel volgere di alcuni anni, durante i quali l'autore tornò più volte sull'opera per apportare aggiunte e correzioni. Phoebe Dent Weil data il manoscritto Corsini 1657 e fa notare che il manoscritto Doria (steso nel '700) presenta sul frontespizio la data 1650⁴³. Boselli può aver iniziato il trattato nel

1650, quando fu eletto membro dell'Accademia di San Luca; tuttavia i riferimenti cronologici presenti nei diversi codici sembrano posticipare al 1657 la stesura della maggior parte del testo ⁴⁴. Probabilmente a seguito della carenza di commissioni, in un momento storico di "decadenza del gusto" per il grande successo di Gian Lorenzo Bernini che egli reputava un'aberrazione dei veri precetti della scultura, Boselli come Vitruvio trova conforto nella scrittura: «Con minor merito, et peggior fortuna di Lui [Vitruvio]; così volendo il fato, non havendo da operare cose memorabili, mi sono posto a scrivere li secreti misteri dell'Arte della Scoltura, et a scoprire un Tesoro di Virtù tenuto sin'hora Occulto, nel vasto Campo de' secoli; dalli stessi professori, non so se per ignoranza; o per malitia» ⁴⁵.

Per Boselli la scultura è al pari delle altre arti imitatrici una vera scienza con precetti certi e determinati che possono essere trasmessi da padre in figlio. Sarebbe assurdo credere che «le statue meravigliose si facciano a caso, o alla balorda. Ignoranza in vero troppo grande poscia che lo scultore non dà colpo, che non sappia la Causa et l'effetto [...]; anzi è tanta la prescienza, che avanti che lavori il marmo egli sa sino ad un minuto che mancava di Pietra alla Figura, che vuol farsi» ⁴⁶. Consapevole sia della complessità di questa pratica sia della difficoltà di esporne le regole per iscritto in una trattazione chiara e sistematica – «Certo mi rende meraviglia il vedere tanti volumi stampati sopra cose anco legiere, e solo questa tanto nobile et eterna sia stata dalle Penne tralasciata, segno evidente (come dissi) della sua gran difficoltà. Gli Oratori, Poeti, Fisici, Filosofi et tutti gli altri, li quali seguono le vestigia di qualunque Virtù, hanno gli loro Libri di Precetti e Regole da divenir perfetti; et per additarne alcuna del Disegno figliola, l'Architettura è piena di Autori gravi, et esemplari isquisiti; dove la Pittura ne hà pochi; et la Scoltura nissuno. Hora Perche non resti, tanta Virtù senza Lingua; né si fugga per le difficoltà come fece l'esecrabile Luciano filosofo, mi sono accinto a descrivere le Osservazioni di essa tolte dall'Antico esemplare, sperando, con esse mostrare La vera Via con facilità» ⁴⁷ – Boselli decide di mettere a frutto la propria esperienza di scultore per fornire una guida sicura agli artisti che vogliono avventurarsi in questa strada: «Ma perche sono alcuni così avidi di Fama che prendono a scrivere cose difficili, le quali per non essere di lor Mestiero non possono sapere: Altri più Cauti, di ciò accorgendosi, per ricoprirsi insegnano con parole, et sensi tanto oscuri, che quasi risposte della Sibilla confondono; et l'uni e l'altri, sono degni di essere compatiti; per non dire ripresi. Io mezzo fra questi estremi dirò quello che Professo; et che hò imparato dal più eccelente Maestro che sia stato, o che possa essere che è l'Antico; et parlerò Chiaro, e manifesto; dicendo sol quello, che sarà di profitto al Prossimo, e non a pompa del mio sapere» ⁴⁸.

Le *Osservazioni* costituiscono un vero e proprio trattato teorico-pratico, in cui principi di estetica si intrecciano con i precetti operativi in un'unità di metodo e di piano. La pratica infatti è per Boselli il fine della scienza senza la quale ogni sapere è vano, perché si riduce a pure speculazioni astratte⁴⁹. Chi, conoscendo la teoria, non sappia realizzare una statua, non può chiamarsi vero scultore. Allo stesso modo non può definirsi poeta colui che, pur avendo letto le poetiche di Aristotele e di Orazio, non scriva alcun componimento o architetto chi conosce i trattati di Vitruvio, Servio e Palladio, ma poi non progetti alcun edificio. La pratica, però, per Boselli non si riduce ad una mera esecuzione, bensì include anche l'elaborazione teorica: è un'operazione di «mani et intelletto»⁵⁰. Pertanto il faticoso studio che mira all'acquisizione del sapere ha come scopo il “saper fare”. La stessa chiarezza espositiva del testo è dovuta ad un'esigenza didattica che si esplica più nella sfera fabbrile che in quella astrattamente speculativa, come dichiara nel proemio lo stesso autore: «Haverei forse con parole più magnifiche, e stile più terso potuto portare il soggetto in miglior guida; ma in questo thema l'haverei per errore evidente; perche mi sono proposto di insegnare più fatti, che parole, et di approfittare il Lettore nell'operare, e non nel discorrere»⁵¹. Di conseguenza anche gli scopi del trattato sono definiti con chiarezza e mostrano un'evidente finalità pragmatica: aiutare le future generazioni di scultori, fornendo loro informazioni precise che li guideranno attraverso i più alti principi dell'arte, i quali si trovano esemplificati nelle opere antiche. Tuttavia, accanto alle parti più tecniche, non mancano capitoli in cui Boselli affronta problemi di carattere teorico ed estetico, come la teoria della bellezza ideale e le sue implicazioni con la nozione barocca di “meraviglia”, la figura dello “scultore dotto”, la rappresentazione artistica e i suoi rapporti con la “teoria degli affetti”, che fanno delle *Osservazioni sulla scultura antica* una lettura non solo «necessaria A' Scultori, Pittori, Architetti, et a tutte l'Arti dal Disegno dependenti» ma anche «di profitto, a' Principi, e Signori, che si dilettono di tal Virtù»⁵².

¹ G. Casadei, s. v. *Boselli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 13, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 240-41; G. Wiedmann, s. v. *Busello*, in *Allgemeines Künstler Lexicon*, Bd. 15, München-Leipzig, K. G. Saur, pp. 321-22; E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Parigi, Grund, 1966, vol. 2, p. 223.

² Data proposta per la prima volta da Phoebe Dent Weil (Introduzione a O. Boselli, *Osservazioni della scultura antica, dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti*, rist. an. a cura di P. Dent Weil, Firenze, SPES, 1978, p. xiv), mentre altri studiosi riportano il 1600 (M. Piacentini, *Le "Osservazioni della scultura antica" di Orfeo Boselli. Un inedito trattato del Seicento e la teoria della scultura dal Rinascimento al Barocco*, in “Bollettino del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte”, a. ix, 1940, p. 6). Secondo alcuni repertori era di origine toscana, forse discendente del pittore lucchese Matteo Boselli. Piacentini (*Le "Osservazioni della scul-*

tura antica" di Orfeo Boselli, cit., p 7) lo ritiene invece di origini bergamasche, cosa che giustificherebbe l'amicizia dello scultore con Borromini e Longhi.

³ A lui si devono i gruppi scultorei eseguiti nella chiesa di S. Domenico a Soriano Calabro; due angeli col giglio in mano posti un tempo nell'altare di S. Antonio da Padova, nella Basilica romana dei Santi Apostoli; l'angelo marmoreo nell'altare di Santa Maria dell'Umiltà. Nell'altare maggiore di San Carlo ai Catinari realizza in marmo due virtù teologali e quattro putti (due in marmo e due in bronzo). Per qualche tempo (dal 1647 al 1649) partecipa alla realizzazione del rivestimento marmoreo della navata di San Pietro. Per la medesima fabbrica (dal 1666 al 1667, anno della morte) lavora alla realizzazione delle statue del colonnato berniniano e modella con l'architetto Martino Longhi alcune significative opere per la chiesa romana SS. Vincenzo e Anastasio e per la Basilica di S. Adriano. M. Piacentini (cit., p. 6 n. 2) elenca le opere di Boselli basandosi sui riferimenti interni al testo.

⁴ M. Fagiolo Dell'Arco, *Barocco e Rococò* (Storia della scultura nel mondo), Milano, Mondadori, 1978; Id., *L'altare Colonna in S. Carlo ai Catinari. Gaspare Celio e Andrea Comandi, Martino Longhi il giovane e Orfeo Boselli, Pierre Mignard e Pietro da Cortona*, in "Studi in onore di G. Carlo Argan", Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 218-45.

⁵ A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento*, Torino, UTET, 1982, p. 87.

⁶ J. Montagu, *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, Torino, Allemandi, 1992.

⁷ O. Boselli, *Osservazioni della scultura antica*, I, 38, a cura di P. Dent Weil, cit. (soppressa alla lacuna del ms. Corsini il ms. Doria Pamphili, f. 42v).

⁸ *Ibid.*, I, 22, f. 16. Cfr. anche il cap. 38 dedicato ai ritratti. Le citazioni dalle *Osservazioni* sono tratte, ove non diversamente specificato, dalla ristampa anastatica curata dalla Dent Weil.

⁹ I. Faldi, *Il mito della classicità e il restauro delle sculture antiche nel XVII secolo a Roma*, in *La collezione Boncompagni Ludovisi*, a cura di A. Giuliano, Venezia, Marsilio, 1992, p. 217.

¹⁰ Il 9 gennaio 1667 si procedette all'elezione del nuovo Principe (carica già rivestita da Giovanni Francesco Grimaldi); in seguito alla rinuncia da parte di Pietro da Cortona, Ercole Ferrata e Melchiorre Caffà, la scelta cadde su Orfeo Boselli. Pochi mesi dopo una malattia lo condusse alla morte, avvenuta a Roma nella notte tra il 22 e il 23 settembre 1667.

¹¹ Annotata dal Borromini, pubblicata da C. D'Onofrio, *Roma nel Seicento*, Firenze, Vallecchi, 1969. Cfr. M. Fagiolo Dell'Arco, Prefazione a O. Boselli, *Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara*, a cura di A. P. Torresi, Ferrara, Liberty House, 1994, p. 15.

¹² J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, (1924), Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 623; F. Ulivi, *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze, Sansoni, 1953, p. 44; L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, vol. II, Roma, Bonsignori, 1997, pp. 39-40.

¹³ Persino W. Tatarkiewicz, che per primo imposta la storia dell'estetica tenendo conto anche della riflessione sulle arti di teorici e artisti, non cita il nome di Boselli. W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. III, (1970), Torino, Einaudi, 1980; Id., *Storia di sei idee*, (1976), Palermo, Aesthetica, 1997².

¹⁴ Se si prescinde dall'articolo di M. Piacentini (*Le "Osservazioni della scultura antica" di Orfeo Boselli*, cit.) e dal lavoro più specifico di P. Dent Weil (*Contributions toward a History of Sculpture Technique. Orfeo Boselli on the Restoration of Antique Sculpture*, "Studies on Conservation", XII, 3, 1967, pp. 81-101) non esistono monografie che affrontino né da un punto di vista generale, né sotto aspetti specifici, l'opera e il pensiero di Boselli. Solo recentemente si è destato un certo interesse nei confronti di questo scultore, come dimostra l'interessante articolo di Maria Cristina Fortunati (*Il trattato Osservazioni della Scultura Antica di Orfeo Boselli (1657-1661)*). Per una rilettura, "Storia dell'arte", 2000, pp. 69-101) che, dal raffronto tra l'opera teorica e scultorea del Boselli, evidenzia le contraddizioni implicite nell'ambiente artistico-culturale romano. Boselli, infatti, nonostante le molteplici dichiarazioni di ortodosso classicismo, dovute anche ai ruoli rivestiti all'interno dell'istituzione che più li rappresentava, l'Accademia di San Luca, mostra spesso un gusto manierista e barocco. Come in ambito letterario la passione per Ariosto e Tasso, così in ambito artistico gli influssi borrominiani e l'interesse per certe soluzioni michelangelolesche (la figura serpentinata) tradiscono un'inclinazione per un ideale estetico che non si lascia imbrigliare dalle rigide regole classiciste. A conferma dell'attenzione recentemente rivolta all'opera del Boselli si ricorda il progetto, coordinato dal professore Anthony Colantuono e attualmente in corso presso l'Università del Maryland (U.S.A.), volto alla trascrizione e traduzione inglese delle *Osservazioni sulla Scultura Antica*. A lavoro ultimato il testo sarà divulgato sia informato elettronico sia a stampa. Cfr. <<http://www.inform.umd.edu/EdRes/Colleges/ARHU/Depts/ArtHistor.../BoselliSeminar.ht>>.

¹⁵ Sulla teoria delle arti nella Francia del XVII secolo cfr. Th. Puttfarcken, *Roger De Piles' Theory of Art*, New Haven-London, Yale U. P., 1985.

¹⁶ Lo conferma il fatto che nel 1722 il ms. ferrarese fu trascritto dallo scultore Agostino Cornacchini. Cfr. M. Fagiolo Dall'Arco, Prefazione a O. Boselli, *Le Osservazioni della scultura antica*, a cura di A. P. Torresi, cit., p. 8.

¹⁷ Plutarco, *Vita di Pericle*, in *Vite Parallele*, a cura di C. Carena, Milano, Mondadori, 1981, p. 546: «Chi attende a un lavoro manuale e vile, con la fatica stessa che spende in cose inutili testimonia la propria indifferenza verso le nobili. Nessun giovane ben nato, dopo aver visto lo Zeus di Pisa [Olimpico] o l'Era di Argo bramò essere Fidia o Policletto [...] Se un prodotto ci diletta perché grazioso, non è necessariamente degno d'invidia il produttore». Il concetto è ripreso da Luciano (*Il sogno o la vita di Luciano* § 9, trad. it. di S. Maffei, in *Descrizioni di opere d'arte*, Torino, Einaudi, 1994, p. 9) il quale ribadisce che, nonostante si lodino le opere scultoree, nessun uomo dotato di senno stimerebbe l'artefice che rimane pur sempre «un operaio, uno che lavora con le mani».

¹⁸ B. Cellini, *Lettera al Varchi*, in *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998, p. 81. Dopo aver raccolto le lettere dei vari artisti sul tema allora in voga della superiorità della pittura o della scultura, Varchi trasse le sue conclusioni in una *Lezione della maggioranza delle arti* (in *Pittura e scultura nel Cinquecento*, cit.), tenuta all'Accademia fiorentina nel 1547 e poi pubblicata nel 1549. Cfr. il lavoro di Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI research Press, 1982; M. Laffranchi, «La Maggioranza delle arti» di Benedetto Varchi (1546), in *Lettere e arti nel Rinascimento*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2000, pp. 647-58.

¹⁹ O. Boselli, *Osservazioni della scultura antica*, cit., f. III. La frase è posta come *incipit* del folio, premesso al testo, che riporta l'indice degli argomenti.

²⁰ *Ibid.*, proemio al libro I, f. 1.

²¹ L'*exmpeda* è un regolo di legno diviso in sei piedi e serve per misurare le lunghezze; le squadre mobili misurano il diametro e lo spessore; mentre il *finitorium* è composto da orizzonte, raggio e filo a piombo e serve per misurare le variazioni momentanee degli arti causate dal movimento del corpo.

²² È noto il passo di Plinio (*Naturalis Historia*, xxxv, 64) in cui il pittore Zeusi, incaricato dagli Agrigentini di rappresentare in un quadro Hera Lacinia, scelse cinque tra le più belle fanciulle, affinché l'immagine raffigurasse le parti più perfette di ciascuna di esse. La vicenda è stata rilanciata in età moderna da Leon Battista Alberti, secondo la variante ciceroniana (*De inventione*, II, 1.1) che riferisce di un'immagine di Elena commissionata dagli abitanti di Crotona.

²³ Si pensi che per lungo tempo il *De Statua* è stato conosciuto solo attraverso il volgarizzamento di Cosimo Bartoli (*Opuscoli morali*, Venezia, 1568), erroneamente creduto opera dello stesso Alberti. Il testo latino (con traduzione in tedesco) fu pubblicato per la prima volta, alla fine dell'Ottocento, da H. Janitschek, *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, Braumüller, 1877. Un'edizione critica, condotta secondo criteri scientifici, si deve a C. Grayson, *On Painting. On Sculpture*, London, Phaidon, 1972, mentre solo recentemente sono apparse alcune moderne traduzioni a cura di M. Collareta, Livorno Sillabe, 1998 e di M. Spinetti, Napoli, Liguori, 1999.

²⁴ O. Boselli, *Osservazioni*, II, 22, cit., f. 67. Il capitolo presenta una grossa lacuna ai ff. 63-66, per i quali sopperisce il ms. Doria ff. 115-19. Data tale lacunosità si confronti, a proposito del giudizio su Alberti, anche il testo curato da A. P. Torresi: O. Boselli, *Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara*, cit., pp. 147-48.

²⁵ Le 10 e più ristampe dell'opera sono realizzate tutte, tranne una, fuori dell'Italia. Pochi sono tra i contemporanei i riferimenti al *De sculptura*: oltre al Placido ne parla Giovio, ma probabilmente senza aver visto il testo, poiché fa cenno a tre libri diversi: sulla fisiognomica, sull'architettura, sui metalli. E. Pércopo, *Pomponio Gaurico umanista napoletano*, "Atti della reale accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti", vol. XVI, 1891-3, p. 145.

²⁶ L'edizione critica del Brockhaus risale al 1887 e quella curata da André Chastel e Robert Klein (Genève, Droz) al 1969, tanto che ancor oggi si può ritenere valido il giudizio pronunciato a fine Ottocento da Eugenio Pércopo (*Pomponio Gaurico umanista napoletano*, cit., p. 145), che constatava come nessuno in Italia si fosse ancora occupato in modo specifico di quest'opera.

²⁷ Cfr. R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, I-V, Roma, Quasar, 1989, (1994²), pp. 287-288.

²⁸ M. G. Picozzi, "Nobilia Opera": la selezione della scultura antica, in Aa. Vv., *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di E. Borea e C. Gasparri, Roma, De Luca, 2000, p. 25.

²⁹ C. Franzoni, «Rimembranze di infinite cose». Le collezioni rinascimentali di antichità, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. 1, Torino, Einaudi, 1984, p. 360, e L. Beschi, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, cit., vol. III, 1986, p. 322.

³⁰ R. Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella...*, rist. an. dell'ed. Firenze 1584, Hildesheim, Olms, 1969, pp. 20-21.

³¹ V. Martinelli, *Flaminio Vacca scultore e antiquario romano*, "Studi romani", 1954, pp. 154-64. Per la fortuna della scultura antica nel '600 cfr. P. P. Bober e R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: a handbook of sources*, London, Harvey Miller, 1986; F. Haskell, *L'antico nella storia del gusto*, Torino, Einaudi, 1984.

³² Su Cassiano Dal Pozzo, figura centrale nella Roma del primo Seicento (era un patrio torinese divenuto bibliotecario della famiglia Barberini e successivamente antiquario del Papa e della regina Cristina di Svezia) cfr. G. Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo*, in "Miscellanea di storia italiana", Torino, Bocca, 1874, pp. 129-211. Intorno a questo insigne personaggio gravitavano alcuni tra gli artisti più famosi del tempo: Nicolas Pousin, François Duquesnoy, Pietro Testa, Pietro da Cortona che, a detta dei biografi contemporanei, collaborarono con il gruppo incaricato di disegnare le opere antiche per il *Museum Chartaceum*, ma non è chiaro in che misura i quattro grandi maestri presero parte all'impresa. N. Dacos, *Arte italiana e arte antica*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III ("L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità"), Torino, Einaudi, p. 48.

³³ Il testo di U. Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, et case si veggono*, fu pubblicato come appendice a *Le antichità della città di Roma* di Lucio Mauro, Venezia, Giordano Ziletti, 1562. L'estratto è ora disponibile nella rist. an. Hildesheim-New York, Olms, 1975.

³⁴ Ulisse Aldrovandi (1522-1605), fondatore dell'orto botanico di Bologna, scrisse una *Historia animalium* (1599-1613) e lasciò un erbario di circa 4000 specie.

³⁵ Gio. Andrea Borboni, *Delle statue*, Roma, Stamperia di Iacomo Fei, 1661; il capitolo VII dedicato alle statue che si possono ammirare a Roma è alle pp. 118-41.

³⁶ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 13, cit., f. 12.

³⁷ Pubblicata anonima nel 1664, la *Nota* del Bellori si propone di segnalare al visitatore colto, all'"intendente", le opere di rilievo custodite in studioli, musei, ville, orti e palazzi romani. È riprodotta in facsimile, con annotazioni a cura di E. Zocca, nei quaderni dell'"Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'arte", Roma, s. n., 1976. C. Gasparri, *Il modello della scultura antica*, in *L'Idée del bello*, cit., p. 186.

³⁸ La maggior parte delle sculture segnalate nella *Nota* del Bellori sono le stesse a cui fa riferimento Boselli nelle *Osservazioni*; d'altro canto che lo scultore romano abbia esercitato una certa influenza nello sviluppo dell'estetica classicistica di Bellori è già stato rilevato da L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, vol. II, cit., p. 44.

³⁹ *Corsinia Vetus n. 1391*, collocaz. 36-F-27, cod. chart. ms. sec. XVII conservato nella biblioteca dell'Accademia dei Lincei. M. Piacentini, *Le "Osservazioni della scultura antica" di Orfeo Boselli*, cit., p. 5 n. 1.

⁴⁰ Il manoscritto Corsini presenta tre lacune: ff 25-27; f. 57; ff. 63-66. La prima e la terza sono integrate dal manoscritto Doria e da quello fiorentino, mentre il testo del f. 57 non corrisponde con quello degli altri codici noti e fa parte probabilmente di una revisione più tarda. Il trattato esiste quindi in forma completa ad eccezione di un folio.

⁴¹ M. Piacentini, *Le "Osservazioni della scultura antica" di Orfeo Boselli*, cit., p. 5.

⁴² Il manoscritto (*Codice Palatino 833*) della biblioteca nazionale di Firenze era stato talvolta citato, ma mai trascritto integralmente, mentre quello (*Codice Nuove Accessioni 61*) della biblioteca di Ferrara era del tutto ignoto agli studiosi fino all'edizione curata da A. P. Torresi (O. Boselli, *Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara*, cit.). A. A. Amadio, *Le "Osservazioni della scultura antica" di Orfeo Boselli*, in *La collezione Boncompagni-Ludovisi*, cit.

⁴³ P. Dent Weil, Introduzione a O. Boselli, *Osservazioni*, cit., p. XIX.

⁴⁴ Per una datazione compresa tra il 1650 e il 1657 concordano con la Dent Weil sia Torresi sia Piacentini. Il primo individua nel manoscritto di Firenze (II, 18) un importante riferimento cronologico, quando Boselli, a proposito di due statue in pietra nera conservate

nell'Horto Cesi nei pressi di San Pietro, accenna al portico allora in costruzione ed è noto che Gian Lorenzo Bernini pose la prima pietra del suo Colonnato il 28 agosto del 1657. Il secondo restringe l'arco di composizione tra il 1652 e il 1656 in base ad alcuni riferimenti interni. M. C. Fortunati (Il trattato *Osservazioni della Scoltura Antica*, cit., p. 69), invece, posticipa la stesura tra il 1657 e il 1661

⁴⁵ O. Boselli, *Osservazioni*, Proemio al libro II, cit., f. 31v.

⁴⁶ Proemio al libro I, f. 1.

⁴⁷ Ibid., Proemio al libro I, ff. 1 e 1v.

⁴⁸ Ibid., proemio al libro I, f. 1v.

⁴⁹ Ibid., II, 17, f. 54v: «Per pratica in questo loco intendo il saper mettere in esecuzione, et opera lo studiato: la quale è fine consacrato della Scientia; senza la quale ogni sapere è vano».

La teoria della scultura

Il retaggio del passato

Le *Osservazioni della scoltura antica* si inseriscono nella tradizione avviata dai teorici del Quattrocento e volta a dimostrare la nobiltà delle arti figurative attraverso l'assimilazione alle discipline liberali. Infatti ancora nel XVII secolo vigeva l'antico pregiudizio che svalutava la scultura rispetto alle altre due arti figurative come dimostra il fatto che, nonostante gli altissimi risultati cui perviene la scultura barocca in particolare con Gian Lorenzo Bernini, quello di Boselli è l'unico trattato del Seicento che affronti in modo monografico quest'arte nei suoi aspetti sia pratici sia teorici. Di conseguenza l'autore, prima di toccare problematiche più originali e più vicine alla sensibilità del suo tempo, riprende alcune questioni divenute ormai *topoi* della trattatistica figurativa.

Non avendo una tradizione teorica forte e ben consolidata, la teoria della scultura non ha assunto ancora nel XVII secolo una fisionomia ben definita dal punto di vista sia della terminologia sia dei principi fondanti. Ne è una prova il fatto che Orfeo Boselli senta l'esigenza di interrogarsi sul significato dei termini "scultore" e "scoltura": «scùltore, scoltura, vuole dire, scolpitore, scolpitura, scolpire; cioè a dire Arte, et Homo, che a colpi di Martello e ferri, da forma rilieuo, et estrae da un Marmo un Simulacro ad imitatione del più bello, della Natura»¹. La scultura viene etimologicamente ricondotta al verbo *scalpere* (= "tagliare") che nella tradizione latina indicava l'arte di lavorare i materiali duri². In particolare per Boselli il materiale più appropriato è il marmo, soprattutto quello bianco, dato che le opere degli antichi realizzate in porfido e pietre egizie, pur provocando apprezzamento estetico, non sono ritenute degne di imitazione³. Quando pone in chiaro la differenza tra scolpire e modellare⁴ («Il Modellare, è tutto il contrario di lavorare il Marmo; perche in quello sempre si aggiunge materia; in questo sempre si toglie»⁵), egli riprende una nota classificazione albertiana⁶ che aveva trovato ampio seguito nel Rinascimento: dopo Leonardo⁷ e soprattutto Michelangelo⁸ la scultura è ormai per antonomasia l'"arte del levare"⁹. Il successo di questa definizione viene ratificato da Filippo Baldinucci che nel suo *Vocabolario Toscano del Arte*

del Disegno (Firenze, 1681) alla voce “arte della scultura” riporta: «arte con la quale l’Artefice levando materia da materia, fa apparire ciò che è nella mente sua».

Per dimostrare la “nobiltà della scultura”, scopo perseguito con una più ferrata dimostrazione teorica nella famosa lezione tenuta all’Accademia di San Luca, Boselli ricorre a motivi tradizionali: la cultura enciclopedica richiesta all’artista ¹⁰ (geometria e aritmetica per poter calcolare e rappresentare in modo regolare le forme dei corpi; prospettiva; musica; poesia e storia per la scelta dei soggetti; astrologia e fisiognomica per fare i ritratti) e il principio dell’*ut pictura poesis* ¹¹. Infatti la connotazione di «arte imitatrice» pone la scultura al fianco della pittura e della poesia, due attività che, pur utilizzando strumenti diversi (colori; parole) e indirizzandosi a sensi differenti (vista; udito), si propongono lo stesso fine. La scultura, al contrario, imita con «la candidezza, et durezza de’ Marmi» e «avvantaggiandosi al Viso, et al Tatto parimente diletta, e Gusta» ¹². Compare in questa definizione la qualificazione tattile che durante la polemica sulla “maggioranza” tra le arti, avviata nella metà del Cinquecento da Benedetto Varchi ¹³, era stata uno degli elementi di forza per sostenere la superiorità della scultura ¹⁴, ma nelle *Osservazioni* tale riferimento non diviene occasione per problematizzare le peculiarità distintive di questa pratica. D’altro canto se allora il paragone era servito a favorire la rivalutazione intellettuale delle arti ritenute meno nobili (la pittura rispetto alla poesia; la scultura rispetto alla pittura), per Boselli tale confronto non ha più ragion d’essere. Nel Seicento ormai la questione perde pregnanza, infatti Boselli l’affronta ricorrendo a motivi topici ¹⁵ (maggior studio, fatica, complessità della scultura) forse più per rispettare una tradizione che per reale convinzione. Al contrario egli ritiene che lo scultore debba «fare Amicitia stretta, et reale con un Pittore di bon gusto antico, et con quello conferire, modelli, opere, discorsi et ogni altra cosa concernente alla professione, et servirsi de suoi consigli. Questo li sarà facile, perche il buon Pittore ha parimenti necessità di un buon Scultore, che liberamente l’avvisi, et consigli. Fatta questa amicitia, l’uno all’altro, si faranno strada sicura di giungere alla eternità con avvertirsi, et consigliarsi insieme. Una tale conferenza hebbi io mentre visse col nominato Francesco fiammingo, poi col virtuoso signore Andrea Sachi Pittore ecc. Romano, et al fine con Pietro Mignard eccellente Pittor francese» ¹⁶. La pratica diffusa di collaborazione tra pittori, scultori e architetti e gli stessi rapporti di amicizia che Boselli intratteneva con vari artisti lo inducono ad una considerazione conciliativa che, mettendo da parte l’annoso “duello”, evidenzia i vantaggi derivanti da un reciproco scambio tra le diverse pratiche, dato che ciascun artista non può essere esperto in più campi ¹⁷.

Un' "Arte imitatrice delle Cose meravigliose della Natura"

La parte più interessante delle *Osservazioni* inizia quando Boselli affronta questioni più vicine al gusto del tempo, formulando una teoria estetica che, pur essendo classicista, rielabora nozioni proprie della poetica barocca. Indicativa a questo riguardo è la nuova definizione che egli dà della scultura: «La scultura è Arte imitatrice delle Cose meravigliose della Natura; la quale hà per oggetto di eternare li simulacri, et l'attioni Heroiche degli Homini grandi; afine, che da quelle memorie, si destino né secoli futuri alli Principi, che verranno honorati desiderij, e di Honore, e di Glorie»¹⁸. Da questa definizione emerge da un lato un fine edonistico volto alla riproduzione del mondo naturale; dall'altro un fine didascalico-moraleggiante volto alla raffigurazione di personaggi che si sono distinti in azioni degne di memoria ed emulazione. Nel corso dei secoli questo secondo scopo è stato attribuito spesso alle opere d'arte; lo stesso Leon Battista Alberti ricorda che gli antichi «reputarono bene di far collocare in luoghi sacri e bene in vista i ritratti di coloro che erano stati benefattori dell'umanità, o la cui memoria, a loro parere, meritava di essere venerata come una divinità, per far sì che i posteri, con questo culto, per sete di gloria bramassero di imitarne le virtù»¹⁹; inoltre il fine di tramandare ai posteri il ricordo di azioni virtuose, stimolando un comportamento emulativo, è stato sempre addotto come argomentazione a sostegno del valore positivo delle immagini durante le varie battaglie iconoclaste dal II Concilio di Nicea (787 d. C.) al Concilio di Trento²⁰. Sebbene questo motivo ricorra altre volte nel trattato, sia nella definizione del concetto di statua («Statua altra cosa non è, che simulacro, Immagine o Figura rappresentante tutto il Corpo humano di un Heroe, il quale havendo operato cose degne di eternità, utili alle repubbliche, et al genere humano; si espone però la sua effigie, in loco publico alla vista e memoria de i posteri affine che mutati da tali essempli, et honori si accingano operare cose gloriose et immortali»²¹) sia quando viene indicato il triplice fine della scultura²², in realtà questo scopo appare piuttosto estrinseco e sembra quasi che qui, come in altri passi – ad esempio a proposito del nudo – Boselli paghi un tributo a quella tendenza moraleggiante che a partire dai teorici della Controriforma ricorre talvolta negli scritti sulle arti. Al contrario il fine edonistico acquista un significato più pregnante nella teoria estetica di Boselli. È significativo infatti che la scultura non sia più considerata come mera imitazione della natura, bensì come imitazione delle «cose meravigliose della Natura»²³, dove l'aggettivo, così tipicamente barocco, interviene a restringere, senza però specificare, l'eterogeneo campo del mondo naturale.

In realtà nel corso dei secoli la "meraviglia" era stata spesso colle-

gata alle arti figurative, ma per lo più in riferimento ad un'area semantica negativa: lo stupore che si prova contemplando un'opera è provocato dagli ornamenti esteriori che colpiscono i sensi e hanno presa soprattutto sugli ignoranti, mentre l'uomo colto, procedendo razionalmente, riesce a penetrare il valore concettuale dell'immagine²⁴. Questa contrapposizione tra meraviglia e razionalità si fonda sulla dialettica *res/verba* e sulla svalutazione retorica dell'ornato²⁵; infatti i tropi e le figure che rientrano nel campo dell'*elocutio* sono spesso guardati con sospetto in quanto esprimono, con un linguaggio eccessivamente esornativo, quello che si potrebbe dire senza falsi artifici²⁶. Tale concetto, applicato alle arti figurative, soprattutto in un periodo come il Rinascimento in cui prevale un ideale di classica semplicità, condiziona negativamente l'apprezzamento degli aspetti coloristici e ornamentali a vantaggio della linearità e del disegno. Così Leon Battista Alberti condanna quei modelli «colorati, o resi attraenti da pitture» che colpiscono con meri elementi esteriori «l'occhio di chi guarda, distraendone la mente da una ponderata disamina delle varie parti [...] per riempirla di meraviglia»²⁷.

Se il Rinascimento aveva fatto propria l'accezione sensualistica e negativa, di matrice retorica, della "meraviglia", il Barocco ne recupera il significato razionalistico e positivo di provenienza filosofica. Aristotele infatti considera la meraviglia il punto di partenza di quel profondo interrogarsi su ciò che sfugge ad una chiara comprensione²⁸ e la collega ad un processo di apprendimento che genera piacere²⁹. Nel Seicento il concetto di "meraviglia" diviene uno dei cardini delle poetiche barocche. Sono ben noti i versi della *Murtoleide* di Gian Battista Marino che la indica come il fine della poesia: «È del poeta il fin la meraviglia: / parlo dell'eccellente, non del goffo; / chi non sa far stupir vada alla striglia». Ma lungi dal ridursi ad un pirotecnico gioco di metafore, la nozione acquista una profonda dimensione speculativa e diviene un piacevole espediente per acquisire conoscenza, secondo il principio del *miscere utile dulci*³⁰. Scorrendo rapidamente le pagine dei suoi teorici più illustri ne viene fuori un concetto variamente articolato. Ne *Il Cannocchiale aristotelico* (1654) Emanuele Tesauro definisce la meraviglia: «una riflessione attenta che t'imprime nella mente il concetto onde tu sperimenti che le parole metaforiche più altamente scolpite ti rimangono nella memoria». Matteo Peregrini (*Delle acutezze*, 1639) la collega al diletto, sostenendo che «le acutezze diletano col farsi ammirare» e riconduce la meraviglia alla «particolar virtù dell'ingegno di chi favella». Infine Pietro Sforza Pallavicino (*Trattato dello stile e del dialogo*, 1662) afferma chiaramente che «la principal dilettazione dell'intelletto consiste nel meraviglioso» e che la meraviglia è «scaturigine d'un sommo piacere intellettuale in quanto è sempre congiunto col sapere ciò che prima era ignoto. E quanto più era igno-

to o più eziandio contrario alla nostra credenza tanto è maggiore la meraviglia, e insieme il piacere di aver acquistata una certezza da noi fino a quel momento affatto remota e nulla sperata»³¹. Da queste definizioni emerge che nelle poetiche barocche la “meraviglia” è connessa talvolta all’ingegno dell’autore, altre volte invece è interpretata in funzione del fruitore. In questo caso è collegata alla sfera gnoseologica, poiché mette in moto meccanismi intellettivi che producono un accrescimento della conoscenza attraverso la metafora, generando di conseguenza compiacimento.

Boselli riprende questa nozione così in voga nelle teorie letterarie del tempo, adattandola ai propri fini. Nella sua interpretazione la meraviglia è legata all’esperienza del fruitore ed è il piacere che scaturisce da quella stupita contemplazione che ci incanta alla vista di un oggetto la cui bellezza supera i valori ordinari: «Meraviglia dunque è uno stupore il quale nasce in noi da cosa vista, che eccede, l’ordinaria Bellezza; et quella cosa è meravigliosa, che straordinariamente è bella onde come rara, tira a se il guardo, e la mente a segno, che si rimane astratto a la Contemplazione, et piacere di essa»³². Trasportata dalla riflessione poetica a quella artistica, la meraviglia viene esplicitamente collegata alla bellezza. A questo punto, però, si pone un problema generalmente ricorrente nelle teorie estetiche: quale sia l’origine di questo stupore nei confronti del bello. «Questa meraviglia non nasce in noi da giovanile inesperienza come tiene il Ripa nell’Iconologia; ne meno da Ignorantia delle Cause come vuole Cicerone: ma da perfetta cognizione del men bello all’ottimo che è il caso nostro»³³. La bellezza, qui del tutto identificata con la meraviglia, si fonda per Boselli su basi razionali. Vengono così rifiutate le componenti agnostiche di ascendenza retorica che considerano il bello un “non so che”³⁴ e le riflessioni di Cesare Ripa che, descrivendo la bellezza come una donna con la testa nascosta tra le nuvole, nega la possibilità di esprimere verbalmente tale attributo estetico e persino di comprenderlo intellettualmente³⁵. Al contrario, recuperando la componente gnoseologica presente in Tesauro, la meraviglia viene 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”³⁶. In questo senso viene recuperata quella nozione di novità strettamente congiunta, nelle poetiche barocche, alla meraviglia e considerata tra le cause che danno avvio al processo di apprendimento³⁷. 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. Adesso la definizione di scultura come «arte imitatrice

delle Cose meravigliose della Natura», che inizialmente appariva poco determinata, acquista chiarezza, poiché si comprende che l'arte non deve mirare, come nel Rinascimento, alla riproduzione oggettiva del reale, attraverso il supporto della scienza, ma ad una scelta che aspiri all'ideale. Ne è conferma la definizione quasi uguale, ma nello stesso tempo più illuminante, presente nella lezione recitata all'Accademia di San Luca, ove alla qualificazione generica della meraviglia si sostituisce un più preciso riferimento alla selezione del bello naturale: «la scoltura è arte imitatrice de le cose più belle de la natura». Dal confronto tra le due definizioni è evidente che la “meraviglia” si configura per Boselli come il grado massimo della bellezza, una bellezza che si può trovare già selezionata nelle opere antiche³⁸. In tal modo conciliando un concetto tipicamente barocco con un ideale estetico prettamente classicista, Boselli giunge ad una conclusione che, attraverso la meraviglia, sposta l'oggetto dell'imitazione dalla natura all'antico: «Concludo che si deve imitar l'Antico, come meraviglioso»³⁹.

La teoria della bellezza

Nel quarto libro delle *Osservazioni* Orfeo Boselli si pone il problema ontologico del bello: «Homero fa dire ad Alesandro, rispondendo ad Hettore, che la bellezza è un gloriosissimo dono de i Dei, da non disprezzarsi; da molti chiesta, e desiderata: ma a pochi concessa. Altri più in universale dicono la bellezza essere un armoniosa concordanza de parti con proportione di membra, et vivezza di humori ben disposti. Marsilio Ficino nel *Convivio* di Platone dice: Che cosa è in somma la bellezza del corpo? È vivacità de gesti, et una certa gratia, che risplende nel influsso istesso della sua somiglianza et Idea»⁴⁰. La sua riflessione prende le mosse dal mito di Elena⁴¹, simbolo per antonomasia della bellezza, e si polarizza intorno a due definizioni tradizionali: quella di ascendenza pitagorica che considera il bello come proporzione tra le parti e si fonda su basi matematiche e oggettive e quella di ascendenza plotiniana, riportata in auge nel Rinascimento da Ficino, che aggiunge alla proporzione lo splendore. Inizialmente, però, Boselli non sembra prendere posizione tra queste opposte teorie. Persino il riferimento all'Idea non gli fornisce uno stimolo all'elaborazione di una dottrina del bello ideale, come farà di lì a poco Giovanni Pietro Bellori.

Ponendo nell'iper-uranio la vera realtà delle Idee, in contrapposizione all'ingannevole e falso mondo terreno, Platone conferisce alla nozione di Idea un significato metafisico e astratto. Nel XV secolo la teoria dell'arte, impegnata a dare un fondamento pratico alla creazione artistica, non si lascia sedurre dalla dottrina dell'Idea che acquista in-

vece particolare importanza nella seconda metà del Cinquecento. Per i teorici manieristi, infatti, 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 nel *Trattato della Pittura* (1584) di Gian Paolo Lomazzo e soprattutto ne *L'Idée de' Pittori, Scultori, et Architetti* (1607) di Federico Zuccari⁴² che conferisce all'Idée un carattere metafisico e aprioristico, giacché il principio della formazione delle idee nello spirito umano deriva da dio. Tuttavia Boselli, più interessato alle esigenze pragmatiche dell'arte, non si lascia influenzare dalle riflessioni filosofiche di Zuccari, nonostante questi fosse stato principe dell'Accademia di San Luca, di cui anche lui faceva parte⁴³. E se si vuole in qualche modo collegare la sua teoria della bellezza alla nozione di idea, è più indicativo il riferimento al *De pictura* albertiano: «Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appena discernono»⁴⁴. Ammonendo gli artisti che «prestantuosi di suo ingegno, senza avere esemplo alcuno dalla natura [...] studiano da sé a sé acquistare lode di dipignere», Alberti ricorda la vicenda di Zeusi che, per raffigurare una dea, pensando di «non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze egli ricercava»⁴⁵, prese a modello cinque tra le più belle fanciulle di Crotone e scelse da ciascuna le parti migliori. Non è un caso che ai fautori del neoplatonismo albertiano sia sfuggito l'unico cenno dell'umanista al concetto di idea, poiché tale riferimento, lungi dal dimostrare – come in Cicerone⁴⁶ e Plotino – l'illimitata potenza dell'ingegno artistico, si radica invece nel mondo naturale⁴⁷. Allo stesso modo Raffaello riconduce una "certa Idea" che gli è sorta nella mente alla somma delle esperienze sensibili poi trasformatesi in immagine mentale⁴⁸. Su questa linea si pone Boselli che, definendo la scultura «Arte imitatrice delle Cose più belle de la Natura», fonda la bellezza sulla teoria dell'*electio*. Tuttavia Boselli non apporta un ulteriore contributo a questa corrente teorica che, ancora viva nella metà del '600, viene innalzata a nuova fortuna da Bellori attraverso la sua personale interpretazione. Nel discorso programmatico su *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664)⁴⁹, letto all'Accademia di San Luca, Bellori concepisce l'Idée come il risultato della contemplazione sensibile, seppure sublimata e purificata: «Così questa, idea, e deità della bellezza fù da gli antichi Cultori della sapienza formata nelle menti loro, riguardando sempre alle più belle parti delle cose naturali»⁵⁰. La dottrina delle Idee, dopo la parentesi neoplatonica, torna quindi ad orientarsi verso quella concezione secondo la quale l'Idée non è insita a priori nell'uomo, ma è acquistata a posteriori mediante l'osservazione della natura e la scelta delle parti migliori: si è ormai giunti dall'*Idée* all'*ideale*⁵¹.

Orfeo Boselli, pur facendo propria questa dottrina idealizzante, è

indotto da esigenze di mestiere ad approfondire una teoria estetica maggiormente rispondente alle problematiche della prassi artistica: quella della bellezza come proporzione. Tale teoria era stata ripresa nel Rinascimento da Leon Battista Alberti che, recuperando la tradizione pitagorica, aveva elaborato una concezione del bello su basi matematiche e razionali ⁵²: la bellezza è «l'armonia [*concinntas*] tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio» ⁵³; allo stesso modo nel *De pictura* afferma: «Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne' corpi quale dicono bellezza» ⁵⁴. A questa linea teorica si ricollega Boselli quando afferma che la bellezza proviene sia dalla figura complessiva nella proporzione delle membra, sia dagli elementi singoli che la compongono. Partendo dalla constatazione empirica della differenza tra le varie parti che formano il viso e il corpo, egli afferma che nel momento in cui tali parti vengono collocate nel posto più pertinente formano un'armonica unità nella quale consiste la bellezza dell'insieme: «la Bellezza è un composto di parti diverse belle, che poste in proprio sito fanno un tutto bello» ⁵⁵.

La teoria del bello come proporzione si fonda sulla misurazione del corpo umano. Tali misure però non sono tratte dagli esseri viventi, bensì dalle statue antiche, nelle quali la bellezza delle varie parti è composta secondo una simmetria ideale ben superiore a quella naturale. Per questo motivo Boselli misura le proporzioni di molte fra le più celebri sculture greco-romane, notando anche le variazioni per cui le statue più famose del suo tempo si allontanano dalle antiche. Il rigore classicista lo porta a contrastare la teoria di Albrecht Dürer ⁵⁶ (*Vier Bücher von menschlicher Proportion*, 1528) che, interessandosi della caricatura, aveva indicato anche misurazioni non armoniche ed era giunto persino a definire l'anormale e il grottesco con metodi strettamente geometrici: «E prima Alberto Duro, dal cui libro il Lomazzo, et altri autori hanno preso il fondamento delle proportioni, hà fatto una gran fatica; ma vana per havere deffettato nel fondamento principale del Arte; poscia che havendo egli faticato in darci le misure di homini imperfetti, ha mostrato non sapere, che la Scoltura, Pitura, et Poesia sono Arti imitatrici (et devono essere) del bello della natura, et non del defettoso» ⁵⁷. Le proporzioni di Dürer sono ripetutamente condannate da Boselli perché grossolane e goffe. Se lo scopo della scultura è imitare la bella natura, ne consegue che tutto ciò che è brutto o difettoso deve essere tralasciato; un'eccezione a questa regola può essere tollerata solo per compiacere qualche facoltoso committente, «ma che si debba studiare tal mostruosità e darne regola a studiosi et imbeverarli di proportione spoportionata è falsissimo» ⁵⁸. Partendo da un presupposto aristotelico, Boselli ritiene che nella raffigurazione

scultorea si debbano preferire i soggetti nobili e belli a quelli brutti e ridicoli, e in questo concorda con quella tradizione classicistica che condannava il naturalismo di Caravaggio perché non era capace di “electione”⁵⁹. Pur aderendo ad una teoria oggettivistica del bello, lo scultore è consapevole che con i calcoli matematici si può cogliere l'esattezza della proporzione, ma non l'effettiva bellezza dei corpi; per ottenere questa occorre obbedire ad un criterio superiore che consiste nello studio approfondito e attento delle opere antiche: la misura farà fare giuste le parti ma non belle, perché il bello si impara più con lo studiar l'antico che col misurarlo. Attraverso lo studio dell'antico l'artista può raffinare il suo giudizio che è: «il fondamento principale di tutte le bone operationi [...]; et però chi difetta in questa parte, manca conseguentemente in tutte le altre;[...] Per Giuditio intendo in questo loco, la facultà di Giudicare, i dubbi della sua arte; et distinguere il bene dal male; affine di fare elletione del bono, et abhorrire il cattivo»⁶⁰. Si tratta di una facultà intermedia tra sensi e intelletto, indispensabile nell'attività artistica. Infatti nonostante la scultura sia regolata da norme precise, sussiste tuttavia la possibilità errare nella misura («l'arbitrio del più et meno»⁶¹). Al contrario il giudizio, intervenendo nell'elaborazione del soggetto, si rivela fondamentale in quella fase di “selezione” che è il presupposto di un'opera bella.

Il Laocoonte e la “teoria degli affetti”

Il *Laocoonte* è il simbolo della terribile condizione umana soggetta all'ingiustizia degli dei che non esitano a colpire un giusto e due innocenti⁶². Questo gruppo esercitò da sempre una forte suggestione sugli artisti sia dal punto di vista stilistico, per la torsione delle figure e il movimento dei corpi, sia dal punto di vista iconografico per la drammatica vicenda rappresentata e per il coinvolgimento patetico che esercitava sull'osservatore. Numerosi anche i trattatisti e i letterati del Cinquecento che si sono lasciati sedurre dal fascino di questa immagine: Vasari, Doni, Gilio, Lomazzo, Dolce, Aldrovandi lodano la statua, ora dimostrando con essa la superiorità della scultura sulla pittura (Anton Francesco Doni, *Il Disegno*, Venezia, 1549⁶³), ora innalzandola, con occhio controriformista, a simbolo del dolore cristiano (Giovanni Andrea Gilio, *Due Dialogi*, 1564⁶⁴; Antonio Possevino; Giovanni Paolo Lomazzo⁶⁵) o ancora elogiandone l'invenzione sul filo tradizionale dell'*ut pictura poesis* (Lodovico Dolce). Col passare del tempo prevale una tendenza interpretativa che motiva il giudizio di eccellenza attribuito alla statua sulla base della “teoria degli affetti” e sulla resa delle emozioni⁶⁶. Si va così affermando, a partire dai riferimenti poetici (Jacopo Sadoletto; Elio Lampridio Cervia; Francesco Sperulli; An-

tonio Tebaldi; Bartolomeo Leonico Tomei, Ercole Strozzi; Benvenuto Cellini), una lettura del *Laocoonte* come *exemplum doloris* che troverà la sua cristallizzazione canonica nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, il quale, con chiara allusione, rappresenta il dolore come «Huomo mezo ignudo con le mani e piedi incatenati, e circondato da un serpente, che fieramente gli morda il lato manco»⁶⁷.

Nel suo trattato Orfeo Boselli si sofferma più volte su quest'opera che, assieme alla *Niobe*, al *Toro Farnese* e al *Sesto Mario*, costituisce uno dei gruppi scultorei più citati ad esemplificazione delle sue teorie estetiche. Rispetto alle statue singole, infatti, nei gruppi e nei bassorilievi l'azione può articolarsi in modo più complesso, dando corpo ad una vera e propria *historia* che, per Boselli, è l'anima del gruppo scultoreo, come la favola è l'anima del componimento poetico, secondo il principio ancora vigente dell'*ut pictura poesis*.

L'*historia* come fondamento comune alle arti figurative e alla poesia risale a Leon Battista Alberti che la identifica con l'*invenzione* e le conferisce una forza tale che «sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata»⁶⁸. Il successivo riferimento alla *Calunnia* dipinta da Apelle e descritta da Luciano conferma la comunanza di temi che sostanzia la parentela tra le «arti sorelle». Partendo da presupposti aristotelici⁶⁹, l'*historia* oggetto tanto delle arti figurative quanto della poesia viene identificata da Boselli con l'azione: l'anima delle opere è l'azione prima «immaginata o ieroglifica o favolosa o historia che sia»; e l'azione valida da imitare è quella che ha una forte carica morale. Così mettendo da parte gli aspetti formali e stilistici, i gruppi antichi sono presi in considerazione per le virtù che trasmettono, poiché «se la Poesia ha per fine il diletto con utile, essendo Arte imitatrice secondo Aristotele nel capitolo primo della Poesia perché la scultura e la pittura, devono esser prive di tal fine?»⁷⁰. A esemplificazione di questo concetto vengono passati in rassegna tre gruppi scultorei particolarmente famosi: il *Laocoonte*, la *Niobe* e il *Sesto Mario*, le cui *historiae* vantano un parallelo letterario rispettivamente nell'*Eneide* di Virgilio⁷¹, nelle *Metamorfosi* di Ovidio⁷² e nella *Storia romana* di Cassio Dione⁷³. Questi gruppi, giudicati da Boselli come i più belli del mondo antico, sono considerati secondo una scala di valore basata sulle virtù etiche insite nella vicenda raffigurata. Di conseguenza se la *Niobe*, quale esempio di superbia punita dagli dei, si pone al di sopra del *Laocoonte* che raffigura la condanna di un giusto, al vertice di questa scala gerarchica si innalza il *Sesto Mario*, insuperabile modello di rigore morale⁷⁴: «Questi havendo ferita la figlia, così da lei pregato, persuaso, anzi necessitato per salvezza del honor loro; il quale correa naufragio per la tempesta mossali da lo scelerato Tiberio; ferisce se stesso col honorato braccio, in atto così espressivo, che a tutti li segni si mira; che la figlia cade morta, con testa braccia et Capelli cadenti,

et tutte le parti senza moto; come per il contrario il Padre si vede, moversi con impeto, et percolersi con rabbia, esprimendo con l'effetto l'afetto che lo move: Onde in un istesso tempo si mira, una figlia che muore, un Padre che vuol morire; una Giovanetta spirante un huomo furibondo; una che sta per essere ferita a morte; un altro che si move per ferirsi mortalmente: e perche è Padre, se per necessità con una mano l'ha ferita, con l'altra la sostenta»⁷⁵.

In ossequio al principio del *miscere utile dulci*⁷⁶ l'interesse di Boselli si concentra sul valore etico dell'*historia* e sul coinvolgimento emotivo che è in grado di suscitare. A questo scopo è importante che l'opera sia costruita con grande chiarezza sintattica: le norme prospettiche dovranno essere rispettate e andranno regolate le dimensioni delle varie figure nello spazio. Perché il tema raffigurato sia immediatamente riconoscibile, la vicenda deve essere unitaria e la figura principale situata in un posto di rilievo. Inoltre risulterà più nobile, se realizzata in posizione statica. Questo rigore compositivo consente all'osservatore, una volta individuato il soggetto, di soffermarsi sull'espressione e sul modo in cui la vicenda è stata rappresentata⁷⁷. Le espressioni infatti in una raffigurazione scultorea assolvono al compito delle parole in una composizione poetica. Ad esempio, quando si vedono due uomini discorrere da lontano, non potendo udire le parole, il loro dialogo si intuisce dalle espressioni e dai gesti, soprattutto se è animato da una passione veemente. «In somma l'atteggiare è la Rettorica de Muti, con la quale fanno l'Oratione, in genere dimostrativo, deliberativo et Giudiciale»⁷⁸. Se, come afferma Aristotele, 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'arte⁷⁹. 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'azione⁸⁰. Naturalmente nei gesti bisogna rispettare quel decoro e quella convenienza che hanno toccato la perfezione con gli antichi e con Raffaello, "vero Apelle dei nostri tempi", il quale nell'atteggiare le figure ha toccato le vette dell'arte⁸¹. Nel rispetto del decoro quindi Boselli bandisce gli atteggiamenti esagerati (riso, pianto) così frequenti nelle sculture di Bernini, privilegiando delle emozioni contenute che si riducano a semplici moti degli occhi e delle guance⁸².

L'interesse di Boselli si concentra in particolare sui ritratti sia perché era un genere al quale si dedicava più frequentemente sia perché la grande abbondanza di reperti antichi forniva un ampio prontuario di soluzioni formali. D'altro canto il viso è lo specchio dell'anima e acquista particolare importanza per cogliere i moti interiori. Nei ritratti secondo Boselli il problema del movimento acquista particolare rilevanza, poiché tale raffigurazione, non potendo trarre giovamento dal

dinamismo delle altre parti del corpo, deve concentrare sulla torsione del capo e sull'espressione del volto i moti necessari ad acquisire la grazia⁸³. Inoltre il movimento del capo è talmente importante da condizionare l'aspetto estetico di tutta la figura: «È tanto necessario un bel atto, et moto nelle teste, che senza dubbio alcuno si puo dire, che in questo consista il tutto; poiché se si facesse una testa bellissima dritta dritta, senza alcuna gratia sopra il petto, sarebbe per questo difetto biasimata tutta la figura: dove per il contrario svoltando con gratia sarà da tutti con stupore ammirata»⁸⁴. Particolarmente aggraziati risultano i volti inclinati verso il basso, perché offrono una migliore esposizione alla luce, e soprattutto quelli chini dal lato sinistro, la parte del cuore, come dimostrano i molti esempi di statue antiche.

L'importanza dell'espressione nelle arti figurative era ben nota agli artisti. Già Socrate mette in rilievo come lo scultore debba ricorrere ai movimenti del viso e del corpo per esprimere i sentimenti dell'anima⁸⁵ e, nel corso del tempo, la fisiognomica comincia a guadagnarsi uno spazio ben determinato nella trattatistica d'arte. Pomponio Gaurico vi dedica un capitolo del *De sculptura* (1504) e Charles Le Brun scrive un testo sulle espressioni che diviene un utile prontuario per gli artisti⁸⁶. L'interesse per i moti e per la gestualità pertanto non risponde semplicemente a un fatto formale e stilistico, ma si lega strettamente alla "teoria degli affetti", ovvero alla possibilità di manifestare sentimenti interiori attraverso atteggiamenti esterni per coinvolgere emotivamente chi guarda. L'atto «non è che un servirsi delle mani, in loco della Lingua, et col gestire far palese ad altri la passione dell'animo»⁸⁷. Per Boselli l'atto è talmente importante nella rappresentazione che «assolutamente non puo dirsi figura bella, mentre l'atto è deforme. La bontà di esso nasce dall'esser vero, et espressivo dell'attione»⁸⁸. Si tratta di ammonizioni già da tempo note agli artisti; infatti Alberti nel *De pictura* afferma: «Così adunque conviene sieno ai pittori notissimi tutti i movimenti del corpo, quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo»⁸⁹.

La retorica che aveva fatto del *movere* uno dei suoi scopi fondamentali, insieme al *docere* e al *delectare*, puntava molto sull'*actio* per suscitare la partecipazione emotiva dell'uditorio e ottenere la persuasione⁹⁰. Riprendendo tali principi gli artisti mirano a far emergere gli stati psicologici delle figure attraverso i movimenti del corpo⁹¹. Per questo motivo Alberti consiglia di porre nel dipinto un personaggio che, assolvendo allo stesso compito dell'oratore in un aula di tribunale, guidi gli osservatori nell'interpretazione dell'*historia* rappresentata: «E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insie-

me o a ridere»⁹². Una gestualità ben mirata quindi può agevolare la comprensione, al contrario per Boselli, se è mal indirizzata, può distrarre lo spettatore dall'azione principale, come avviene nell'*historia* di Salomone che riceve la regina di Saba, nella quale un personaggio che fa cadere una moneta attrae l'attenzione dei riguardanti⁹³.

La "teoria degli affetti", generalmente legata alla tradizione pittorica sulla scia dei precetti albertiani, estende la possibilità di riferirsi alla scultura nel momento in cui, durante il Manierismo, il gusto per le figure dinamiche, impegnate in un'azione complessa era divenuto di fondamentale importanza. E Boselli, facendo propria questa teoria, sente il bisogno di precisare che la nozione stessa di statua, pur rinviando etimologicamente (dalla radice del verbo "stare") ad un immobilismo inerte, non esclude la possibilità che le figure rappresentate sembrino muoversi nello spazio. Infatti «Statua anco si può dire, perché stà immobile dove è posta»⁹⁴, ma tale stabilità appare legata più alla materia che la blocca in un determinato luogo che non all'impossibilità di esprimere un movimento. Anzi proprio gli sviluppi della scultura barocca mostrano, ad esempio con Bernini, la tendenza della statuaria ad accentuare la libertà dei movimenti nello spazio, quasi annullando la costrizione del blocco di marmo⁹⁵. Dalle torsioni dei corpi nelle statue di Michelangelo all'innalzarsi spiraliforme del vecchio, dell'uomo e della fanciulla nel *Ratto delle Sabine* di Giambologna, ai personaggi contorti della pittura manierista si evince un ideale estetico di tipo cinetico che trova icasticamente il suo marchio espressivo nella figura serpentinata, dinamica fiamma di fuoco che si avvolge plasticamente su se stessa. Il teorico che ha elaborato questo concetto, in riferimento alla scultura di Michelangelo, è Gian Paolo Lomazzo: «Et in questo precetto parmi che consista tutto il secreto de la pittura. Imperoche la maggior grazia, e leggiadria che possa avere una figura è che mostri di moversi, il che chiamano i pittori furia de la figura. [...] hà il pittore d'accompagnare questa forma piramidale con la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva, quando camina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha di rappresentare la forma della lettera S retta o la forma rovescia, come è questa S, perché allhora haverà la sua bellezza»⁹⁶. È particolarmente interessante che uno scultore di stampo classicista come Boselli, pur professando il suo gusto per un ideale estetico di armonica compostezza, si lasci poi sedurre dalle figure serpentine di matrice manierista tanto da affermare, sulla scia di Lomazzo, che il secreto del fascino leggiadro delle sculture consiste nella doppia torsione a somiglianza della lettera S, movimento ritenuto insostituibile nel conferire grazia ad ogni figura sdraiata, seduta o stante⁹⁷. Ciò dimostra la preferenza per un dinamismo estetico, inteso come manifestazione del *pathos* interiore, che sfugge al controllo

del rigore classicista. Dal punto di vista pratico, un utile accorgimento per accrescere l'espressività della statua è il movimento dei capelli, come osserva Boselli a proposito del *Laocoonte* con i capelli «da la paura, e vento disordinati». «Ma l'artefitio maggiore, che rende infinita vaghezza in Barbe e Capelli, è il presupporre un venticello, che li sofij dentro il quale li disordini con gratia, et sempre per il più li spinge contra il giro della faccia; agiungendo non poca gratia allo svoltare di essa»⁹⁸. Si tratta di un espediente non originale dato che già Alberti lo suggeriva all'artista: «Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi e veste vedere qualche movimento. Quanto certo a me piace ne' capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi, e ondeggin in aria simile alle fiamme; parte quasi come serpe si tessano fra gli altri, parte crescendo in qua e parte in là; così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorciano come funi»⁹⁹ ed è probabile che questo passo abbia influito sull'elaborazione di quella teoria della figura serpentina che per Boselli è uno degli espedienti più efficaci per sortire un effetto estetico di cinetica bellezza.

Per Orfeo Boselli «dalla attione premeditata nasce l'Atto, dal atto l'espressione, dal bon atto, et espressione, la meraviglia dell'Arte»¹⁰⁰; quindi "buon atto" ed espressione rappresentano le qualità principali dell'opera in quanto agiscono direttamente sull'animo degli spettatori. A tal fine è esemplificativo il *Laocoonte* in cui le contorsioni delle figure rendono palese l'intensità della sofferenza: «Daremo principio al discorso, col famoso gruppo del Laocoonte da noi in altri lochi nominato, il quale essendo al improvviso circondato con doi figli da serpenti: si mirano i figli chiedere, stridendo aiuto al Padre; si mira il Padre combatuto dalla pietà et Dolore, che procura di svilluparsi per socorrerli; in modo tale che dalli capegli, da la paura, e vento disordinati; dalle Arie meste delle faccie, con le Boche aperte, et Ciglia deppresse; Dal moto di tutte l'altre parti della loro vita è espressa così al vivo l'atione, che palesemente si conosce, che Laoconte è padre, che per la similitudine (cosa di meraviglia) i figli son figli di quell Padre; il quale spaventato, et inhoridito hà dolore di se, Pietà di loro, volontà di liberarli con tanto affetto, che sino nel ranichiar de diti de piedi si manifesta la sua intentione; onde da così rara espressione et arteficio ne segue il gran fine, di muovere a Pietà e meraviglia i riguardanti, che è quanto si può pretendere da qualunque operatione»¹⁰¹.

Questa statua, assunta nel Cinquecento a paradigmatico *exemplum doloris*, diviene poi nel Seicento modello per eccellenza di quella "teoria degli affetti" che nel dinamismo dei corpi esprime l'intensità degli stati emozionali; e la potenza espressiva di questo *pathos* interiore gli verrà riconosciuta anche nel Settecento (Goethe¹⁰²), seppure sedata in un ideale di neoclassica compostezza esteriore (Winckelmann¹⁰³).

¹ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 6, cit., f. 6v.

² Quintiliano, *Institutio oratoria*, II, 21, 10; Plinio, *Naturalis Historia*, xxxv, 156. Cfr. I. Calabi Limentani, s. v. *Statuarius*, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Treccani, 1966, pp. 484-85.

³ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 8, cit., f. 9: «Il Marmo Bianco fù, et sarà sempre la più proportionata Materia che possa trovarsi per fare statue; et tengo per certo, che la Natura a questo effetto lo generasse, Candido, Lavorabile, et Durevole. Di questo dirò qualche cosa; perche delle stupende Opere fatte da gli Antichi in Porfido, in Pietra Egizia, in Gioie durissime, noi siamo Heredi della meraviglia, e non della Imitatione».

⁴ Anche Boselli, adeguandosi ad una prassi ormai da tempo diffusa (Cellini, Michelangelo), afferma l'utilità dei modelli di creta perché, se il disegno si limita a un solo punto di vista, il modello mostra più vedute. «Modellare non è altro, che imitare, il rilievo con il rilievo», pertanto consente una maggiore aderenza all'oggetto da raffigurare rispetto al disegno che presuppone un passaggio da un soggetto tridimensionale ad un piano bidimensionale. Ibid., I, 14, f. 12. Sulla questione dei modelli e sulla loro crescente diffusione a partire dal Cinquecento cfr. I. Lavin, *Bozzetti and Modelli*, in "Akten des 21 Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte", Berlino, 1967, vol. III, pp. 93-104; P. Dent-Weil, *Bozzetto-Modello: Form and Function*, appendice a O. Boselli, *Osservazioni*, cit., pp. 113-34.

⁵ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 14, cit., f. 12v.

⁶ L. B. Alberti (*De statua*, a cura di M. Collareta, cit., p. 5), mettendo insieme la classificazione antica della scultura a seconda del materiale utilizzato (cera o argilla, argento, marmo) e la definizione aristotelica (*Fisica* 190b) di arte come movimento applicato alla materia (togliere, aggiungere), formula un'originale distinzione tra le varie pratiche scultoree sulla base delle operazioni compiute: i modellatori aggiungono e tolgono cera o creta; gli argentieri operano aggiungendo metallo; gli scultori – e con operazione simile gli intagliatori – eliminano il marmo superfluo per portare alla luce la figura celata nel blocco.

⁷ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, § 32, Milano, TEA, 1995, p. 33: «Io scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione a consumare il marmo, od altra pietra soverchia, ch'eccede la figura che dentro a quella si rinchiude, con esercizio meccanicissimo».

⁸ Michelangelo nella lettera inviata a Benedetto Varchi (in *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, cit., p. 84) afferma: «Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare», secondo l'idea che la figura, concepita dall'intelletto dell'artefice, sta potenzialmente contenuta entro il blocco di marmo; motivo che formula in modo incisivo anche nel famoso sonetto: «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».

⁹ Al contrario Pomponio Gaurico (*De sculptura*, 1504, § 11, a cura di A. Chastel e R. Klein, cit., p. 71) con uno stravolgimento della terminologia tradizionale, intende con *sculptura* l'arte di lavorare il bronzo.

¹⁰ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 4, cit., f. 5.

¹¹ Sull'interpretazione umanistica dell'*ut pictura poësis* oraziano come momento d'avvio del paragone tra le arti cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, (1940), Firenze, Sansoni, 1974; J. H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago and London, Chicago U. P., 1958.

¹² O. Boselli, *Osservazioni*, I, 1, cit., f. 2: «Non crederò, che Virtù tanto congiunte debbano in alcun Tempo venire a Duello; perche senza dubbio, le Tele, et le Carte di quelle perderebbono il pregio con gli marmi di questa; e similmente le Penne, e Penelli, cederebbono alli Ferri del piu purgato Acciaio, che la Scoltura a similitudine di Pallade tutta armata si rende: ma stimarò, come è dritto, che sempre stiano unite, somministrandosi l'una, all'altra, Idee, concetti, Simetrie Atti, Moti, Habiti, Historie, favole, Arie, Grazie, Posamenti, fughe; et altre infinite cose».

¹³ Nel 1456 B. Varchi invitò alcuni artisti a pronunciarsi in merito alla questione della superiorità tra la pittura e la scultura e pubblicò le lettere pervenute in appendice ad una lezione in cui trae le conclusioni dell'inchiesta (*Lezione della maggioranza delle arti*, in *Pittura e scultura nel Cinquecento*, cit.). Cfr. il lavoro di Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI research Press, 1982; M. Laffranchi, «La Maggioranza delle arti» di Benedetto Varchi (1546), in *Lettere e arti nel Rinascimento*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2000, pp. 647-58.

¹⁴ Sul "paragone delle arti" cfr. S. La Barbera, *Il paragone delle arti nella teoria artistica*

del Cinquecento, Bagheria (Pa), Cafaro, 1997; J. White, *Paragone: aspects of the relationship between sculpture and painting*, in *Art, Science and History in the Renaissance*, ed. Ch. S. Singleton, Baltimore, The Hopkins Press, 1967, pp. 43-108; M. Pepe, *Il «paragone» tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale*, "Cultura e scuola", n. 30, a. VIII, 1969, pp. 120-31; M. Collareta, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del paragone, in La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, vol. II, Torino, Electa, 1988, pp. 569-80.

¹⁵ O. Boselli, *Osservazioni*, v, 2, cit., ff. 153-154v.

¹⁶ *Ibid.*, v, 4, f. 156v.

¹⁷ F. Ulivi, *I trattati d'arte fra Manierismo e Controriforma e i rapporti di lettere e arti*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 341-59.

¹⁸ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 1, cit., f. 2.

¹⁹ L. B. Alberti, *L'Architettura*, VII, 17, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 658.

²⁰ Gli atti del Concilio di Nicea relativi al problema dell'immagine sono stati pubblicati per la cura di L. Russo: *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Palermo, Aesthetica, 1997; per quanto riguarda la sessione del Concilio di Trento dedicata alle immagini sacre cfr. *Decreto sull'invocazione, la venerazione e le reliquie dei santi e sulle immagini sacre* (3 dic. 1563), testo latino e traduzione italiana in H. Denzinger, *Enchiridion Symbolorum*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1995, p. 743-45. Cfr. M. Cali, *Controriforma, riforma cattolica e arti figurative: stato della questione e nuove prospettive*, in *Da Michelangelo all'Escurial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 5-48; P. Prodi, *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma cattolica*, "Archivio italiano per la storia della Pietà", 4, 1965, pp. 123-212; G. Scavizzi, *Storia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento*, "Storia dell'arte", 59, 1987, pp. 29-46.

²¹ O. Boselli, *Osservazioni*, cit., II, 2, f. 34v. Sul significato del termine "statua" cfr. il lavoro di W. Smith, *Definitions of statua*, "The Art Bulletin", I, 1968, pp. 263-67.

²² Secondo Boselli la scultura ha tre finalità: la prima riguarda l'artefice che con le sue opere acquista fama e onori; la seconda i principi la cui immagine viene eternata nel marmo; la terza concerne la città, il cui fascino verrebbe meno senza l'ornamento delle statue che mostrano le imprese degli eroi. O. Boselli, *Osservazioni*, I, 7, cit., ff. 7-8.

²³ *Ibid.*, I, 2, f. 3v.

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». 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). Cfr. anche 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 diletter gli occhi degl'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».

²⁵ La relazione tra il disegno semplice e lineare e gli elementi decorativi che possono eventualmente completarlo e arricchirlo trova un parallelo nel rapporto che in retorica si stabilisce tra *res* e *verba*. Cicerone, ad esempio, si mostra contrario ad un *ornatus* eccessivo, volto ad impressionare l'uditore. Cfr. Cicerone, *De oratore*, III, 26; *De finibus* III, 5.

²⁶ B. Croce (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 88-89 e 542-60) considerava l'ornato retorico un di più, un'aggiunta, e perciò inessenziale, in quanto se fosse stato essenziale sarebbe coinciso con l'espressione, ovvero con la struttura del discorso. Di contro cfr. K. Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Berlin/Zürich, Verlag Gehlen, 1968, pp. 49-68.

²⁷ L. B. Alberti, *L'Architettura*, II, 1, cit., pp. 98-99: «modulus fucatos et, ut ita loquar, picturae lenociniis falleratos producere non eius est architecti, qui rem docere studeat, sed eius est ambitiosi, qui spectantis oculos illicere et occupare animumque ab recta disquisitione partium pensandarum amovere ad se admirandum conetur».

²⁸ Aristotele, *Metafisica* I, 2, (982b), trad. it. a cura di G. Reale, Milano, Rusconi, 1993, p. 11: «Infatti gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia: mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori: per esempio i problemi riguardanti i fenomeni della luna e quelli del sole e degli astri, o i problemi riguardanti la generazione dell'intero universo. Ora chi prova un senso di dubbio e di meraviglia riconosce di non sapere».

²⁹ Id., *Retorica*, I, 11, 30 (1371a), trad. it. a cura di A. Plebe, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 48: «L'imparare e l'ammirare sono pure, per lo più, cosa piacevole; nell'ammirare è infatti implicito il desiderare, cosicché l'ammirabile è desiderabile».

³⁰ R. Christoph, *Imparare godendo*, Neuried, 2000.

³¹ G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972, p. 123.

³² O. Boselli, *Osservazioni*, I, 2, cit., f. 3.

³³ Ivi.

³⁴ In un passo del *De natura deorum* (I, 78-79; cfr. anche I, 28, 79 e II, 14, 37) Cicerone si sofferma su quel fenomeno per cui ogni essere vuole apparire simile a quelli del suo stesso genere – l'uomo all'uomo, la formica alla formica – ma la preferenza che ci fa scegliere l'uno rispetto agli altri è un *quid* misterioso, un qualcosa di individuale e non generalizzabile, e perfino piccole macchie possono aumentare la bellezza di un uomo agli occhi dell'altro.

³⁵ C. Ripa, *Iconologia*, Milano, TEA, 1993², p. 38: «Si dipinge la Bellezza con la testa ascosa fra le nuvole, perché non è cosa della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua, e che meno si possa conoscere con l'intelletto humano, quanto la bellezza, la quale, nelle cose create non è altro, metaforicamente parlando, che uno splendore che deriva dalla luce della faccia di Dio».

³⁶ Interessanti i punti di contatto con alcune affermazioni di G. P. Bellori (*L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto*, 1664, pubblicato come prefazione a *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, rist. an. Bologna, Forni, 2000, p. 4): «Così l'Idée costituisce il perfetto della bellezza naturale, e unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo, ed al maraviglioso».

La meraviglia subentra quando l'animo dell'ascoltatore è sopraffatto dalla novità. Nella *Filosofia morale* Emanuele Tesaurò giunge persino a definire la meraviglia «figliola della novità». M. Zanardi, *La metafora e la sua dinamica di significazione nel Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesaurò*, "Giornale storico della letteratura italiana", vol. CLVII, fasc. 499, 1980, pp. 321-68.

³⁸ Anche G. P. Bellori (*L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto*, cit., p. 11) ritiene «necessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della natura», dato che gli «antichi scultori» hanno saputo cogliere «l'Idée meravigliosa».

³⁹ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 2, cit., f. 3v.

⁴⁰ Ibid., IV, 3, f. 109.

⁴¹ Omero, *Iliade*, III, vv. 65-66. Accusato da Ettore per aver causato, col rapimento di Elena, la guerra di Troia, Paride afferma in sua discolpa che la bellezza è un dono degli dei e nessun uomo la può disprezzare.

⁴² F. Zuccari, *L'Idée de' Pittori, Scultori, et Architetti* (Torino 1607), rist. an. in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze, Olschki, 1961.

⁴³ Federico Zuccari, divenuto nel 1593 principe dell'Accademia di San Luca, impose un indirizzo teorico di impronta metafisica. Ma i pittori dell'Accademia rimasero estranei a questa tendenza filosofica ed erano schivi a prendere la parola persino durante le riunioni ufficiali. D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, (Studies of the Warburg Institute, XVI), London U. P., 1947; C. M. Strinati, *Studio sulla teorica d'arte primoseicentesca tra Manierismo e Barocco*, "Storia dell'arte", 13, 1972, pp. 67-82.

⁴⁴ L. B. Alberti, *De pictura*, III, 56, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 96.

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ Cicerone, *Orator* II, 7 e ss., trad. it. di G. Norcio, in *Opere retoriche (De oratore, Brutus, Orator)*, 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 com-

prendere 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 contemplerlo solo con la mente. [...] Questi perfetti modelli delle cose vengono chiamati da Platone [...] idee».

⁴⁷ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1996², p. 35.

⁴⁸ Raffaello Sanzio, *Lettera al Castiglione*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, p. 1530. G. Perini, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in Aa. Vv., *L'Idea del Bello*, cit., pp. 153-61.

⁴⁹ Cfr. E. Cropper, *L'Idea di Bellori*, in Aa. Vv., *L'Idea del Bello*, cit., pp. 81-86.

⁵⁰ G. P. Bellori, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, cit., p. 10. Analogamente quello di Bellori è il concetto di Idea di G. B. Passeri, pure gravitante intorno all'Accademia di San Luca. Cfr. A. Colantuono, *Invention and Caprice in an Iconographical Programme by G. B. Passeri*, "Storia dell'arte", n. 87, 1996, pp. 188-203.

⁵¹ Sul concetto di Idea nel Seicento cfr. F. Battaglia, *L'"Idea" nel pensiero secentesco*, in Aa. Vv., *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, pp. 13-28.

⁵² La bellezza si configura, così, come armonia, come corretta e proporzionata composizione delle parti, secondo la tradizione di origine pitagorica che Tatarikiewicz ha definito "Grande Teoria" a causa della sua persistenza dall'antichità fino all'età moderna. W. Tatarikiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 147: «La teoria generale del bello formulata nell'Antichità affermava che la bellezza consiste nelle proporzioni delle parti. Per meglio dire: nelle proporzioni e nell'appropriata disposizione delle parti; o ancora più precisamente: nella grandezza, la qualità e il numero delle parti e nel loro rapporto reciproco. [...] Questa teoria può ben a ragione chiamarsi la "Grande Teoria" dell'estetica europea. Poche infatti sono le dottrine che in tutti i rami della cultura europea sono state altrettanto durature ed hanno ottenuto un così vasto riconoscimento; poche sono state capaci d'investire l'intera sfera del bello in modo talmente comprensivo».

⁵³ L. B. Alberti, *L'Architettura* VI, 2, cit., p. 446.

⁵⁴ Id., *De pictura*, II, 35, cit., p. 62.

⁵⁵ O. Boselli, *Osservazioni*, IV, 3, cit., f. 109.

⁵⁶ E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, Feltrinelli, 1967; J. Selz, *Albrecht Dürer, le peintre, le graveur et le théoricien (1471-1528)*, Courbevoie, ACR ed., 1996.

⁵⁷ O. Boselli, *Osservazioni*, proemio al IV libro, f. 103.

⁵⁸ Ivi, ff. 103-103v. Infatti Boselli riconosce che per vivere bisogna talvolta scolpire secondo i desideri del committente e dedicarsi a quei soggetti che hanno maggior vendita sul mercato. Cfr. anche ibid., II, 5, f. 38v.

⁵⁹ Cfr. anche il giudizio di G. P. Bellori (*L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, cit., p. 10) sui naturalisti, termine coniato da Francesco Scannelli nel *Il Microcosmo della pittura* (1657) per indicare Caravaggio e i suoi seguaci.

⁶⁰ O. Boselli, *Osservazioni*, II, 15, cit., f. 50.

⁶¹ Ivi.

⁶² L. D. Ettlinger, *Exemplum doloris. Reflection on the Laocoon Group*, in *Essay in Honour of Erwin Panofsky*, 1-2, New York, 1961, pp. 121-126. Il Laocoonte fu ritrovato sotto i ruderi delle terme di Tito sul colle Oppio nel gennaio 1506 e venne subito identificato con il gruppo citato da Plinio (*Naturalis Historia*, XXXVI, 37). Nel marzo Giulio II acquistò la statua per collocarla nel cortile del Belvedere in Vaticano. Da Plinio conosciamo i nomi degli artefici: Agesandro, Polidoro, Atenodoro di Rodi, mentre la datazione è ancor oggi oggetto di discussione tra gli specialisti.

⁶³ In un passo centrale del *Disegno*, il tema della resa delle emozioni e della capacità espressiva delle statue viene utilizzata da Doni per ribadire la superiorità della scultura sulla pittura: «O che mirabili esemipi ci sono dell'arte statuaria; come ci mostra anchora la mirabile invenzione di Laocoonte: che, posto che l'huomo l'abbia veduto infinite volte, hoggi di più si commove a misericordia del miserabil dolore che mostra il padre de' suoi figliuoli per vederli divorare da serpenti, volgendosi ambidue verso il lor padre a domandare aiuto con gesti tanto vinti dal dolore intollerabile, che per allegri che siano gl'huomini, subito che veggono tale invenzione, si turbano tanto che par loro da serpenti esser morsi ne' medesimi luoghi; et sono sforzati a contorcersi et muoversi a pietà di quelle statue, come se fossero

vive, ai quali mirabili subietti la pittura non s'appressò già mai» cit. nell'antologia di testi presente nel volume di S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999, p. 187.

⁶⁴ In Gilio la statua perde la sua identità pagana e, come simbolo del dolore universale, diventa uno dei maggiori temi topici della Controriforma. Il passo di Gilio è ripreso da Lomazzo e da Possevino e, fuori d'Italia, da Francisco Pacheco a Juan de Mena.

⁶⁵ Lomazzo ricorda il *Laocoonte* come esempio di dolore per la composizione e i movimenti delle figure nel secondo libro del *Trattato della pittura* dedicato ai moti e, riprendendo un passo di Ulisse Aldrovandi (*Delle statue antiche*, cit., p. 119), individua una gradazione di passioni nelle tre figure scolpite: «una statua si vede in atto di dolersi, l'altra di morire et la terza di haver compassione». G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (Milano, 1584), libro II, XVI, ris. an. Hildesheim, Olms, 1968. Lomazzo fa riferimento al gruppo del *Laocoonte* anche nel sesto ragionamento del *Libro dei sogni*, 1563, (in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973, vol. I), ove Fidia lo descrive a Leonardo da Vinci. Cfr. M. Kemp, «*Equal excellences*»: *Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts*, "Renaissance Studies", I, 1987, pp. 1-26.

⁶⁶ S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, cit., p. 180 e ss.

⁶⁷ C. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 106.

⁶⁸ L. B. Alberti, *De pictura*, III, 53, cit., p. 92.

⁶⁹ Aristotele, *Poetica*, 48a e 50a, a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1990², pp. 121 e 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».

⁷⁰ O. Boselli, *Osservazioni*, II, 5, cit., f. 38.

⁷¹ Virgilio, *Eneide*, II, vv. 201-27.

⁷² Niobe, secondo il mito narrato da Ovidio (*Metamorfosi*, VI, vv. 148-560), fu punita dagli dei per la sua superbia: poiché si era vantata di essere superiore a Latona per la sua prole, Apollo e Diana uccisero con le saette i suoi sette figli e le sue sette figlie e Niobe, pur trasformata in pietra per il dolore, continuò a piangere lacrime di disperazione.

⁷³ Opera in 80 libri, redatta in greco, che racconta la storia di Roma dall'arrivo di Enea nel Lazio al 229 d. C. Rimangono per intero i libri dal XXXVI al LIV (relativi agli anni 68-10 a. C.), mentre dei libri dal LV al LX (9 a. C. - 46 d. C.) abbiamo una redazione abbreviata e dei libri LXXIX-LXXX (217-220 d. C.) soltanto una parte. La vicenda di Sesto Mario che uccide la figlia per salvarle l'onore minacciato dallo scellerato Tiberio e poi si toglie la vita è narrata nel libro LVII.

⁷⁴ O. Boselli, *Osservazioni*, II, 5, cit., ff. 38-38v: «Sopra di questo [il Laocoonte] si avvantaggia la Niobe, poiche col suo essemplio ci insegna che la superbia è odiosa al mondo, et castigata dal Cielo essortandoci tacitamente a fuggirla come vizio Capitale. Ma sopra questi et qualunque altro si sia, procede quello del Sesto Mario come ho detto da principio, poiche se lo consideriamo, non curante la robba e la vita, uccidersi con la figliola, per salvare l'onore, e la fama, ci da un essemplio di virtù, et Pudicitia tale, che le Lucretie Romane sono al pari di questo piccolo paragone». Di contro Boselli mette al bando l'imitazione di opere poco confacenti con la morale: il gruppo di Faustina col gladiatore, di Messalina con Caio Sillio, di Venere e Adone e anche Michelangelo viene lodato per aver composto più soggetti sacri che profani. Per aver individuato un fine moraleggiante nelle opere scultoree, Boselli si fa debitore di istanze controriformistiche. Cfr. pure *Osservazioni*, II, 10, f. 43v, ove afferma che le donne anche vestite devono essere rappresentate in posizioni composte e senza lascivia. Significativo, inoltre, il passo (ibid., II, 15, f. 50v) in cui invita lo scultore ad avere timore di Dio e fuggire gli amori lascivi, dedicandosi soltanto al lavoro e alla frequentazione delle persone dotte del mestiere.

⁷⁵ Ibid., II, 16, ff. 51 e 51v. Cfr. anche la lezione recitata all'Accademia di San Luca.

⁷⁶ Il principio deriva da Orazio (*Ars poetica* v. 333 e ss.) il quale come poeta satirico aveva svelato con la sua arte le debolezze umane, nella convinzione che sia la poesia sia la pittura dovessero essere fonte di istruzione volta al miglioramento della vita umana, oltre che di diletto. Tale principio fu ampiamente ripreso dai teorici dell'arte e della poesia del Cinquecento.

⁷⁷ O. Boselli, *Osservazioni*, II, 19, capitolo sul "Modo di fare istorie e bassirilievi secondo l'antico". Sopperisce alla lacuna del ms. Corsini il ms. Doria f. 117.

⁷⁸ Ibid., II, 6, f. 39.

⁷⁹ Si tratta di un concetto fondamentale per la teoria dell'arte. Cfr. G. P. Bellori, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, cit., p. 9: «Dobbiamo di più considerare che essen-

do la Pittura rappresentazione d'humana attione, deve insieme il Pittore ritenere nella mente gli esempi di gli affetti, che cadono sotto esse attioni, nel modo che 'l Poeta conserva l'Idèa 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 contemplatione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano, dal naturale, se prima non li haverà formati nella fantasia».

⁸⁰ Leonardo, *Trattato della pittura*, III, § 372, cit., 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 esprimitrice 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.

⁸¹ O. Boselli, *Osservazioni*, II, 6, cit., f. 39v.

⁸² Sulla raffigurazione delle teste che ridono o che piangono cfr. *ibid.*, I, capp. 36 e 37.

⁸³ *Ibid.*, I, 26, f. 19.

⁸⁴ *Ibid.*, I, 26, f. 18.

⁸⁵ Senofonte, *Memorabili*, III, 10, 1-8.

⁸⁶ Charles Le Brun e altri teorici dell'Accademia francese, da Testelin a Félibien, si soffermarono molto sulle espressioni del volto ed elaborarono delle tavole di precetti che sembrano più opere di fisiologia che di estetica per la precisione analitica con cui sono registrati i cambiamenti esteriori in relazione ai moti interiori. Cfr. H. Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mise en table de préceptes*, Paris, 1680; Ch. Le Brun, *Expressions des Passions de l'Âme* (Paris, 1727). Le conferenze tenute nel 1667 da Le Brun all'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di Parigi, pubblicate per la prima volta postume in appendice al volume di Testelin, sono tradotte in italiano nella versione più diffusa edita nel 1698 da E. Picart: *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, Milano, Raffaello Cortina, 1992.

⁸⁷ O. Boselli, *Osservazioni*, cit., II, 6, f. 39.

⁸⁸ *Ivi*.

⁸⁹ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 42, cit., p. 72.

⁹⁰ Quintiliano, *Institutio oratoria* XI, 3, 65-67; Cicerone (*De oratore*, III, 59) dedica un intero capitolo al significato del gesto e dell'espressione del volto come indicativi del *motus animi*.

⁹¹ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 41, cit., p. 70: «Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. [...] piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e dogliancì con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo». In termini analoghi Orazio descrive il potere del poeta sulle passioni e sia Cicerone sia Quintiliano sottolineano il bisogno per l'oratore di provare egli stesso i sentimenti che vuole esprimere. Il *topos* del *si vis me flere* ritorna continuamente nella retorica e nella poetica antiche, esercitando una forte influenza sia durante il Rinascimento che in seguito. Cfr. Orazio, *Ars poetica*, vv. 102-103; Cicerone, *De oratore* II, 45, 188-190 e *Brutus*, 188; Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 2, 25.

⁹² L. B. Alberti, *De pictura*, II, 42, cit., p. 72. Un esempio di "commentatore" si può riconoscere nella *Trinità* di Masaccio (Santa Maria Novella, Firenze), in cui la figura della Madonna, in piedi di fronte a Cristo in croce, guarda lo spettatore mentre con la mano sinistra indica il corpo morto.

⁹³ O. Boselli, *Osservazioni*, II, 16, cit., f. 52v.

⁹⁴ *Ibid.*, II, 2, f. 34v.

⁹⁵ R. Wittkower, *La scultura*, cit., p. 201 e ss.

⁹⁶ G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, libro I, cap. I, cit., p. 23.

⁹⁷ Seguono poi prescrizioni sulle posizioni più leggiadre come, per esempio, il volgere la faccia dalla parte sinistra. In ogni caso «il secreto più recondito da fare una figura che posi leggiadrissima è una Linea invisibile, imaginata dall'artefice a similitudine alla lettera S. La quale si fa camminare in mezzo la figura, havendo il suo principio, alla fontanella della Gola et il suo fine dentro la Gaolla interiore della gamba che posa: avvertendo però, che se la statua posa dalla parte dritta, come dovrebbe, detta lettera S si forma al Contrario»; O. Boselli, *Osservazioni*, *ibid.*, II, 12, f. 46v. Tale forma ad S dritta o rivolta, se è necessaria nelle figure dritte, è indispensabile in quelle sedute perché altrimenti restano senza grazia e decoro; *ibid.*, II, 14, f. 49v.

⁹⁸ *Ibid.*, I, 27, ff. 19v-20.

⁹⁹ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 45, a cura di C. Grayson, cit., p. 78. Sia nella *Nascita di Venere* del Botticelli che nella descrizione della nascita della dea nelle *Giostre* del Poliziano si manifesta la tendenza a fissare i movimenti transitori nei capelli e nelle vesti, tendenza che è dominante nei circoli artistici dell'Italia settentrionale già a partire dalla prima metà del '400 e che trova nel *De pictura* di L. B. Alberti la sua espressione più pregnante. A. Warburg., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 9. Sul movimento dei capelli cfr. anche G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, libro II, cap. XXI, cit., pp. 180-82.

¹⁰⁰ O. Boselli, *Osservazioni*, cit., II, 4, f. 36v.

¹⁰¹ Ibid., II, 16, f. 51. Cfr. anche la lezione tenuta all'Accademia dei Lincei.

¹⁰² Il gruppo scultoreo del *Laocoonte* diviene nel '700 il fulcro epocale intorno al quale ruota la riflessione sulla scultura. Dopo Winckelmann e Lessing se ne occupa anche Goethe. J. W. Goethe, *Sul Laocoonte*, (1798), trad. it. di M. Cometa, in *Laocoonte 2000*, Palermo, "Aesthetica Preprint" n. 35, 1992, pp. 94-102.

¹⁰³ Per Winckelmann il *Laocoonte* assurge ad *exemplum* di quella bellezza assoluta e ideale che fu raggiunta solo dalla scultura greca. J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aesthetica, 2001².

L'Antico e il problema del restauro

La riscoperta dell'Antico

Il rapporto con l'“Antico”, inteso come mondo storico, culturale e artistico, rinasce e si pone in modo problematico tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, quando i primi umanisti, da Francesco Petrarca a Poggio Bracciolini¹, danno avvio a quel processo di riscoperta di codici dimenticati nelle biblioteche di abbazie e monasteri. A questo mondo perduto gli umanisti guardano con nostalgica malinconia; cercano di salvaguardarlo, almeno nelle testimonianze letterarie superstiti, attraverso un'attenta opera filologica e di portarlo a nuova luce, liberandolo da tutte le deformanti interpretazioni medievali. Tale riscoperta determina l'instaurarsi di un confronto tra il passato e il presente che assume connotazioni differenti a seconda dei tempi e delle circostanze. È ben nota la polemica rinascimentale tra Paolo Cortese, sostenitore di un'imitazione pedissequa di Cicerone, e Angelo Poliziano che propone l'elaborazione di uno stile personale attraverso l'assimilazione dei classici; oppure la lettera di Pietro Bembo a Pico della Mirandola, in cui si sostiene una totale identificazione con il modello². Sul piano artistico questo ideale estetico si traduce nella tendenza ad assimilare le sculture a quelle antiche non solo sotto l'aspetto formale, ma persino nell'invecchiamento dei materiali e talvolta nel riprodurre lo stato frammentario, con un gusto che tende a sconfinare nel falso³. L'atteggiamento imitativo o emulativo, che si viene ad instaurare di volta in volta nei confronti dei modelli, dipende dal grado di consapevolezza della distanza storica che separa il presente dall'antichità. Soltanto la coscienza della differenza può mettere in moto meccanismi volti non alla riproduzione passiva di un mondo “altro” che non può più tornare, ma all'acquisizione di valori, forme di vita e di stile che possono essere assimilati e riadattati alle circostanze, sviluppando un processo di emulazione tra due realtà sentite ormai come distinte.

Alla scoperta degli autori classici nelle biblioteche dei vari monasteri europei si affianca la scoperta dei resti monumentali dell'antichità, che diventano oggetto di indagine non meno dei testi con lo stes-

so spirito di riconoscimento di un modello ideale su cui formare la rinascita ⁴. Nella sfera artistica l'“Antico” si identifica con le opere ellenistico-romane – dato che lo studio di quelle egizie ed etrusche fu intrapreso in Italia solo nell'ultimo scorcio del Settecento – e si configura come un ambito indifferenziato, in cui opere di epoche diverse confluiscono come in un repertorio sincronico, senza neppure la consapevolezza che si tratti di copie romane di originali greci. Infatti l'ebbrezza per le continue scoperte di statue, tra il Cinquecento e il Seicento, non favorisce sempre la valutazione serena e scrupolosa degli oggetti riportati alla luce. Solo nel XVIII secolo si prende coscienza del problema delle copie e, con Pierre Jean Mariette autore di un *Traité des Pierres Gravées* (1750), lo si affronta per la prima volta da un punto di vista teorico ⁵. In assenza di adeguate nozioni storico-artistiche che servano da supporto al riconoscimento dei reperti, le opere vengono mitizzate o interpretate attraverso filtri letterari. Nel Quattrocento l'interesse per l'Antico si manifesta con la nascita di un gusto antiquario e con l'attenzione per lo studio topografico delle città (si pensi alla *Descriptio Urbis Romae* di Alberti scritta intorno alla metà del XV secolo) ⁶. Nel *De varietate fortunæ* (1431-48) Poggio Bracciolini trasforma la riflessione sulle rovine di Roma, come segnacolo della storia della salvezza, in una descrizione di luoghi in cui viene inglobata una rassegna di fonti antiche; mentre Flavio Biondo, nella *Roma instaurata* (1444-46), traccia una topografia della città e dei suoi monumenti, basandosi soprattutto sulle iscrizioni e sulle fonti, utilizzate in maniera sistematica e con spirito critico ⁷. Si delinea così un percorso che approderà all'impresa progettata da Raffaello e Leone X di porre «in disegno Roma antica, quanto cognoscier si può per quello che oggidì si vede» ⁸. Si tratta tuttavia di studi di impostazione letteraria, privi di documentazione grafica almeno fino alla metà del XVI secolo. La questione delle rovine, se per gli artisti (da Alberti a Raffaello) è oggetto di un interesse scientifico basato su scrupolose misurazioni, per i letterati diviene un *topos* poetico intorno al quale incentrare il vagheggiamento nostalgico del passato e la meditazione sul deteriorarsi di tutte le cose. Le statue nel '400 non avevano valore solo come riferimenti normativi per gli artisti ma, considerate vere e proprie reliquie, erano oggetto di incondizionata ammirazione; di conseguenza spesso non si avvertiva neppure l'esigenza di verificare l'effettiva pertinenza dei nomi a cui erano attribuite: il riferimento a Fidia, Prassitele e Policlete serviva a mettere in moto un meccanismo evocativo e nostalgico che il più delle volte prescindeva da un effettivo interesse artistico ⁹. Così i cenni a celebri sculture in un'elegia (*Xandra* II, 30) di Cristoforo Landino (1424-98) ¹⁰ sembrano più il frutto di una rielaborazione letteraria che di un contatto diretto e personale con le opere. E Angelo Poliziano, in visita a Roma tra il 1484 e il 1488, si sente attratto dalla

statua equestre di Marco Aurelio solo perché il gesto della mano levata gli consente una chiara comprensione del verso di Stazio riferito al Colosso di Domiziano: «Dextra vetat pugnas» (Stazio, *Le Selve*, I, 1, 37)¹¹. Ma se i letterati, pur riferendosi spesso a sculture antiche, non sentono l'esigenza di un'esperienza autoptica, limitandosi ad interpretare le opere attraverso la lettura dei classici, per gli artisti del Quattrocento lo studio dell'Antico non può prescindere da una presa di coscienza diretta, tanto che Filippo Brunelleschi e Donatello si recano a Roma per vedere le opere del passato. Si tratta però di due atteggiamenti differenti che si protrarranno nel corso dei secoli successivi: il primo è legato alla cultura antiquaria che si basa sulle fonti scritte e considera la presenza di monumenti antichi inessenziale o eventualmente facoltativa; il secondo è legato alla prassi artistica che soprattutto nel Quattrocento si fonda su metodi razionali e scientifici. Per gli artisti l'imitazione dell'Antico, considerato come modello di perfezione, si fonda sugli stessi canoni di verità e oggettività dell'imitazione della natura, con la differenza che quest'ultima si risolve nell'apprendimento delle regole operative e nell'osservazione scientifica supportata da solidi fondamenti matematici; la prima invece consiste nella scelta rispetto ad un repertorio di modelli e soluzioni date.

Nel campo artistico, come in quello letterario, si instaura con i modelli un rapporto più o meno dipendente che dà luogo ad una produzione dagli esiti differenziati. Leon Battista Alberti, ad esempio, non mira alla restaurazione passiva dei modelli classici, quanto a superarli, riadattando soluzioni antiche a contesti moderni¹². Imitare gli antichi per l'architetto non vuol dire attenersi «strettamente ai loro schemi e accoglierli tali e quali nelle nostre opere, quasi fossero leggi inderogabili; bensì, avendo il loro insegnamento come punto di partenza», cercare «di approntare soluzioni nuove e di conseguire così una gloria pari alla loro o, se possibile, anche maggiore»¹³. Ciò è evidente nel Tempio Malatestiano, dove a partire dalla vecchia chiesa duecentesca di San Francesco, un edificio in mattoni a tre navate, l'umanista progetta una costruzione moderna in cui riprende l'arco trionfale romano. Tra antico e nuovo si stabilisce in questo caso un doppio legame, inerente al sito (infatti ad alcune centinaia di metri si ergeva l'arco di Augusto, il monumento più noto di Rimini) e all'occasione (il richiamo alla nozione di trionfo conferiva una patina di antichi fasti alla celebrazione di Sigismondo Malatesta). Al contrario agli inizi del Cinquecento si assume nei confronti dell'Antico un più rigido atteggiamento di riverenza che si manifesta, in alcuni casi, nell'attento studio degli edifici superstiti, come fa Andrea Palladio (*I quattro libri dell'architettura*, 1570, I, 12), in altri, in una cieca fiducia nelle fonti, al punto che Sebastiano Serlio (*Trattato di architettura*, 1537-51) giunge a condannare gli architetti romani quando si allontanano dai precetti di Vi-

truvio. Infine il Vignola (*Regola delli cinque ordini d'architettura*, Venezia 1562) concilia i modelli offerti dalle opere superstiti con le regole vitruviane ed elabora, per la prima volta, un sistema di proporzioni di valore assoluto per i cinque ordini architettonici, interamente basato sull'autorità degli antichi ¹⁴. Lo stesso irrigidimento si riscontra in campo pittorico, dove Giovan Battista Armenini (*De' veri precetti della pittura*, 1587, II, 5) nell'indicare le giuste proporzioni della figura umana controlla i dati desunti dagli esempi naturali «con le più perfette statue, che siano in Roma» ¹⁵. Tuttavia durante il Manierismo si verifica un atteggiamento più libero e interpretativo dell'Antico che, pur rimanendo un punto di partenza essenziale, mira ad essere assimilato e superato. I pittori manieristi infatti hanno attinto al repertorio di figure dai movimenti violenti e serpentinati che offrivano loro i sarcofagi romani ¹⁶. E lo stesso Michelangelo non rimane indifferente alle suggestioni provenienti dal *Laocoonte* con le contorsioni dei corpi avvinghiati dal serpente. Infine Giambologna con il suo *Ratto delle Sabine* (1579-83) segna il superamento dell'Antico dato che tra i gruppi ellenistici non ve ne era alcuno che annoverasse figure sollevate sulle braccia al di sopra della testa di un altro personaggio.

Nel Seicento il rapporto con l'Antico assume delle caratteristiche particolari in relazione alle condizioni storico-sociali del tempo. Possedere oggetti antichi era considerato *indicium nobilitatis* già a partire dal Medioevo; tale tendenza si accresce tra il XVI e il XVII secolo con il progressivo aumento dei reperti e il formarsi di collezioni nobiliari ed ecclesiastiche in vicendevole competizione. In tal modo il collezionismo diventa un obbligo sociale e solo raramente soddisfa un'esigenza dello spirito, obbedendo il più delle volte ad una pratica conformistica ¹⁷. In particolare nel XVII secolo, l'Antico diviene strumento di propaganda politica e di affermazione personale di papi e principi. Le splendide raccolte nelle ville dei Ludovisi, dei Borghese, dei Barberini, dei Pamphilj testimoniano una prassi consolidata: dopo l'ascesa al soglio di un papa, il suo cardinal-nepote veniva incaricato di acquistare una collezione di antichità il cui splendore doveva superare tutte le altre, per dimostrare il riaffermarsi della cultura, della scienza e dell'arte ¹⁸. Questa consuetudine, già comune sotto i pontefici Paolo V (1605-21) e Gregorio XV (1621-23), raggiunse il suo apice con Urbano VIII ¹⁹. La scultura in particolare diviene parte di un programma espositivo destinato a glorificare il possessore; di conseguenza, una volta posta in una determinata collocazione, diventa parte strumentale di un contesto più ampio che obbedisce a un disegno celebrativo, a scapito però del proprio valore individuale e del proprio significato in relazione allo stile, alla tipologia, allo sfondo storico e sociale che l'ha originariamente prodotta.

Nel XVII secolo tutti gli artisti, sia fautori dello stile classicista –

come Nicolas Poussin ²⁰, François Duquesnoy, Orfeo Boselli, Alessandro Algardi – sia della tendenza opposta, sostenevano la necessità di studiare a lungo i monumenti antichi, sebbene con interessi e scopi differenti. I primi consideravano le statue antiche come un sistema normativo di moduli proporzionali (si pensi alle misurazioni di Poussin sull'*Antinoo del Belvedere*); i secondi erano attratti dal potere espressivo delle torsioni e delle posizioni. Persino Pietro da Cortona, portavoce del Barocco nella polemica dell'Accademia di San Luca ²¹, si era formato sull'Antico e la stessa cosa aveva fatto un artista espressivo e dinamico come Pietro Paolo Rubens. Questi, in particolare, aveva esposto le sue considerazioni sul valore e sull'importanza delle statue antiche anche per il pittore moderno in uno scritto: il *De imitatione statuarum* – inserito da Roger de Piles nel suo *Cours de Peinture par principes* (1708) ²² – dove tali opere assurgono a repertorio di valori pittorici, quali luci, ombre e movimento, che il pittore barocco può assimilare e rielaborare nella propria arte ²³. Rubens pertanto mirava a trasformare la lezione della statuaria antica in tumultuose scene piene di ritmo; infatti le sue figure, pur prendendo spunto dalla scultura romana, sono ben lontane dalla rigidità del marmo. In campo scultoreo pure un artista tipicamente barocco come Bernini riteneva fondamentale lo studio dell'Antico, benché nella sua produzione lo reinterpretasse in modo libero e personale: per Bernini l'Antico era solo un punto di partenza, mentre per Poussin e per i classicisti era un punto d'arrivo.

Dall'imitazione della natura all'imitazione dell'Antico

L'estetica classicistica del Seicento, pur non rinnegando che l'imitazione della natura sia uno dei fondamenti dell'arte, si schiera contro coloro che avevano limitato la pratica artistica a questo solo scopo. Il bersaglio principale è costituito da Caravaggio e da tutti i suoi seguaci, considerati privi di spirito inventivo, poiché si erano assoggettati all'imitazione naturale senza operare nessuna selezione e avevano riprodotto ogni specie di oggetto nel suo aspetto esteriore anche difettoso. Significativa è l'opinione di Giovanni Baglione (*Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti*, 1642), per il quale Caravaggio, pur avendo una «bella maniera», nel rappresentare gli aspetti della natura non aveva «molto giudizio di scegliere il buono e lasciare il cattivo».

La teoria classicista trova chiara formulazione nel trattato di Orfeo Boselli per il quale «Scultura, pittura e poesia sono arti imitatrici del bello nella natura e non del difettoso», ne consegue che gli artisti non dovranno riprodurre fedelmente il modello naturale. Per Boselli «li boni Imitatori devono haver per hoggetto l'admirabile» ²⁴, ma per ot-

tenere questo scopo «Ritrarre il Vero tal quale è non basta, per la ragione detta, di non essere totalmente Perfetto». L'unica soluzione a tale *impasse*, che sembra apparentemente porre ostacoli alla produzione artistica, è fornita dalla teoria dell'*electio*: si tratta di scegliere, secondo il noto esempio di Zeusi, le parti più belle presenti in natura, così come Minerva, nelle *Metamorfosi* di Ovidio «figurò ne suoi Ricami le Azioni più belle, et Heroiche de gli Dei: e non come Aranne, che le deforma sensualità di quelli espresse»²⁵. Questa teoria non costituisce una novità nella tradizione artistica: fin dal mondo antico imitazione e selezione della natura erano state considerate principi basilari dell'arte e, se nei differenti periodi storici veniva privilegiata ora l'una ora l'altra, in realtà non se ne era mai avvertita una vera e propria contraddizione. Persino nel XVII secolo, quando il principio dell'*electio* fornisce il presupposto per una concezione estetica che antepone l'ideale al reale, l'opposizione tra i due principi non si percepisce, perché ancora una volta la selezione non è avvertita come un allontanamento dal vero, bensì come un naturale più perfetto, tanto che Boselli afferma: «Concludo che la diffinitione, di quella Imitatione, la quale include il Deforme è falsissima; si come quella che si appoggia al più Bello, è meravigliosa, è più sicura et Reale»²⁶.

A partire dal Rinascimento con la riscoperta del mondo classico si era affermata la convinzione che tale selezione si poteva trovare già realizzata nelle opere antiche, convinzione che nel Seicento diviene uno dei postulati fondamentali dell'estetica classicistica: «siché per venire al vero rimedio, si convien fare come l'Antico, il quale quasi Ape industrie, hà scelto da più vaghi Fiori, il Miele di tutte le Meraviglie; cioè hà ridotto quel Bello, che in molti Corpi era sparso, nella sua statua solo: hà con Artefizio fatto di piu naturali un Natural Perfetto»²⁷. All'inizio del suo trattato, infatti, Orfeo Boselli dichiara apertamente che gli artisti non dovranno imitare il naturale ma l'Antico. In realtà tutto il testo si struttura come una guida teorico-pratica che mira ad avviare ai segreti dell'arte, seguendo strettamente l'esempio di alcune sculture ormai canoniche per gli ideali estetici del tempo. I precetti di Boselli partono dall'osservazione delle statue più famose, frutto di quella selezione che il gusto del tempo aveva operato tra le tante riemerse dal sottosuolo romano. Lo stesso farà qualche anno dopo anche Bellori (*Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672) ma, a differenza dello scultore che cita le opere come esempi risolutivi dei problemi inerenti all'operare artistico, questi, in linea con la tendenza antiquaria, fa riferimento a sculture celebri solo in base alle fonti letterarie; e anche nei soli due casi in cui nomina statue realmente visibili a Roma: l'*Ercole Farnese* di Glicone e la *Venere medicea* di Cleomene, il suo interesse è di tipo teorico e filosofico: esemplificare l'idea di una perfetta venustà che non trova riscontro nella bellezza di

alcun essere vivente e perciò può essere valida guida all'emendamento della natura.

Orfeo Boselli è sicuramente uno dei principali teorici del classicismo seicentesco, tuttavia nonostante la profonda reverenza per i modelli antichi, l'interesse per la prassi artistica lo induce talvolta ad assumere un atteggiamento critico e a prendere consapevolezza che non tutte le sculture rinvenute sono dello stesso livello qualitativo. Di conseguenza egli distingue nella scuola antica tre classi secondo una gerarchia di valore: la cattiva, la buona e l'ottima. L'ammirazione per le opere antiche, però, non impedisce a Boselli di apprezzare la scultura contemporanea (Duquesnoy, Stati, Mochi) e in particolare Michelangelo, la cui genialità si è espressa in tutti e tre i campi figurativi. Viene così elaborato un sistema normativo che può includere anche quegli artisti moderni che, per la qualità dei risultati, possono essere annoverati a pari di quelli greci, tuttavia nella scultura contemporanea egli riscontra solo le due classi di valore inferiore, perché la più eccelsa si è estinta con la morte di François Duquesnoy.

L'Antico e la Maniera

All'imitazione dell'Antico e della natura si aggiunge, nella seconda metà del Cinquecento, un terzo referente: l'imitazione della "maniera", ovvero dello stile di un grande maestro²⁸. Tale concetto, che a partire dal Seicento si carica di connotazioni negative, compare per la prima volta nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini per indicare, senza particolare qualificazione di valore, il dipendere dallo stile altrui: «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»²⁹. Fin dalla sua prima apparizione nella letteratura artistica questo concetto 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, o di più artisti, secondo un gusto eclettico che troverà diffusione nella seconda metà del Cinquecento. Per cogliere meglio la valenza semantica di tale nozione può essere utile la lettera inviata da Raffaello a Leone X in cui gli edifici medievali sono definiti «privi d'ogni grazia, senza maniera alcuna»³⁰. Emerge da questo passo un rapporto tra maniera e grazia, successivamente ripreso e più estesamente sviluppato dal Vasari che della maniera è il principale teorico. Nelle *Vite* il termine ricorre frequentemente sia per distinguere diverse aree stilistiche ("maniera egizia", "etrusca", "tedesca", "fiamminga"), sia per scandire le tre età in cui sono ripartite le

biografie (la prima età dominata dalla “maniera vecchia di Giotto” giunge fino alle soglie del Quattrocento; con Brunelleschi e Masaccio inizia la “maniera moderna”; e la “terza età” o “maniera” comincia con Leonardo e culmina con Michelangelo) sia per indicare lo stile individuale; in quest’ultimo caso il sostantivo viene qualificato da una ricca gamma di aggettivi (“maniera grande”, “minuta”, “cruda”, “tagliante”, “delicata”, “dolce”, “facile”, “leggiadra”, etc.) per caratterizzare il *modus operandi* di ogni singolo artista. Ma dalle *Vite* si evidenzia un’ulteriore connotazione della nozione, che si mantiene in tutta la letteratura artistica successiva: la sua opposizione alla fedele imitazione della realtà. In tal senso è esemplificativo il passo in cui Vasari elenca alcune difficoltà della scultura nel «contraffare la natura» e accenna alla soluzione di rendere i capelli con ciocche «sode e ricciute più di maniera che di imitazione naturale»³¹. D’altro canto se la maniera è quel *quid* individuale che ciascun artista imprime alle sue opere, ne deriva una vera e propria tensione oppositiva tra l’intrinseca soggettività della maniera e la tendenziale oggettività dell’imitazione naturale³². Tuttavia nella visione evoluzionistica delle *Vite* i due poli sembrano trovare un momento di convergenza nella terza età, quando gli artisti, ormai affrancati dalle difficoltà connesse all’imitazione naturale, avranno modo di aggiungere a loro volta «più maniera». Si perviene così alla conquista della “bella maniera” che è il frutto del «ritrarre le cose più belle» e mettendo insieme tali parti «fare una figura di tutte quelle bellezze»³³. Tra “maniera” e “natura” si individua quindi un punto di saldatura nella teoria dell’*electio*. In questo senso la “maniera” indica un superamento della natura che non contraddice il necessario fondamento dell’arte nell’imitazione naturale. La “bella maniera”, raggiunta dagli artisti della terza età, consiste in «quella facilità graziosa e dolce» che appare «fra ’l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive», mentre prima «erano crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi e durezza nella maniera, alla quale mancava una leggiadria di fare svelte e graziose tutte le figure»³⁴. Ecco che si chiarisce quel connubio tra maniera e grazia, già emerso nella lettera di Raffaello a Leone X, e anche questa volta il *trait d’union* tra i due concetti è dato dalle opere antiche. Per Vasari, infatti, un contributo decisivo allo sviluppo della “bella maniera” fu dato dalla riscoperta di «certe anticaglie citate da Plinio»³⁵. Sono le sculture greche come il *Laocoonte*, il *Torso del Belvedere*, l’*Ercole Farnese*, la *Venere* e l’*Apollo del Belvedere* che, con le loro movenze, mostrano «una graziosissima grazia» e, in tal modo, «furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliante» che avevano lasciato nell’arte gli artisti delle età precedenti; infatti le loro opere, pur essendo frutto di grande impegno e fatica, erano aspre a vedersi, poiché vi mancava «uno spirito di prontezza [...] e una dolcezza»³⁶. Se dal piano teorico ci si sposta a quello stilistico, tale

maniera si esprime in panni piegati né in modo troppo semplice né troppo artificioso, ma con movenze dolci che li facciano apparire come veri; così pure i capelli devono sembrare morbidi e sottili³⁷. Sono indicazioni già presenti nel *De pictura* di Alberti per il quale «i movimenti moderati e dolci» sono più efficaci per ottenere la «grazia a chi miri che meraviglia di fatica alcuna»³⁸. Dal punto di vista pratico, quella grazia che appare così strettamente congiunta alla nozione di maniera si traduce nella facilità e rapidità di esecuzione che, dissimulando la fatica, deve offrire piacere all'occhio. In tal modo Vasari applica alle arti quei concetti di “grazia” e di “sprezzatura” che avevano trovato ampia diffusione nell'ambito del comportamento a causa della fama del *Cortegiano*. D'altro canto la stessa nozione di “maniera” appare mutuata dalla sfera sociale e “cortigiana”, in cui indica il modo di atteggiarsi di una persona di “belle” e “buone maniere”. Il codice di tale *savoir-faire* è sancito da una vasta produzione letteraria, molto divulgata nel Cinquecento: dal *Galateo* di Giovanni Della Casa, alla *Civil conversatione* di Stefano Guazzo, alla *Raffaella o della creanza delle donne* di Alessandro Piccolomini. La grazia indica la qualità sociale della bellezza e costituisce la più grande virtù del “perfetto cortigiano”: esige eleganza non priva di autocontrollo, implica artificiosità, ma abilmente dissimulata sotto una patina di spontaneità e naturalezza. La sprezzatura poi comporta una calcolata disinvoltura con cui affrontare facilmente e serenamente ogni difficoltà. Il passaggio di questi concetti dalla sfera etico-sociale a quella estetico-artistica è favorito dallo stesso Castiglione che, dedicando alcune pagine del suo trattato al concetto di grazia, adduce degli esempi tratti dal mondo dell'arte: «Spesso ancor nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell'artifice»³⁹. Inoltre riporta una testimonianza antica per ricordare come l'affettazione e l'eccessiva diligenza uccidano la grazia: «Dicesi ancor esser stato proverbio presso ad alcuni eccellentissimi pittori antichi troppo diligenza esser nociva, ed esser stato biasimato Protogene da Apelle, che non sapea levar le mani dalla tavola»⁴⁰. La pratica ripetitiva viene dunque condannata come sterile, ma altrettanto negativo è discostarsi troppo dalla verosimiglianza per seguire in modo deformante la maniera di un altro artista; quando ciò si verificherà la maniera assumerà quelle connotazioni negative che le saranno imputate soprattutto nel Seicento.

Nella seconda metà del XVI secolo il concetto di “buona maniera” ricorre negli scritti di Lomazzo per indicare come l'idea concepita nella mente può essere espressa nei materiali delle arti figurative. Nell'*Idea del Tempio della pittura* (cap. 2) egli rammenta all'artista i rischi cui va incontro qualora imiti servilmente gli altri senza valutare se si tratti

realmente di giusti modelli o qualora cerchi di costringere il suo stile in una determinata direzione sulla scorta dei consigli altrui. La scelta di un buon maestro è considerata fondamentale per indirizzare adeguatamente il talento naturale e sviluppare, senza forzature, la “buona maniera” e neppure viene disdegnato un comportamento eclettico che tragga stimoli da differenti modelli. Tra questi un ruolo di primo piano è spesso conferito alla scultura greco-romana che Giambattista Armenini (*De' veri precetti della pittura* I, 2) ritiene fondamentale per acquisire la “maniera antica”⁴¹.

Quando nel Seicento si torna a discutere del concetto di maniera vi è tutta questa tradizione alle spalle. Nelle *Osservazioni della scoltura antica* tale nozione riveste un ruolo significativo: «Si dice Maniera il modo de l'opperare, più ad imitatione di una cosa fatta; che di una altra»⁴². Fin dalla definizione la maniera si configura per Boselli come imitazione di un prodotto artistico di un maestro. Naturalmente ciò non esclude la possibilità di cadere in errore cosa che si può verificare sia per motivi intrinseci, legati al gusto personale o ad un particolare stato d'animo, sia per cause estrinseche, dovute ad una formazione sbagliata: «In far questa [imitazione] si può errare, o per Genio, o per educatione: per Genio piacendo più una cosa men bello, che la più bella, il Color nero e non bianco, più l'Agresta, che l'una, il che può procedere, da cattiva Complesione o da un composto di humori torbidi, e corrotti. Per l'educatione, studiando cose di Cattivi Maestri, apprendendo precetti falsi da principio; dalli quali si forma un Habito, che una volta vestito, è difficile a mutarsi»⁴³.

Boselli distingue la maniera attraverso due aggettivi differenti: “maniera grande” e “maniera greca”; a ben vedere però le due nozioni sembrano coincidere dato che lo scopo cui mira la maniera grande è stato raggiunto solo nelle opere antiche: «La maniera dunque grande, et il Gusto esquisito è il fare l'Oppere con dolcezza, et tenerezza, il che consiste in saper nascondere, ossa, nervi, vene, et Muscoli, con haver l'Ochio al tutto, e non alle parti: cosa tanto difficile, che solo agli Antichi è stata concessa»⁴⁴. Nonostante l'aggettivo qualificativo richiami alla mente gli affini attributi di terribile e sublime che lo stesso Vasari include nella nozione di “maniera” quando ad esempio si riferisce a Leonardo da Vinci⁴⁵, la definizione di Boselli sembra avvicinarsi maggiormente al concetto di grazia e a quel modo di compiere con simulata facilità operazioni complesse. Si tratta infatti di un “gusto squisito” che guida nella realizzazione di forme dolci e fluide, quali si riscontrano negli Apolli, nei Fauni, nei Bacchi e nelle più belle opere antiche visibili a Roma. Dopo aver definito il concetto da un punto di vista teorico, Boselli riprende la questione nel terzo libro, dove fornisce dei consigli su come realizzare il panneggio. Sotto questo aspetto pratico la “maniera grande” si ottiene realizzando gruppi sollevati di

pieghe che formino un andamento sinuoso, ove l'occhio possa scorrere agevolmente nello scendere e nel salire. L'aderenza con le affermazioni delle *Vite* è evidente, con la differenza che, se Vasari aveva distinto diversi tipi di maniera in relazione alle peculiarità stilistiche di ciascun artista, Boselli individua un unico grande stile che si può apprendere da un solo maestro: l'Antico.

Naturalmente in un'epoca di rigido classicismo il problema dei buoni maestri diviene fondamentale tanto che Boselli afferma: «Non si può senza scorta camminare per le vie difficili»⁴⁶, ma è necessario avere un buon maestro che prima di ogni altra cosa insegni a disegnare e ponga come modelli all'allievo le incomparabili statue antiche e le ammirabili pitture del “moderno Apelle”: Raffaello d'Urbino⁴⁷. Tuttavia l'imitazione pedissequa di un modello, per quanto eccelso, alla fine diviene sterile e i suoi risultati poco apprezzabili. Pertanto Boselli ritiene più opportuno, dopo aver osservato attentamente il soggetto di riferimento, procedere seguendo l'idea che si è formata nella mente. In tal modo si ha il vantaggio di esercitare maggiormente la memoria e sollecitare la riflessione sulle scelte compositive, benché si corra il rischio di un risultato poco riuscito⁴⁸. In questi precetti sembra di cogliere un'eco delle parole di Vasari che ritiene l'imitazione del modello naturale non un fine, ma un mezzo per perfezionare il disegno a memoria. Infatti nelle *Vite* l'artista raccomanda di esercitarsi a lungo nell'imitazione di tale modello per memorizzare le forme e acquisire sicurezza nei tratti così che poi «senza avere i naturali inanzi si possa formare di fantasia da sé attitudini per ogni verso»⁴⁹.

Tra i maestri Boselli ricorda spesso «l'eccellentissimo Francesco Fiammingo», colui che seppe resuscitare la “maniera greca”; in effetti Duquesnoy fu, tra gli scultori della prima metà del secolo, il più vicino alle scelte “greche” di Poussin e il più attento al rispetto dell'iconografia originaria e alla compostezza compositiva⁵⁰. Anche G. B. Passeri lo ricorda come «imitatore della maniera Greca» che Duquesnoy considerava «la vera Maestra del perfetto operare, perché in sé ritiene, in un tempo istesso, grandezza, nobiltà, maestà, e leggiadrie, tutte qualità difficile ad unirsi insieme in un solo composto»⁵¹. Sono le stesse caratteristiche della “maniera grande” di Boselli; è evidente quindi che in quel periodo, come appare chiaramente dalle *Osservazioni della scoltura antica*, le due “maniere” tendono a coincidere. In realtà però, sebbene la nozione di “maniera greca” fosse abbastanza diffusa in quell'epoca di imperante classicismo, aveva connotazioni semantiche piuttosto vaghe e generalizzate. Nella *Nota ai musei* Bellori riferisce il termine “greco” ad alcune sculture antiche come il *Galata con la moglie*, mentre nelle *Vite* l'attribuisce a pittori moderni, quando afferma che Annibale Carracci passò alle più perfette idee e all'arte più emendata dei greci⁵². Nonostante la sua conoscenza erudita del-

le opere delle collezioni romane, Bellori non aveva interessi specifici per la scultura antica; ma l'apporto teorico fondamentale del '600 classicista avrebbe dato i suoi frutti nel secolo successivo, quando, in un mutato momento storico e con una diversa impostazione filosofica, Winckelmann affronterà con decisione il problema dell'arte greca, unendo l'erudizione con l'arte nell'analisi di molte opere ormai canoniche, di cui avrebbe per la prima volta proposto un'organizzazione in fasi stilistiche e una periodizzazione storica.

Nel Seicento la maniera, ormai divenuta sterile negli epigoni dei grandi maestri, viene condannata per opera di Bellori, che la definisce "fantastica idea", riferendosi non alla fantasia creativa, bensì a una sorta di "fantasticheria", di intellettualismo vuoto e fine a se stesso. Il punto di vista da cui Bellori si pone è quello di un'idea in base alla quale gli artisti emendano la natura e che «originata dalla natura supera l'origine, e farsi originale dell'arte»⁵³. Ma gli ultimi seguaci della maniera non ne sono più capaci, irretiti nell'imitazione dei grandi Maestri del Rinascimento. Occorre dare nuovo fondamento alla norma ideale dello stile: è la via del classicismo seicentesco⁵⁴. La condanna di Bellori non va al principio artistico in sé quanto alla sua senescenza e al suo inaridimento. Alla fine del Seicento Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario toscano delle arti del disegno* attribuisce alla maniera il significato tutto negativo di arbitrio individuale dell'artista che esclude l'indagine della natura: la maniera è divenuta ormai sinonimo di inerzia creativa e acquista un senso, ma solo negativo, attraverso l'aggettivazione ("maniera cruda", "secca", "legnosa").

Gli artisti e la cultura antiquaria

Nel corso del Rinascimento pratica artistica e conoscenza antiquaria tendono a fondersi: lo studio degli oggetti e dei costumi antichi diventa indispensabile all'artista che voglia realizzare un'opera apprezzabile nel rispetto del *decorum*. Ludovico Dolce nel suo *Dialogo della pittura* (1557) afferma che ogni pittore «terrà sempre riguardo alla qualità delle persone, né meno alle nazioni, a' costumi, a' luoghi et a' tempi; talché, se dipingerà un fatto d'arme di Cesare o di Alessandro Magno, non conviene che armi i soldati nel modo che si costuma oggidi, et ad altra guisa farà le armature a Macedoni, ad altra a Romani»⁵⁵. Questo bisogno di fedeltà archeologica comporta una preparazione culturale ad ampio raggio (storica, geografica, etnografica, ecc.) che in realtà gli artisti erano ben lungi dal possedere. Nonostante Alberti ammonisca il pittore a farsi familiare ai poeti e agli oratori che «molto gioveranno a bello componere l'istoria»⁵⁶, la figura del *doctus artifex*, divenuta successivamente un *topos* di tutte le trattazioni d'ar-

te, si rivela un mito che ha scarso riscontro nella realtà⁵⁷. E se Pomponio Gaurico ha l'ardire di proclamare dotto persino lo scultore, trasformando in un colto uomo di lettere una figura che per tradizione, da Luciano a Leonardo⁵⁸, era considerata la più vile tra gli artisti, ciò è dovuto al fatto che tale riflessione viene elaborata, in seno all'ambito umanistico, da uno scultore "dilettante"⁵⁹. Dato che generalmente gli artisti non erano dotati di una solida cultura letteraria, per risolvere i problemi insorgenti nella realizzazione delle opere, erano soliti ricorrere alla consulenza dei dotti. Una conferma di questa consuetudine si riscontra nel *De re aedificatoria*, dove Alberti suggerisce più volte agli artisti di rivolgersi agli esperti per giungere grazie ai loro consigli a risultati perfetti⁶⁰. Casi esemplificativi sono la *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Botticelli che, alla luce di una complessa interpretazione iconografica⁶¹, si rivelano ricche di riferimenti alla poesia e alla scienza contemporanee; risultato a cui, probabilmente, non è estranea la familiarità del pittore con il dotto umanista Angelo Poliziano⁶². Ma ancora nel Seicento era frequente che gli artisti ricorressero all'aiuto di uno studioso o di un poeta se dovevano raffigurare un tema vago ma nello stesso tempo complesso. Ad esempio quando il principe Pamphilj diede l'incarico a Pier Francesco Mola di dipingere i *Quattro Elementi* nella sua villa di Valmontone, l'artista chiese consiglio ad un dotto giurista che gli fornì una genealogia di dei e un Virgilio commentato in modo da poter disporre dei miti adatti alla rappresentazione⁶³.

A partire dal Seicento però la cultura antiquaria si rivela necessaria non solo, come già in passato, durante la fase ideativa, ma anche in quella interpretativa che è fondamentale perché l'inserimento dell'opera all'interno dell'arredo risponda a fini celebrativi. In questa fase l'apporto di tale cultura risulta tanto più importante quanto più l'interpretazione iconografica è propedeutica all'intervento di restauro. Indicative in tal senso le parole di uno specialista del mestiere come Orfeo Boselli che dallo scultore-restauratore esige una cultura antiquaria, «Poiche si ricerca il conoscere la statua antica, qual Virtù, Deità, o personaggio rapresenti, per secondare il portamento, et darli in mano i segni convenienti; darle la debita proporzione, et quello che piu importa accompagnar la maniera antica»⁶⁴.

La cultura figurativa del Seicento vedeva nell'arte greco-romana soprattutto un ricchissimo repertorio di soluzioni iconografiche da trasformare in strumento di comunicazione concettuale ed emotiva e in tal senso il trattato di Cesare Ripa che aveva decodificato gesti ed espressioni, attributi e abbigliamento, prendendo spunto proprio dalle opere antiche, si rivelava una fonte preziosa. Tuttavia nella pratica scultorea le soluzioni iconografiche di Ripa non sempre si rivelano perseguibili, perché la rappresentazione di simboli troppo voluminosi e pesanti rischia di spezzare i polsi delle statue. Pertanto Boselli, pur

includendo il testo di Ripa tra le letture utili all'artista, ammonisce quest'ultimo a non perdere di vista le questioni tecniche mirando solo agli effetti estetici⁶⁵. L'interesse per l'*Iconologia* si collega inoltre al gusto per l'emblematica e all'esigenza di un'*evidentia* rappresentativa che soddisfi il piacere intellettuale⁶⁶. Boselli distingue una simbologia che si potrebbe definire "decorativa", quando i segni espressivi svolgono semplicemente una funzione identificativa (una statua che regge in una mano la borsa e nell'altra il caduceo viene riconosciuta per un Mercurio) e una simbologia che si potrebbe definire "semantica", quando tali segni riescono a trasmettere un messaggio e a rendere evidente il senso dell'azione; naturalmente solo in questo caso l'artista riesce a realizzare opere "meravigliose"⁶⁷. Questo scopo si raggiunge quando l'*historia* è rappresentata con chiarezza tale da poter essere immediatamente riconosciuta, generando una sorta di compiacimento intellettuale. Al contrario se i simboli caratterizzanti non sono in grado di rendere evidenti i ruoli dei personaggi, la rappresentazione rimane oscura e l'osservatore non prova alcuna soddisfazione⁶⁸.

Il programma scultoreo seicentesco con la sua propaganda di corte si fonda sui progressi dei primi studi archeologici. Tuttavia se nel Rinascimento la collaborazione tra dotti e artisti avveniva per lo più all'interno di un libero e amichevole scambio intellettuale, nel Seicento le mutate condizioni storico-sociali e le nuove esigenze di mercato avevano reso gli antiquari sempre più potenti in ambito di consulenza artistica, tributando loro una fiducia in materia d'arte non sempre supportata da adeguate competenze. Di contro gli artisti si mostravano intolleranti a questo giogo che li rendeva spesso subalterni a chi non aveva esperienza di mestiere. In tal senso acquistano un significato paradigmatico le parole di Orfeo Boselli che, quando esige dallo scultore una cultura letteraria, non mira a conformarsi in modo sterile ad una tradizione consolidata, bensì a conferire all'artista quell'indipendenza di giudizio che lo avrebbe affrancato dalla soggezione verso eruditi e antiquari: «Lo Scultore, se non puo essere dottissimo, et erudito; almeno non deve di leture, essere ignorante perche elle sono gradi da salire al monte di ogni Virtù [...] Gran miseria de nostri tempi, ne quali regna talmente l'ignoranza, che se vogliono sapere il significato di qualche cosa antica, li conviene ricorrere ad alcuni Antiquarij, li quali si pigliano tanta baldanza che sopra i moscoli anco ardiscono temerariamente discorrere. Grandissimo errore, di chiunque pensa, che chi mai disegnò ne scolpì possa intendersi di dipingere, e di scolpire: Arti che se chi studia assai, ne sa poco; che sapera dunque chi non studia niente?»⁶⁹. Da queste affermazioni traspare la particolare condizione di Boselli rispetto ai teorici e agli artisti del Seicento: a differenza dei primi, egli ha seguito un apprendistato nelle botteghe ed ha acquisito con la pratica competenze professionali in materia d'arte, a

differenza dei secondi si è formato una cultura letteraria attraverso testi poetici e storici sia antichi sia moderni che sarebbero utili ad ogni artista per «sbizzarrire la fantasia» (ad esempio Livio, Svetonio e Plutarco oppure Ovidio e Ariosto, ricchi di bellissime “favole”) e ad «arricchirla di contenuto morale» (come Virgilio e Tasso o i libri del Vecchio e Nuovo Testamento) all’insegna del principio oraziano del *miscere utile dulci* ⁷⁰.

Boselli non poteva accettare che chi non avesse competenza di pratica artistica potesse intervenire su questioni d’arte, perciò si scaglia duramente contro quegli «homini imprudenti, li quali per disgratia de Virtuosi, e buona fortuna loro, sono tenuti da Principi intendenti di Architettura Pittura, e scoltura; senza saper scolpire dipingere, o geometrizare» ⁷¹. Ma la rivolta di Boselli si scontra invano con un processo avviato già da tempo e che proprio nel Seicento troverà chiara formulazione teorica. Tra il XV e il XVI secolo attraverso la figura del “dilettante”, dell’uomo colto che pratica l’arte per diletto, tracciata nelle pagine del *Cortegiano* ⁷² e impersonata da Alberti e Gaurico, si va lentamente affermando quella del *connoisseur*, dell’intendente in materia d’arte senza esperienza pratica. Già nella metà del Cinquecento Dolce ritiene che anche «uno, che non sia pittore, è atto a far giudicio di pittura» ⁷³, riconoscendo al profano colto competenze artistiche, purché non si tratti di questioni tecniche ⁷⁴ e, a fine secolo, Raffaello Borghini rivolge il suo *Riposo* (1584) non solo agli artisti, ma anche a coloro che senza esser pittori desiderano giudicare le opere d’arte, intento mai prima d’ora comparso nella trattatistica ⁷⁵. Il definitivo affermarsi di questa figura viene sancito proprio nella prima metà del Seicento da Giulio Mancini che inizia le sue *Considerazioni sulla pittura* (1617-28) con una difesa della critica dei non artisti: «[un] huomo di diletto [può] con facilità dar giuditio delle pitture propostegli, saperle comprar, acquistar et 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» ⁷⁶. Così con un percorso inverso a quello che alla fine del ‘300 aveva portato i pittori, inclusi nell’Arte dei Medici e degli Speciali, a rivendicare a sé gli stessi diritti dei medici, Mancini, che di professione fa il medico, rivendica ai “dilettanti” il diritto di fare teoria della pittura ⁷⁷. Ormai le arti figurative non sono più soltanto una competenza degli artisti, come nel Rinascimento, ma diventano sempre più luogo operativo e di riflessione per un ambito sociale ed intellettuale molto più vasto, con tutti i risvolti negativi che questa apertura di competenze può comportare. Infatti, come denuncia amaramente Boselli, in un’epoca in cui la fama di un artista è legata più al favore dei grandi signori, che alle qualità professionali, può verificarsi che un principe ordini «ad un mezzo scarpellino, che li dicesse se li pareva di Titiano un quadro venutoli da Venetia» ⁷⁸ oppure, con risul-

tati ben più nefasti, che si rivolga ad un incompetente per consulenze di restauro. La sua non rimane una voce isolata, infatti questa esigenza di una maggiore professionalità si fa sentire soprattutto tra chi ha pratica dell'arte. Ma la disputa tra artisti di mestiere e dilettanti sulla possibilità di giudicare le opere registra per tutto il Seicento un netto contrapporsi dei relativi schieramenti. Alla fine del secolo in una celebre lettera Filippo Baldinucci, pur ritenendo valido il giudizio dei migliori "dilettanti", considera definitivo quello dei "periti", cioè dei professionisti: «Sarei di parere, che fra gran numero di Dilettanti potesse ben trovarsi qualche elevatissimo ingegno, che bene instrutto teoricamente nell'Arte, molto, e molto avesse veduto, il quale anche con poco uso di mano potesse talvolta esser buon giudice di qualche bella, o brutta pittura, non però sempre; ma che la regola veramente sia, che il perito solamente, cioè colui, che per lungo tempo ha camminato per le difficoltà di quella, che ha vedute infinite opere d'Artefici di prima riga, possa darne un retto, e sicuro giudizio»⁷⁹.

Il restauro delle sculture antiche

Per restauro si intende un intervento volto a «restituire al frammento antico una completezza che ne permetta una migliore fruizione estetica e, spesso, un soggetto senza il quale la figura non sarebbe leggibile secondo le norme di una rappresentazione legata alle problematiche della "storia"»⁸⁰. Tale completamento richiede anzitutto l'interpretazione corretta o plausibile delle parti mancanti e poi la loro esecuzione in una "maniera" che fosse in grado di accompagnarsi a quella antica; tuttavia tra il XVI e il XVII secolo si sono manifestate posizioni contrastanti nei confronti di questo problema che viene affrontato in modo chiaro e significativo solo a partire dal Settecento⁸¹.

Nel Rinascimento si preferiva lasciare le sculture prive di integrazioni, poiché era diffuso tanto tra gli artisti che tra i collezionisti il gusto del frammento: un'opera incompleta, anche se poco chiara da un punto di vista formale o iconografico, ha un fascino particolare perché stimola la fantasia e suscita maggiori emozioni. Nel corso del Cinquecento, però, all'ammirazione incondizionata per l'arte antica si affianca la consapevolezza che l'arte moderna, non essendole inferiore, sia in grado di emularla; il frammento diviene così passibile di integrazione, se non di superamento, attraverso l'interpretazione. Questo passaggio dall'estetica del frammento al gusto per l'integrazione è testimoniato dal Vasari (*Le vite*): «E nel vero hanno molto più grazia queste anticaglie in questa maniera restaurate, che non hanno que' tronchi imperfetti e le membra senza capo o in altro modo difettose e manche»⁸². I "tronchi imperfetti" e gli altri frammenti potevano essere apprezza-

ti come anticaglie o come modello per gli artisti, ma senza restauro sarebbero rimasti privi di grazia e non avrebbero mostrato quella bellezza che solo un completamento idoneo è in grado di evidenziare. E non è una contraddizione che il *Torso del Belvedere* sia, al contrario, lasciato senza integrazioni, poiché questa scultura, pur nel suo stato estremamente lacunoso, rivela un senso del movimento e una grazia che ne rende evidente il messaggio figurativo anche nello stato di frammento. Vasari quindi, consapevole dei pericoli cui vanno incontro le opere di disegno, apprezzava le integrazioni e le considerava un contributo al recupero della scultura antica, sebbene ritenesse che l'arte moderna fosse volta ad un superamento dei livelli raggiunti dai maestri greci e romani, soprattutto nell'elaborazione di quella gestualità che enfatizza l'espressività delle opere. Queste concezioni influiscono sulla pratica del restauro; infatti il gusto per una scultura soggetta ad infiniti punti di vista e i progressi tecnici realizzati da Michelangelo, Cellini e Giambologna, le cui opere sembrano in movimento sul proprio asse tanto da sollecitare nello spettatore il desiderio di girarvi intorno, indurranno i restauratori a uniformare le antichità ai nuovi canoni estetici. Nel momento in cui l'artista antico non è più sentito come un maestro, ma come una personalità artistica dello stesso livello, viene meno la fedeltà all'originale e si fa strada l'interpretazione⁸³. Talvolta però tale interpretazione costituisce una sfida alla possibilità di comprendere il soggetto, come ricorda Ludovico Castelvetro⁸⁴ a proposito del restauro effettuato da Michelangelo sulla statua del fiume *Tigri* o *Arno*, secondo l'interpretazione corrente al tempo di Clemente VII (attualmente ai Musei Vaticani). Qui, come nel caso ben più noto e documentato del *Laocoonte*, il restauro consiste anzitutto nell'interpretazione delle soluzioni originali della figura giunta mutila.

Il *Laocoonte*, trovato sostanzialmente in buone condizioni, mancava solo di alcuni frammenti che però risultavano fondamentali per cogliere i moti dell'animo dei protagonisti: il braccio destro del padre e del figlio minore, la mano destra del figlio maggiore e alcune spire del serpente. In particolare sul gesto del padre, decisivo per l'interpretazione del dolore espresso nel volto, si sono impegnati molti artisti, spesso senza curarsi di indizi – ricavabili dalla scultura stessa – che avrebbero potuto aiutare nella ricostruzione filologica delle originarie posizioni (ad esempio la differente lavorazione del marmo in corrispondenza dell'orecchio destro e della nuca e l'andamento della muscolatura della spalla spezzata e del collo). Ma le suggestioni suscitate da quest'opera, esaltata da Plinio come una delle più belle del mondo antico, ha determinato il prevalere dell'elemento emozionale su quello razionale. Così al restauro, filologicamente più corretto, di Baccio Bandinelli (eseguito tra il 1520 e il 1525) che, seguendo un criterio compositivo più che interpretativo, riconfigura in un'immagine chiasti-

ca la posizione delle gambe e delle braccia, si preferì l'integrazione del Montorsoli, probabilmente approvata dallo stesso Michelangelo⁸⁵. Tale integrazione infatti era più rispondente agli ideali estetici del tempo, poiché il braccio levato, col suo dinamismo, sviluppa una tensione formale asimmetrica che esprime un'enfasi più adeguata a manifestare un dolore non rassegnato. In linea di massima la ricostruzione del Montorsoli, pur suscitando molti dubbi, incontrò un ampio favore tanto che venne mantenuta fino al secondo dopo-guerra, sacrificando così alla seduzione di un gesto tanto carico di suggestioni la consapevolezza di un errore filologico⁸⁶. Pertanto furono scelte di carattere estetico e interpretativo ad impedire una corretta integrazione della statua. Il restauro del *Laocoonte* col braccio proteso modifica la composizione degli scultori antichi, ma conferisce alla scultura miglior disegno e maggior *pathos*. Allo stesso modo, quando furono scoperte le gambe originali dell'*Ercole Farnese*, si preferì lasciare, probabilmente su consiglio di Michelangelo, quelle restaurate da Guglielmo della Porta, perché esteticamente più efficaci⁸⁷. Tali interventi sono esemplificativi di una prassi volta non alla ricostruzione fedele, ma ad una accentuazione delle qualità espressive, attraverso il movimento e il ritmo.

Anche nel Seicento talvolta il restauro diventa l'occasione in cui interpretare e commentare, piuttosto che ricostruire, la scultura antica. Spesso, però, i risultati di questi interventi procurano una sensazione di disagio ben maggiore delle più libere integrazioni cinquecentesche, poiché i pezzi antichi sono disposti, volutamente o in maniera inconscia, secondo i nuovi ideali estetici della scultura barocca. Ad esempio l'*Ercole e l'Idra* (ora ai Musei Capitolini) restaurato da Alessandro Algardi mostra la difficoltà di adeguare la severità espressiva della scultura antica al nuovo impeto che le impone il restauro seicentesco, quando si avvia verso la rielaborazione. Per comprendere meglio come il gusto barocco condizioni i restauri seicenteschi è significativa la posizione di Orfeo Boselli, il quale ritiene necessario «il ben restaurare le statue antiche in Roma per la copia grande, che si ritrovano da barbara mano lacerate»⁸⁸. Nonostante egli fosse un rigoroso classicista e professasse una rigida obbedienza all'Antico, gli esempi citati nel trattato (*l'Hermes Loghios* di Algardi, *l'Ares seduto* di Bernini, entrambi nella collezione Ludovisi, e il *Fauno Rondinini* di Duquesnoy) sembrano contraddire le sue convinzioni, in quanto il frammento antico viene rielaborato in conformità agli ideali estetici del tempo. Inoltre è sorprendente che Boselli apprezzi i restauri di Bernini, il quale era solito combinare antico e moderno, pur disprezzandone apertamente le sculture originali. Ciò dimostra che le rielaborazioni incontravano un tale favore da essere valutate positivamente anche dai classicisti più rigorosi e persino da essere scambiate per un ripristino dell'antico. Ne è un esempio l'*Hermes* di Algardi che Bellori elogia per essere stato «resti-

tuito da Alessandro, conforme la buona maniera antica»⁸⁹; in realtà la statua è un tipico esempio di rielaborazione barocca perché completa un torso nella posa di antico oratore con libere integrazioni probabilmente ispirate ad un *Mercurio* in bronzo realizzato, sebbene in stile antico, nel Rinascimento⁹⁰. I restauri del Bernini mostrano la chiara tendenza ad allontanarsi dal linguaggio antico per lasciare libero corso all'immaginazione barocca⁹¹; ne sono esempio sia la morbidezza del materasso nell'*Ermafrodito borghese* (ora al Louvre) sia lo stile del Cupido nell'*Ares Ludovisi*⁹². Infine è logico che Boselli esalti gli interventi del suo maestro Duquesnoy: «Nella ristaurazione delle Statue antiche fu perfettissimo, perché aggiungeva quelle parti, che mancavano con tanta accuratezza e similitudine che pareva in dubbio si erano le proprie antiche o le moderne aggiunte». Si tratta di un giudizio non più condivisibile, infatti è chiaro che il movimento libero e l'ampio gesto del braccio nel *Fauno* di Duquesnoy devono molto più al barocco che al modello di un'opera antica⁹³. La libertà interpretativa che si riscontra nei restauri seicenteschi è talmente radicata nel gusto collettivo che persino quando è evidente la distanza dall'antico si continuano ad apprezzare certe soluzioni interpretative. Ancora una volta è significativa la testimonianza di un classicista come Boselli che a proposito dell'*Ercole Farnese* afferma: «A me pare degno di lode chi ristaurò l'Ercole farnesiano, perché se bene, non giunse a la maniera antica [...] si accostò tanto che basta»⁹⁴.

Nel XVII secolo i restauri volti più ad interpretare l'opera che a riportarla allo stato originale si incrementano e, talvolta, si mira persino ad integrare i frammenti antichi con nuove soluzioni iconografiche, per conferire all'immagine un aspetto più moderno: questo tipo di intervento prende il nome di "riuso". Il riuso è estraneo a qualsiasi intenzione di ripristino e assomiglia molto di più alla consuetudine, diffusa dall'alto Medioevo in poi, di riutilizzare frammenti dell'Antico per costruire opere moderne. Il pezzo di recupero può anche accrescere il valore dell'opera, conferirgli nobiltà, ma il progetto è finalizzato ad un'opera nuova e risponde, in un certo senso, ad un gusto per gli abbinamenti tra materiali diversi tipico da Wunderkammer. In questa tendenza si inseriscono gli interventi sulle sculture a scopo decorativo destinate ad arricchire l'architettura di ville e palazzi che, soprattutto a Roma dove è facile reperire frammenti antichi, si ornano spesso con statue ottenute unendo pezzi di varia provenienza. Si realizzano in tal modo quei "pasticci" di elementi antichi, di cui a tutti è palese la reciproca estraneità; i rilievi, ad esempio, non solo furono integrati ma talvolta anche separati dai loro supporti, come nel caso di sarcofagi e urne, e singole parti delle loro composizioni furono utilizzate in luoghi diversi per ragioni tematiche e formali. Non vi era alcuna considerazione per l'aspetto stilistico delle opere: raffigurazioni tardo ellenistiche o della

prima età imperiale potevano essere mischiate nelle facciate delle ville alle sculture della piena epoca imperiale o a quelle tardo antiche. L'interesse era esclusivamente concentrato sull'iconografia, con particolare attenzione a strumenti e attributi simbolici che potevano essere impiegati per trasmettere il nuovo messaggio panegirico. Nel 1630 i conservatori di Roma decisero di erigere una statua commemorativa a Carlo Barberini, fratello del papa Urbano VIII, che aveva ricoperto la carica di generale della Santa Chiesa, utilizzando un torso antico di imperatore per formare gran parte della statua. Il restauro del torso venne eseguito da Algardi, mentre la testa venne commissionata a Bernini, scultore ufficiale della famiglia papale. Nonostante tale monumento non comportasse un risparmio di fatiche e di denari rispetto ad una realizzazione *ex novo*, si preferì il restauro interpretativo per motivi suggestivi: fondendo antico e moderno si aspirava all'assimilazione del personaggio col suo prototipo classico⁹⁵. Sebbene questo tipo di intervento appaia oggi altamente deprecabile, risponde ai gusti e alle esigenze dei grandi collezionisti romani che esercitavano una forte influenza sugli scultori-restauratori. Tuttavia i risultati erano talvolta poco apprezzati pure dai contemporanei soprattutto quando, per motivi economici, il restauro veniva affidato a scultori poco qualificati: «De tempi passati si vedeno bone ristaurature, ne Giardini o Ville de Medici, de Ludovisi, de Borghesi, et altri; perche quei Principi impiegarono i migliori maestri, senza riguardo di spesa alcuna; ma ai nostri giorni vi si applicano, li più debili soggetti del mestiero per non spendere, e così si mirano statue accomodate simili alli mostri descritti nel arte poetica di Oratio; et quella cosa si pregia che costa meno»⁹⁶. Boselli era un esperto del mestiere: come molti scultori del tempo – anche più valenti di lui, si pensi a François Duquesnoy⁹⁷ – si prestò, per esigenze di guadagno, ad attività di restauro, dato che, come nota Bellori «ricercando ciascuno le statue antiche, molti Scultori vivono con le restaurazioni de' vecchi frammenti, e rovine, che di Roma si trasmettono in tutte le parti»⁹⁸. Lavorò per i Frangipane, i Colonna, i Giustiniani, i Caetani, i Cardelli, realizzando interventi che suscitarono l'apprezzamento dei contemporanei⁹⁹ e avviò al restauro anche il figlio Ercole che sembra si sia dedicato solo a questo tipo di attività¹⁰⁰. Assoggettandosi alla moda del tempo, Boselli si cimentò spesso anche in assemblaggi eterogenei, ad esempio per decorare lo scalone di palazzo Cardelli a Roma, per il quale M. Cagliano De Azevedo lo definì «re dei pasticcio»¹⁰¹.

La questione del restauro è un caso esemplare di come talvolta prassi e teoria artistica non procedano di pari passo. Infatti, sebbene dal Rinascimento in poi gli interventi sulle sculture antiche siano variati in conformità al gusto del tempo (dall'estetica del frammento al restauro interpretativo al riuso dei *pastiches* seicenteschi), i trattati di scultura, persino quelli che si occupavano di questioni tecniche, hanno il più

delle volte ignorato tale problema. Questa omissione è facilmente imputabile alla *vexata quæstio* dell'inferiorità della scultura, in quanto "meccanicissima", riguardo alle altre arti. Di conseguenza il restauratore si collocava su un gradino inferiore rispetto a quello, già basso, dello scultore, perché il suo era un lavoro manuale e privo di quella progettualità che è presente nella produzione scultorea. L'idea, infatti, nella statua antica appartiene ad altri, all'autore; il restauratore si limita semplicemente a riconoscerla e a restituirvi la forma perduta. Non è un caso pertanto che i primi accenni ad integrazioni di statue antiche vengano non dagli addetti ai lavori, ma da un erudito: Ulisse Aldrovandi. Dalla sua opera si apprende che, intorno alla metà del '500, i collezionisti romani possedevano soprattutto opere allo stato di frammento ma, nello stesso tempo, cominciava a diffondersi il gusto per le integrazioni, soprattutto tra i collezionisti di maggior prestigio come i Farnese. Il riferimento ad alcune botteghe, in cui si trovavano «statue antiche per essere restaurate»¹⁰², mostra la tendenza in atto. E un'ulteriore conferma è data dal Vasari che, a proposito dei restauri del Lorenzetto alle statue poste nella villa del cardinale Della Valle, constata il diffondersi di questa pratica presso le collezioni di molti altri signori (Cesi, Farnese). Tuttavia benché questi autori forniscano la testimonianza di una prassi, non si pronunziano sulla questione teorica del restauro e quando, per caso, ciò avviene, non se ne parla in termini positivi. Ad esempio Cellini, impegnato spesso dal granduca Cosimo a restaurare le sculture della sua collezione, definiva questa attività un'occupazione da «ciabattino»¹⁰³, tanto che nel suo trattato sulla scultura non fa mai cenno a restauri. È significativo che un certo apprezzamento di questa attività provenga da una figura estranea alla sfera prettamente artistica: il teologo Andrea Borboni (*Delle statue*) il quale, assimilando il compito del restauratore a quello del cerusico e dell'anatomista che risana le cicatrici, considera tale pratica una buona palestra per lo scultore: «Nel palazzo dei Cesi scorgonsi molto ben trattati li avanzi della scultura in modo tale che con tutte le cicatrici e li sfregi hauti dal furore nimico, restano tuttavia apprezzati e in molta estimazione; poiché siccome i cerusichi, dalle ferite che saldano, imparano a farli sperimentati maestri, e li Anatomisti più eccellenti li cavano da più volte maneggiati e trattati cadaveri; così da busti tronchi, da teste recise e da membra scompagnate, escono tutto giorno fuori di questi palazzi come dalle scuole de più illustri scultori, ammastrate di sì nobile arte le scolaresche»¹⁰⁴. In effetti il restauro era sempre stato un tipo di attività attraverso cui il giovane scultore poteva impraticarsi, procurandosi un guadagno; successivamente alcuni raggiungevano la fama e di conseguenza abbandonavano o lasciavano questo lavoro agli assistenti di bottega, altri meno valenti o meno fortunati lo praticavano per tutta la vita.

Il primo a dedicare al restauro una sezione all'interno di una trattazione sistematica sulla scultura è Orfeo Boselli. Questo capitolo (il XIII del V libro), in cui vengono ripresi probabilmente i precetti di François Duquesnoy, è significativo sia da un punto di vista tecnico, perché costituisce una documentazione unica sui più antichi sistemi di integrazione e sui materiali usati; inoltre fornisce un'esemplificazione particolareggiata del metodo più corretto di restauro, con l'indicazione del tipo di perni, collanti e patine per restituire il colore antico, ma soprattutto è fondamentale dal punto di vista teorico perché rappresenta una pietra miliare nella storia di questa problematica. Boselli infatti per primo considera il restauro un'attività non prettamente meccanica, ma frutto di «speculatione» e tale da porsi con pari dignità assieme alle altre pratiche della sfera artistica: «il saperlo ben fare [il restauro], non è cosa da mediocre ingegno, come altri si crede, anzi di speculatione, tanto varia e sublime che aguaglia, le maggiori del Arte. Poiche si ricerca il conoscere la statua antica, qual Virtù, Deità, o personaggio rapresenti, per secondare il portamento, et darli in mano i segni convenienti; darle la debita proportione; et quello che più importa accompagnar la maniera antica»¹⁰⁵. L'ingegno del restauratore si esercita in quella fase interpretativa per la quale si è visto essere necessaria la cultura antiquaria. Solo un "artista dotto" può accingersi ad un restauro poiché nel Seicento si è diffusa la tendenza a recuperare per le statue antiche un soggetto tratto dalla mitologia o dalla storia greco-romana o ancora la moda di restituirle come figure allegoriche a fini celebrativi.

Boselli è il primo a considerare il restauro come un'attività autonoma, dotata di proprie caratteristiche teoriche e tecniche e ad attribuirgli una dignità intellettuale prima del Seicento inconcepibile. Infatti lo sviluppo del collezionismo, nel XVII secolo, impegnò su questo versante della scultura maggiori energie intellettuali e crescente abilità tecnica. Tuttavia i vecchi pregiudizi che svalutavano la scultura rispetto all'arte sorella, si ripresentano a proposito del restauro: è significativo che nel *Vocabolario Toscano dell'arte del Disegno* (1681), sebbene molte voci riguardino il restauro pittorico, confermando così l'apprezzamento di questa pratica, non si faccia alcun cenno alla scultura. Via via che questa attività, inizialmente marginale si venne configurando come professione vera e propria, prese corpo un repertorio specialistico di tecniche e materiali e anche la figura del restauratore acquisì maggiore considerazione. Ma questo avvenne solo nel Settecento, quando grazie a Winckelmann l'antiquaria si trasformò in archeologia e si avviò una diversa metodologia di restauro su basi più rigorose e scientifiche¹⁰⁶. L'arte del restauro venne così riconosciuta come professione autonoma, anche se questa conquista teorica non sempre ebbe riscontro nella pratica per la mancanza di operatori preparati a tale compito. Nel 1770

Giovanni Casanova (*Discorso sopra gli antichi*) affermava che sarebbe stato meglio non toccare le opere antiche perché non esistevano artisti in grado di farlo adeguatamente: «Se il bastasse per esser buon restauratore il saper con pulizia e pazienza riattaccar li pezzi mancanti alle statue, o nel saper scegliere le stesse qualità e colorire ne' marmi, lustrare, congiungere e saldare le rotture antiche, non dubiterei che il secol nostro non ne possedesse de' ottimi, ma siccome l'Arte non risiede in questi soli lavori meccanici, così credo che l'artefice debba possedere quelle parti che innalzandolo da Operaio lo costituisce vero Artista»; e a proposito della preparazione del restauratore, in linea con la tradizione avviata da Boselli, Casanova ritiene fondamentale la cultura antiquaria «per dare ad ogni statua li attributi che li convengono, per ben intendere la forma dei vestimenti, delle armi, ed altre cose secondo li costumi e li tempi»¹⁰⁷. Infine Bartolomeo Cavaceppi, nel suo *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate* (Roma, 1768-1772)¹⁰⁸, definisce il ruolo del moderno restauratore, ribaltando programmaticamente i principi base dello scultore creativo: il restauratore deve rinunciare ad una personale formula stilistica per poter meglio interpretare la “maniera” di ogni scultura antica, anche di qualità mediocre. Da questo momento la professione dello scultore e del restauratore, che fino ad ora erano state spesso coincidenti, seguiranno percorsi diversi: se il primo continuerà a considerare l'Antico come pietra di paragone della propria attività artistica, il secondo dovrà imparare ad auto-censurare i virtuosismi acquisiti durante la propria formazione artistica la quale, pur consentendogli una straordinaria mimesi, non si amalgama mai allo stile degli antichi.

¹ È noto che Francesco Petrarca (1304-74) riportò alla luce importanti testi ciceroniani, tra cui i primi sedici libri delle *Epistulae ad Atticum*. Anche Poggio Bracciolini (1380-1459), durante i viaggi compiuti come segretario apostolico, andò alla ricerca di codici antichi, scoprendo le *Institutiones Oratoriae* di Quintiliano (a San Gallo nel 1416-17), il *De rerum natura* di Lucrezio, le *Silvae* di Stazio, le *Puniche* di Silio Italico e molte orazioni di Cicerone.

² E. Battisti, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, in Id., *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 175-215; F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959.

³ M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X (“Conservazione, falso e restauro”), Torino, Einaudi, 1981, pp. 118-95. Si tenga presente, a questo riguardo, che Michelangelo, circa all'età di venti anni, realizzò un Cupido che non ci è pervenuto, «contrafacendo la maniera antica». In seguito la statua fu portata a Roma, sotterrata in una vigna e, successivamente, venduta come un originale. Quando la vicenda fu resa nota, Michelangelo accrebbe notevolmente la sua reputazione per aver uguagliato e superato gli antichi. G. Vasari, *Vita di Michelangelo*, in *Le vite*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1991², p. 883; cfr. n. 31.

⁴ G. Cantino Wataghin, *Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, tomo I (“L'uso dei classici”), cit., p. 192.

⁵ Il collezionista Pierre Jean Mariette è uno dei primi ad affrontare la questione. Provenendo da un ambiente di mercanti e incisori, porta avanti l'analisi della copia nell'antichità

ponendosi due problemi che gli antiquari o i patiti della bellezza come Winckelmann non avevano preso in considerazione: il mercato artistico dell'antichità e il funzionamento delle botteghe. Considerando le opere d'arte come prodotti e interrogandosi sulle cause e i modi di questa produzione in serie, Mariette gettava le basi di un nuovo approccio all'arte antica che liberava l'artista dall'aura di sacralità, dimostrando che l'arte è una tecnica. P. Sénéchal, *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, cit., p. 176 e ss.

⁶ Su L. B. Alberti cfr. G. Becatti, *Leon Battista Alberti e l'antico*, "Convegno internazionale indetto nel V centenario di L. B. Alberti (1972)", Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, (Quaderno n. 209), pp. 55-72; C. Cieri Via, *L'antico fra storia e allegoria. Da Leon Battista Alberti a Mantegna*, Roma, Il Bagatto, 1985. Sulla *Descriptio Urbis Romae* cfr. M. Carpo, *Descriptio urbis Romae: ekfrasis geografica e cultura visuale all'alba della rivoluzione tipografica*, "Albertiana", I, 1998, pp. 121-42.

⁷ Su Flavio Biondo cfr. R. Fubini, s. v. *Biondo* in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 536-58.

⁸ B. Castiglione-Raffaello, *Lettera a papa Leone X*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. III, cit., p. 2974.

⁹ A. Chastel, *Di mano dell'antico Prassitele*, in Id., *Favole, forme, figure*, Torino, Einaudi, 1988.

¹⁰ C. Landino, *Xandra*, II, 30, in *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Stabia, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1964, p. 193. Landino apre una strada che sarà percorsa da Enea Silvio Piccolomini (carme LI, *De Roma*, in *Poeti latini del Quattrocento*, cit., p. 138), Iacopo Sannazzaro (*Elegie*, II, 9: *Ad ruinas Cumarum*, ibid., p. 1139), J. L. Charlet, *Une méditation poétique sur les ruines de Rome: Landino, Xandra II, 30*, in *Lettere e arti nel Rinascimento*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2000, pp. 123-31. Sulla poetica delle rovine cfr. V. De Caprio (a cura di), *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1987.

¹¹ V. Juren, *Politien et la théorie des arts figuratifs*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XXXVII, 1975, pp. 131-38.

¹² L. B. Alberti, *L'Architettura*, VI, 3, cit., p. 456: «dall'esempio degli antichi, dai consigli degli esperti, e da una pratica continua, s'è ricavata un'esatta conoscenza dei modi in cui quelle opere meravigliose venivano condotte, e da questa conoscenza si sono dedotte delle regole importantissime». Cfr. Ph. W. Lehmann, *Alberti and Antiquity: Additional Observations*, "The Art Bulletin", vol. LXX, n. 3, 1988, pp. 388-400.

¹³ L. B. Alberti, *L'Architettura*, I, 9, cit., p. 68. Per il superamento dell'antico cfr. la dedica al Brunelleschi nella versione volgare del *De pictura*, a cura di C. Grayson, cit., pp. 7-8.

¹⁴ A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 161.

¹⁵ G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Torino, Einaudi, 1988.

¹⁶ D. Summers, *Maniera and Movement: the figura serpentinata*, "The Art Quarterly", 35, 1972, pp. 269-301.

¹⁷ L. Franzoni, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, vol. III, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1981, pp. 207-66.

¹⁸ H. Wrede, *L'Antico nel Seicento*, in *L'Idea del Bello*, cit., p. 10.

¹⁹ F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1985², pp. 25-26.

²⁰ Su N. Poussin cfr. A. Colantuono, *Interpréter Poussin: métaphore, similarité et maniera Magnifica*, in *Nicolas Poussin*, a cura di A. Mérot, (Acts of the International Colloquium, Musée du Louvre, Paris, 1994) Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, vol. II, pp. 649-65, e Id., *Poussin's Osservazioni sopra la pittura: notes or aphorism?*, "Studi Secenteschi", 41, 2000, pp. 285-311.

²¹ Intorno al 1630 si verifica una celebre disputa, in seno all'Accademia di San Luca, a proposito della composizione pittorica: la posizione classicistica è difesa da Poussin, al quale si alleano Andrea Sacchi, François Duquesnoy e in certa misura Alessandro Algardi, i quali propendevano per la chiarezza compositiva e un numero ridotto di personaggi; a costoro si oppone, aprendo la strada al Barocco, Pietro da Cortona, pittore preferito del pontefice Urbano VIII. L. Salerno, *Immobilismo politico e accademia*, in *Storia dell'arte italiana*, II, cit., pp. 512-13.

²² P. P. Rubens, *De imitatione statuarum*, ed. consultata in R. de Piles, *Cours de Peinture par principes*, Amsterdam et Leipsick, chez Arkstée & Markus Libraires, 1766, pp. 127-34.

²³ J. Muller, *Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art*, "The Art Bulletin", 64, 1982, pp. 229-47; J. Bialostocki, *L'antico: regola della natura nel Seicento*, in *Il Classicismo*, (Atti del colloquio Cesare Gnudi), Bologna, Nuova Alpha, 1993, pp. 259-65.

²⁴ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 3, cit., f. 4.

²⁵ Ivi. Il mito della contesa tra Minerva ed Aracne è in Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 1-145.

²⁶ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 3, cit., f. 4.

²⁷ Ivi.

²⁸ Sulla storia del termine "maniera" cfr. M. Treves, *Maniera, the History of a Word*, "Marsyas", 1941, pp. 69-88.

²⁹ C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza, Neri Pozza, 1982, cit. da A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, p. 94.

³⁰ Raffaello-B. Castiglione, *Lettera a Leone X*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., p. 2975.

³¹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, (Firenze, 1550), Introduzione (*De la scultura*, VIII, 53), cit., p. 44.

³² A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, cit., p. 98.

³³ G. Vasari, *Le vite*, proemio alla terza parte, cit., p. 539.

³⁴ *Ibid.*, p. 540.

³⁵ *Ibid.*, p. 541.

³⁶ Ivi.

³⁷ *Ibid.*, Introduzione (*De la scultura*, VIII, 53), p. 44 e anche *Proemio* alla terza parte, p. 542.

³⁸ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 45, a cura di C. Grayson, cit., pp. 78-80.

³⁹ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Torino, Einaudi, 1998, p. 63.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 62. L'aneddoto è in Plinio, *Naturalis historia*, XXXV, 80.

⁴¹ Per Armenini l'artista deve aspirare a realizzare la "buona" o "dotta maniera" e vi può giungere attraverso due strade: ritraendo le opere di diversi artefici buoni oppure quelle di uno solo eccellente, come ad esempio Michelangelo. In ogni caso alla conoscenza delle maniere bisogna aggiungere lo studio delle statue classiche quali il Laocoonte, l'Ercole Farnese, l'Apollo del Belvedere ecc. L. Grassi, *Giambattista Armenino e alcuni motivi della storiografia artistica del Cinquecento*, "L'arte", L, XVII, n. s., 1948, pp. 40-54.

⁴² O. Boselli, *Osservazioni*, I, 12, cit., f. 11.

⁴³ Ivi.

⁴⁴ Ivi.

⁴⁵ La vita di Leonardo è alle pp. 545-56 dell'edizione citata. Si pensi anche alla «terribil movenza» delle figure di Giorgione che con Leonardo dà avvio alla "maniera moderna", cit., p. 542.

⁴⁶ O. Boselli, *Osservazioni*, I, 9, cit., f. 9v.

⁴⁷ *Ibid.*, I, 16, f. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, I, 15, f. 12v: «Hò osservato molti Giovani studiosi, li quali spinti da un laudabile costume et ambizioso ardore d'imparare, studiano assai, et sanno poco; facendo a guisa di quel Peregrino, il quale hà fallito la Via; che quanto più affretta i Passi; tanto più si allontana dal loco destinato al suo viaggio: et questo a mio parere procede perche non osservano ne lo studiare quello che conviensi. La onde partiti intorno a quello essemplare, o statua, che modellano, o Disegnano nella loro Idea niente rimane e così restano nello istesso stato di prima. Come chi mette il Vino in un vaso rotto che si versa, e non si empie. Hora per riparare in futuro a questo danno, dico che quella cosa che si studia si deve osservare in guisa, che subito finita, senza guardare l'Originale si sappia fare di fantasia».

⁴⁹ G. Vasari, *Le vite*, Introduzione (*De la pittura*, cap. XV), cit., p. 59.

⁵⁰ Cfr. M. Fransolet, *François Duquesnoy sculpteur d'Urbano VIII, 1597-1643*, Bruxelles, 1942; A. Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin nuovi contributi*, "Paragone", a, XVII, n. 195, 1966, pp. 30-59.

⁵¹ G. B. Passeri, *Vite de' Pittori Scultori et Architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*, a cura di J. Hess, Leipzig-Wien, 1934, p. 33.

⁵² E. Cropper, "La più bella antichità che sappiate desiderare": *History and Style in Giovan Pietro Bellori's "Lives"*, *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, (Wolfenbütteler Forschungen 48), Wiesbaden, 1991, pp. 145-73; M. G. Barberini, *Giovan Pietro Bellori e la scultura contemporanea*, in *L'Ida del Bello*, cit., pp. 121-29.

⁵³ G. B. Bellori, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, cit., p. 4.

⁵⁴ G. Weise, *La duplice interpretazione dell'antichità classica nel Rinascimento e nel Barocco*, "Paragone", n. 121, 1960, pp. 3-14.

⁵⁵ L. Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 1, Bari, Laterza, 1960, p. 165. Cfr. M. W. Roskill, *Dolce's "Aretino" and venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York College Art association of America, 1968.

⁵⁶ L. B. Alberti, *De pictura*, III, 53, cit., p. 92. Cfr. J. Bialostocki, *The doctus artifex. The library of the artist in the 16th and 17th Century*, in *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Vienna, IRSA, 1988, pp. 150-65.

⁵⁷ Su questo argomento mi si permetta di rinviare al § 3 del mio *L'altro sapere. Belle, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 4, 2000, pp. 88-92.

⁵⁸ Sull'immagine topica dello scultore come manovale sporco e sudato cfr. Luciano di Samosata, *Il sogno o la vita di Luciano*, trad. it. in *Descrizioni di opere d'arte*, cit., pp. 2-17, e Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, § 32, cit., p. 33.

⁵⁹ E. Di Stefano, *Pomponio Gaurico e l'estetica della scultura*, in L. Russo (a cura di), *La nuova estetica italiana*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 9, 2001, pp. 9-22. Sebbene oggi il termine "dilettante" rivesta connotazioni negative, dal Seicento all'Ottocento mantiene l'originario significato positivo. Ricollegandosi etimologicamente al concetto di "diletto", ovvero al piacere suscitato dalla pratica artistica, indica, in contrapposizione all'artista di mestiere, colui che si dedica alle arti come completamento della propria formazione. La figura del "dilettante" va considerata in stretto rapporto a quella dell'"amatore", dell'"intendente-conoscitore" e del "collezionista" che acquisteranno un ruolo sempre più significativo dal XVII al XIX secolo. Ma rispetto agli altri termini, quello di "dilettante" conserva forti legami con la pratica (di fare arte o di riconoscere le "maniere" degli artisti), mentre l'"amatore" è soprattutto un "collezionista" e, sebbene sia "uomo di gusto", può anche non essere un "conoscitore" o uno scrittore d'arte. U. Middeldorf, *On the dilettante sculptor*, "Apollo", vol. 107, n. 2, 1978, pp. 310-22.

⁶⁰ L. B. Alberti, *L'Architettura* II, 3, cit., p. 106.

⁶¹ A. Warburg (*La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 4-58) ha dimostrato che la *Nascita di Venere* del Botticelli si basa, attraverso la mediazione delle *Giostre* del Poliziano, sul secondo Inno omerico ad Afrodite. Infatti, il pittore si allontana dall'inno omerico negli stessi particolari in cui se ne allontana il poeta. Secondo L. Dolce (*Dialogo della pittura*, cit., p. 192) Poliziano sarà consigliere e ispiratore anche di altri artisti, come ad esempio Raffaello. Lo stesso Alberti eserciterà un certo influsso su Botticelli (o sul suo dotto consigliere) che dipingerà la *Calunnia di Appelle* e le *Grazie (La Primavera)*, entrambi temi suggeriti dall'umanista.

⁶² E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, (1948), Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 90. Per i rapporti tra umanisti, artisti e committenti cfr. anche L. Patetta, *Poliziano e la cultura architettonica alla corte di Lorenzo il Magnifico*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Poliziano e il suo tempo*, Firenze, Cesati, 1996, pp. 239-54.

⁶³ F. Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 34.

⁶⁴ O. Boselli, *Osservazioni*, v, 13, cit., f. 171v.

⁶⁵ *Ibid.*, v, 3, f. 155.

⁶⁶ Cfr. A. Pinelli, *La "philosophie des images". Emblemi e imprese fra Manierismo e Barocco*, "Ricerche di storia dell'arte", 1976, pp. 3-28.

⁶⁷ O. Boselli, *Osservazioni*, II, 4, f. 37.

⁶⁸ *Ibid.*, II, 15, f. 50.

⁶⁹ *Ibid.*, v, 1, f. 150v.

⁷⁰ *Ibid.*, v, 1, ff. 150v e 152v.

⁷¹ *Ibid.*, v, 6, f. 159.

⁷² Nel *Cortegiano* (I, 52, cit., p. 110) il conte Ludovico di Canossa afferma che al "cortegiano" è utile avere conoscenza della pittura, in modo da poter «giudicare la eccellenza delle statue antiche e moderne, di vasi, d'edifici, di medaglie, di camei, d'entagli».

⁷³ L. Dolce, *Dialogo di pittura*, cit., p. 154.

⁷⁴ Seguendo tale concezione gli scritti dei teorici successivi tralasciano ogni problema tecnico, differenziandosi in questo dai trattati rinascimentali. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. II, Torino, Einaudi, 1956, p. 203.

⁷⁵ A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, cit., p. 112.

⁷⁶ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura, 1617-28*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-7, vol. I, p. 5.

⁷⁷ Si ricordi che nel Medioevo c'era una certa affinità tra la categoria dei medici e quella dei pittori i quali, facendo parte dell'Arte dei Medici e degli Speciali, conoscevano anche nozioni di anatomia. Inoltre proprio sul confronto con la medicina si tentò di nobilitare l'arte pittorica.

⁷⁸ O. Boselli, *Osservazioni*, v. 6, cit., f. 159.

⁷⁹ F. Baldinucci, *Lettera al Marchese Vincenzo Capponi nella quale risponde ad alcuni quesiti in materia di pittura*, 1681, Roma-Firenze, Piero Matini all'Insegna del Lion d'Oro, 1687, p. 6.

⁸⁰ A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988, p. 32.

⁸¹ P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

⁸² G. Vasari, *Le Vite*, cit. da A. Conti, *Storia del restauro*, cit., p. 37.

⁸³ M. Cagianò de Azevedo, *Il gusto del restauro*, Roma, Olympos, 1948, p. 25.

⁸⁴ L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, I, a cura di W. Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978, pp. 287-88. M. Collareta, *Michelangelo e le statue antiche: un probabile intervento di restauro*, "Prospettiva", n. 43, 1985, pp. 51-55; *Michelangelo. Studi di antichità*, a cura di G. Agosti e V. Farinella, Torino, UTET, 1987, pp. 41-43.

⁸⁵ Nel Cinquecento si possono distinguere tre tipi di restauro: il "completamento", cioè l'aggiunta di parti mancanti che tende a dare alla statua rinvenuta frammentaria la sua originale completezza (ad es. il *Laocoonte* di Bandinelli); l'"integrazione" di parti di maggior consistenza, che travisa la natura originaria della scultura attribuendole un nuovo significato (ad es. il *Laocoonte* di Montorsoli e la maggior parte dei restauri cinquecenteschi); il "riuso", ovvero l'utilizzazione di torsi o frammenti antichi in un contesto moderno, pratica che si diffuse maggiormente nel Seicento.

⁸⁶ Il favore riscosso da questo restauro è ben attestato dal suo perdurare nel tempo: dopo le requisizioni napoleoniche, fra il 1725 ed il 1727, Agostino Cornacchini rifece in marmo il braccio del Montorsoli e Winckelmann, pur consapevole della diversa posizione prevista dagli autori, osserva che il braccio ripiegato sul capo avrebbe in qualche maniera fatto torto al lavoro, distraendo l'attenzione dello spettatore. A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, cit., p. 33.

⁸⁷ Id., *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, cit., p. 42.

⁸⁸ O. Boselli, *Osservazioni*, v. 13, cit., f. 171v.

⁸⁹ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, cit., p. 389.

⁹⁰ Il frammento, privo di braccia, piedi e base, risaliva ad un originale del V secolo a. C. e certamente doveva avere un ritmo chiuso e statico. Intervenendo con le integrazioni, Algardi si attenne ai criteri estetici a lui contemporanei che privilegiavano i ritmi più mossi. Così nell'*Hermes* sviluppò una ricerca di movimento che non apparteneva all'originale, inventando un gesto ampio, espresso dal braccio destro alzato, mentre sulla mano sinistra collocava una borsa, esplicito attributo del dio dei mercati. Cfr. A. Nava Cellini, *L'Algardi restauratore a Villa Pamphilj*, "Paragone", 161, (1963), pp. 25-37.

⁹¹ Pur sostenendo verbalmente la necessità di studiare l'Antico, Gian Lorenzo Bernini eseguiva integrazioni molto libere e anzi sceglieva opere prevalentemente di ispirazione ellenistica, il cui stile si confaceva meglio ai motivi della propria attività creativa. Giunse persino a ribaltare il rapporto utilizzando frammenti marmorei antichi come elementi integrati in sculture del tutto moderne, come nel caso della Fontana di Piazza Navona a Roma (L. Dolcini, *Per una storia del restauro delle sculture. Posizioni teoriche fra XVI e XIX secolo*, in "OPD Restauro. Restauro del marmo. Opere e problemi", Firenze, 1986, p. 20).

⁹² Bernini integrò la statua di *Ares* aggiungendo la testa, il braccio sinistro, l'elsa della spada, parte del braccio destro e il piccolo Cupido che siede tra le gambe del dio. È quest'ultimo intervento che costituisce la chiave interpretativa dell'opera: anche la guerra è vinta dall'amore, tema tipico del mondo poetico seicentesco e appropriato agli *otia* promessi dalla splendida villa Ludovisi. Ma anche dal punto di vista stilistico il Cupido risponde agli ideali estetici barocchi: l'arguzia dell'espressione, il movimento, le rotondità ricordano la testa di Ascanio del gruppo di *Enea e Anchise* che Bernini aveva recentemente scolpito per i Borghese. È evidente, quindi, che il Cupido rappresenta una firma e indica l'esigenza di distinguersi, mostrando padronanza del mestiere e capacità di invenzione. O. Rossi Pinelli, *Chirurgia della*

memoria: scultura antica e restauri storici, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, tomo III, cit., p. 223.

⁹³ J. Montagu, *La scultura barocca romana*, cit., p. 157 e ss.

⁹⁴ O. Boselli, *Osservazioni*, v, 13, cit., f. 171v.

⁹⁵ J. Montagu, *La scultura barocca romana*, cit., p. 157.

⁹⁶ O. Boselli, *Osservazioni*, v, 13, cit., f. 171v.

⁹⁷ F. Duquesnoy faticò molto ad ottenere commissioni per opere nuove da committenti importanti e pertanto fu costretto a ripiegare sul restauro. I. Faldi, *Le "virtuose operazioni" di Francesco Duquesnoy, scultore incomparabile*, in "Arte antica e moderna", n. 5, 1959, pp. 52-62.

⁹⁸ G. P. Bellori, *Vita di Algardi*, in *Le Vite*, cit., p. 390.

⁹⁹ Boselli restaurò per Mario Frangipane la Diana di Nemi; il colosso di Alessandro Magno nel palazzo Caetani al Corso; un Bacco per i Giustiniani; una statua di Claudio deificato per i Colonna. O. Boselli, *Osservazioni*, v, 13, cit., f. 172. Cfr. G. Casadei, s. v. *Boselli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., p. 240 e ss.

¹⁰⁰ A. Muñoz, *La scultura barocca e l'antico*, "L'Arte", XIX, 1916, pp. 128-60.

¹⁰¹ M. Cagiano De Azevedo, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, cit., p. 28. L'opinione di Cagiano è stata poi ripresa da altri studiosi: L. Dolcini, *Per una storia del restauro delle sculture*, cit., p. 20; I. Faldi, *Il mito della classicità e il restauro delle sculture antiche nel XVII secolo a Roma*, in *La collezione Boncompagni-Ludovisi*, cit., p. 217. Sui lavori a Palazzo Cardelli cfr. G. Scano, *Palazzo Cardelli*, "Capitolium", XXVI, 10, 1961, p. 22 e ss.

¹⁰² U. Aldrovandi, *Delle statue antiche*, cit., pp. 241 e 254.

¹⁰³ B. Cellini, *La vita*, II, 69, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1973: «E se bene e' non si conviene a mme il rattappare le statue, perché ell'è arte da certi ciabattini, i quali la fanno assai malamente; imperò l'eccellenza di questo gran maestro mi chiama asservirlo».

¹⁰⁴ A. Borboni, cit. da M. Fagiolo Dall'Arco, Prefazione a O. Boselli, *Le Osservazioni*, a cura di Torresi, cit., p. 20. Per il ruolo del Borboni P. Senechal, *Restauration et emplois de sculptures antiques*, "Revue de l'Art", n. 79, 1988, pp. 47-51.

¹⁰⁵ O. Boselli, *Osservazioni*, v, 13, cit., f. 171.

¹⁰⁶ Secondo Winckelmann l'integrazione doveva essere apportata alle statue solo dopo un rigoroso lavoro di confronti, riscontri, classificazioni e soprattutto dopo aver ben studiato i caratteri stilistici dell'opera e compreso la scuola di appartenenza.

¹⁰⁷ G. Casanova, *Discorso sopra gli antichi*, Leipzig, 1770, cit. da O. Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria*, cit., p. 203.

¹⁰⁸ Il capitolo dedicato al restauro ha carattere non solo tecnico, ma teorico-metodologico. Senza il contributo decisivo di Cavaceppi, sarebbe stato inconcepibile l'inserimento di un'apposita sezione sul restauro in un manuale per Accademie, come avvenne di lì a poco quando Francesco Carradori pubblicò le *Istruzioni elementari per gli studiosi della scultura* (Firenze, 1802), che rappresenta il primo riconoscimento ufficiale dell'ormai conseguita autonomia delle problematiche relative al restauro. O. Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria*, cit., p. 204. Su B. Cavaceppi cfr. O. Rossi Pinelli, *Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, "Ricerche di storia dell'arte", 13-14, 1981, pp. 41-56.

Appendice

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 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, ecc¹.

Il 30 dicembre del 1663 Orfeo Boselli tenne all'Accademia una lezione, dedicata al cardinale Gerolamo Colonna, sul valore e sui pregi della scultura. Il discorso prende le mosse dalla definizione di scultura e da quali siano le sue finalità e, attraverso riferimenti a fonti classiche e bibliche, articola la dimostrazione della nobiltà di questa pratica attraverso tre temi: l'origine antica; i natali illustri e una discendenza degna di stima e apprezzamento. Vengono ripresi, con maggior enfasi, concetti già presenti nel trattato relativi all'origine e all'antichità della scultura (I, 5) e all'onore delle statue (II, 1). Per il primo tema Boselli si ricollega, oltre che a Plinio e all'Antico Testamento, anche alla tradizione tracciata da eruditi come il gesuita Boulenger che nel suo trattato (*De pictura, plastice, statuaria*, 1626, II, 1) aveva fornito una notevole quantità di notizie sulla scultura antica, grazie ad una ammirevole padronanza delle fonti storiche e letterarie.

Il manoscritto della lezione, custodito nella Biblioteca Vaticana, è stato pubblicato in ristampa anastatica come appendice al testo delle *Osservazioni della scultura antica*, curato da Phoebe Dent Weil. Per la trascrizione si è usato un criterio conservativo, rispettando sia la morfologia sia la punteggiatura del testo originale, tranne nei rari casi in cui si è dovuto intervenire per esigenze di chiarezza. Per lo stesso motivo si è ritenuto opportuno segnare talvolta l'accento ove mancante; le abbreviazioni sono state sciolte e le citazioni e i titoli delle opere sono stati posti in corsivo; le note sono tutte della curatrice. Si ringraziano il prof. Diego Ciccarelli per i preziosi suggerimenti e gli amici Ivana Bruno e Francesco Paolo Campione per l'affettuosa collaborazione.

La nobiltà de la scoltura

<f. 115>

Lectione recitata ne L'Academia del Disegno In S. Luca

Da Orfeo Boselli Scultore Romano

Il Di 30 Decembre anno 1663

Dedicata Al'Eminentissimo Prencipe Gironimo Cardinale Colonna

Eminentissimo Prencipe,

Quando dalla nostra Academia del Disegno mi fu imposto l'honorato incarico di far la presente lezione sopra la nobiltà de la scoltura, in uno istante mi venne in mente Vostra Eminenza come essemplar perfetto da estrarne tutte le nobilissime prerogative, che alla vera nobiltà si convengono. Sa il Cielo, ch'io non meno e così consideri de la gran Casa Colonna (della cui Vostra Eminenza illustrissima è decoro supremo) l'antichità inenarrabile; l'origine inesplicabile; et la Prole, in Arme, in dignità in potenza sempre ammirabile: punti sopra li quali risolsi scriverla, come feci.

Quando la recitai hebbi il grande honore di havere avanti Vostra Eminenza dove vedeva, et quasi in un gran libro legeva, il compendio di tutto il nobile del mondo raccolto. La onde quanto sorvolò la mia penna scrivendo; et quanto proferì la mia lingua recitando; tanto, e tutto da Vostra Eminenza riconosco, con gli applausi seguiti. Hora confessando il debito, prima le rendo humilmente le dovute grazie; poi di tutto cuore le dedico questa lezione di nobiltà, da lei medesima (come dissi) estratta. Sò che porto Accque al Oceano, e che dono quel ch'è proprio; et una copia al Originale: ma essendo tributo di devoto affetto, si rende degno di <f. 115v> essere gradito. Non è punto da meravigliarsi, se io che già hebbi l'honore di ritrarla in Marmo²; hora l'habbia delineata in carte: son uso all'imitazione di un Heroe che non ho da invidiare Apelle, né Lisippo. Consacro dunque la nobiltà delle statue, al gran Colosso del Sole di nobiltà che è Vostra Eminenza; il quale non orna Rodi: ma Roma; con che le auguro quella Eternità, che è propria della nobil Arte de la scoltura.

Di vostra Eminenza

Humilissimo et Devotissimo servitore

Orfeo Boselli Scultore Romano

<f. 116> Già ne i secoli andati il sorgente Destriero di Netuno cede alla pacifica Oliva di Palade il possesso di Athene ³, sotto la cui tutela, nascendo Platone fiorirono le lettere; e perché ne l'amenità di un loco di Academo nobile atheniese si esercitarono, di qui il nome di academia hebbe i natali ⁴. Del duello in fra le dette Deità canta Ovidio li seguenti versi: *Stare deum pelagi longoque ferire tridente./ Aspera saxa facit: medioque e vulnere saxi/ exiluisse fretum: quo pignore vindicet urbem./ Percussamque sua simulat de cuspide terram/ edere cum bacis foetum canentis olivæ./ Mirarique Deos operis victoria finis* ⁵.

Alla imitazione di quella, il maestro de l'elloquenza Cicerone, una sua amenissima villa posta fra il lago Averno ⁶, e Potolo, dove i suoi studij essercitava; Academia nominolla ⁷. Hora il tempo con più bella metamorfose, in vendetta del ondoso dio, operò, che la guerriera Palade cedesse la Grecia al Mare Romano, Athene a Roma; et in conseguenza quella Academia a questa che fra i placidi colli, et benigne stelle di presente risorge. Cede sì; poichè in quella solo l'arte del dire s'insegnava; dove in questa, l'arte del dire, et fare si apprende, e insegna ⁸. Qui (cosa non più praticata) quello che si discorre si opera; a differenza di quelli li quali non operando discorrono, generando derisione, ne gli operanti. Quindi è che Apelle saggiamente mutò il discorso di pittura intrapreso da Alessandro il magno, acciò li di lui scolari non repetessero i detti di un tanto monarca ⁹. Et Anibale rise <f. 116v> di Phormione peripatetico, li quale a la sua presenza havesse ardito trattare del'arte militare affatto lontana dalla sua professione. Hora in questa nobilissima Academia del Disegno, dove (come dissi) si opera, e discorre, essendosi nelle passate lezioni, da chi sà dipingere, decantate le lodi de la Pittura, et volendo io, che scolpisco dire per bella varietà quelle de la scoltura, ho trovato, essere Arte difficile a fare; et altro e tanto difficile a discorrerne; perché di lei non vi è stato autore ardito di promulgarne i precetti, come delle altre è intervenuto ¹⁰. E se io non havessi fatto cinque libri sopra le *Osservazioni della Scoltura antica*, starei in silenzio, sopraffatto da le di lei difficoltà. Luciano filosofo ne sia testimonio, che subito provata lasciolla, trovando più facile il filosofare, che lo scolpire ¹¹. Socrate fece l'istesso, non

trovandosi fatta menzione di altra opera da lui scolpita, che del gruppo delle tre Grazie posto nella rocha della già nominata Athene¹². In somma pare che porti il motto de la cerva di Cesare: *noli me tangere quia Caesaris sum*: espresso vagamente dal Petrarca in quel sonetto: *Nesun mi tochi al bel collo dintorno/ scritto havea di Diamanti, e di Topattij/ libera farmi al mio Cesare parve*¹³. O che sia la portentosa selva dipinta dal Tasso ne la *Gerusalemme liberata*, espresso il terrore dal abborrimento dicendo: *Non v'entra il peregrin, se non smarito,/ Ma lungi passa, e la dimostra a Dito*¹⁴. Con tutto ciò dirò brevemente la nobiltà di lei, et ardirò suppormi <f. 117> piccolo Atlante, sotto il difficil peso di tanto Cielo¹⁵; assicurato che da la natia benignità di tanta audienza sarò non solo compatito; ma con atenzione udito; di che ben pago darò principio.

Perché li saggi Architetti, senza fondamenti non ergono vasta mole; né il Colosso senza debita base può stabilirsi; è di mestieri prima ch'io proceda avanti dare nobile diffinitione alla scoltura, acciò ben conosciuta non sembrino fuori di proporzione le cose che si diranno. Ella dunque è arte imitatrice delle cose più belle de la natura, et ha per fine di eternare i simulacri, et l'azioni heroiche de gli homini grandi, acciò da quelle memorie in Marmi durissimi scolpite, et consacrate al Eternità, si destino ne secoli futuri alli Principi che saranno honorati desiderij di fama, e Gloria. Già da la definitione a guisa di sole si vede risplendere tutto il nobile, che può illustrare il mondo. Imitation di bellezza, effigie di heroi, azioni heroiche, memorie de fatti egregi, Marmi scolpiti, consecrationi all'Eternità, induzione di desio di fama e Gloria a posterij; che resta più da desiderarsi? Hora da questa regia strada passiamo per ordine a dire la sua nobiltà, ch'è il thema proposto. Tre cose dice Aristotele ne la rethorica convenirsi alla vera nobiltà¹⁶; havere origine antica: nascita da personaggio per virtù illustre e famoso: et che la Prole si sia sempre mantenuta, amata, stimata, e riguardevole. Quanto alla prima, che la scoltura habbia origine antichissima passeggiando per il campo delle <f. 117v> autorità lo provaremo. Dice Plinio li statuari sono antichissimi, et lo dimostra la statua di Ercole sacrata da Evandro, et posta nel foro ove noi siamo¹⁷; et quel Hiano bifronte dedicato da Numa Pompilio con le dita talmente figurate, che con la nota di 355 giorni dell'anno si dimostrava Dio del tempo¹⁸. Narra l'istesso che della scoltura si viddero i primi ordini in Grecia nel Olimpiade quinquagesima durando ancora l'imperio dei Medi, avanti, che Dario cominciasse a regnare in Persia: memorie che per l'antichità trascendono quasi l'istessa ricordanza. Dipeno, e Siculo cretensi furono i primi, che scolpissero i simulacri de gli Dei antichi in Marmi¹⁹. Macrobio attribuisce l'origine delle statue a Pelasgi, Epicardo ad Ercole, Diodoro a gli Etiopi, Latantio firmiano a Prometheo; et altri con più ragione a gli antichissimi idolatri, li quali furono nel bel

principio del mondo, quando il demonio cominciò con l'Idolatria a rapir gl'homini a Dio. È che ciò sia il vero si lege ne la sacra *Genesi*, che Rachel furò le statue de gl'Idoli al padre Laban, il che li premè tanto, che seguì armato Giacob sette giorni per ricuperarli. Dice il testo: *Rachel furuta est Idola patris sui* ²⁰; et giunto Laban disse a Giacob con ira: *esto ad tuos ire cupiebas, et desiderio erat tibi domus patris tui: cur furatus es deos meos* ²¹? Che più? Si mira nel *Esodo* che mentre Moise pigliava la lege da Dio nel monte Sina, gli hebrei scolpirono un vitello, et l'adorarono: e Aron riceuti gli ori: *finxit ilud stilo, et fecit hoc ipsum vitulum fustum* ²². Danielle non fù egli <f. 118> posto nel lago de leoni per haver destrutto l'Idolo Belo? *Vidit ergo res quod inruerent in eum vhementer et necessitate compulsus tradidit ei Danielelem qui miserunt eum in lacum Leonum* ²³. Di avvantaggio Nabuchdonosorre re di Babilonia fece fare una statua di Oro alta sessanta cubiti, et locatala nel piano di Duran convocò tutti i Principi alla dedicatione, et adorazione di quella; ma perché Siarach, Misach et Abdenagi non vollero adoralà in disprezzo del regio comando furono posti nella fornace ardente: *mandavitque viris in sui exercitù validissimis ut ligatis pedibus Sidrach, Misach e Abdenago meterent eos in fornacem ignis ardentis*; dove fra l'immense fiamme posti, sotto l'ombra de l'arbore de la protezione divina cantarono quasi pastorelli celesti quel divin cantico: *Benedicite omnia opera domini Domino, laudate et superexaltate eum in secula* ²⁴. Si aggiunge alle autorità dette che Giacob prima di sposare Rachel dormendo sopra pietre vide una scala per la quale gli Angeli scendevano, et ascendevano al Cielo; delle quali pietre formò statua: *et lapis iste quem posui in statuam erat domus Dei* ²⁵. E prima anco di questo, la curiosa moglie di Loth, voltata in dietro a mirare l'incendio vietato, fu da Dio fatta statua di sale. *Uxor vero Loth retrospectavit post illum et facta est statua salis* ²⁶. Potrei soggiungere che in 36 lochi de la scrittura sacra è fatta menzione di statue dove l'altre arti apena di un loco sono degnate, che per brevità li taccio. È nobilissima dunque la scoltura per la prima parte di nobiltà quale è havere origine antica; essendo ella (come si è dimostrato) antichissima, quanto il mondo.

<f. 118v> Vediamo hora se è nobile per la seconda parte, che spetta (come dissi) alla nascita in riguardo de Genitori illustri. Dirò per ischerzo i natali di lei datili da gli antichi secondo Plinio, quali non sapendo i veri principij caminarono col lume naturale, ne la notte de l'Idolatria, per le vie tenebrose del'infedeltà. Dice egli che da Dibutadie Sicionio, et da Ideoco, Retho, e Teodoro da Samo, fu incominciato a modellarsi di terra il corpo humano; e che Eucirappo et Engramo tale operatione primi in Italia trasportassero ²⁷. Si avanzò Lisistrato Sicionio fratello di Lisippo, et cominciò con cera, e Gesso a formare le parti humane ²⁸, di modo che, dal modellare, et formare, detta arte Plastica, ne nacque (secondo lui) come da madre la scoltura. Vorrei

dire, che piccola nube scocchia gran tempesta, e che picciola favilla innalza grande incendio; e così da debili principij, quasi da infantia uscita sorgesse col tempo a vasta grandezza la scoltura; se io con tali termini volessi circoscrivermi: ma troppo in ciò si allontanarono dal vero gli antichi. Salirò gradi più nobili per condurmi al supremo. Si lege nel *Esodo* che Beseleel, et Oliab seppero tal arte per scientia infusa, con la quale fabricarono due gran Cherubini sopra l'Arca del testamento: le parole son tali: *Et ait Moses ad filios Isdrael, videte Dominus ex nomine destinavit Bezaleel, filium Uri, filij Ur de tribu Juda, et implevit eum spiritu Dei sapientia, intelligentia, scientia, et omni artificio qui polimitarius est artes ad operandum in auro, et in argento* <f. 119> *et ære, et ferro sculpendisque lapidibus, dedit in corde eius Olioab quoque filium Alchisomech de tribu Dan, ambos erudit sapientia. Duos etiam Cherubim ex auro ductili quos posuit utraque parte propriatoriarum* ²⁹. Hora andiamo al supremo, e diciamo, che l'istesso Iddio creatore del universo, originò e praticò l'arte della scoltura, particolarizzandola talmente che è di gran stupore il considerarlo. Crea Cielo, Terra, Acqua, foco, Sole, Luna, Animal, Pesci, piante; et tutte l'altre cose, ordinando, et comandando: *fiat lux, et facta est lux: fiat firmamentum in medio aquarum, et factum est: Congregentur Acque, et appareat arida, et factum est: Germinet terra herbam virentem, et factum est ita: fiant luminaria in espansione celorum fiebatque ita:* quando viene a crear l'huomo, opera fa e non comanda dicendo. *Faciamus hominem ad imaginem, et similitudinem nostram:* et facendone un modello di terra spirò in esso la vita. *formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terre, et inspiravit in faciem eius spiraculum vite* ³⁰. Si vanti altra arte di particolari più divini, et ecelsi; et di Genitore che si aguagli al Altissimo ³¹.

Passiamo alla terza, et ultima parte del discorso et vediamo se la scoltura e sua Prole, si sia sempre mantenuta riguardevole, et honorata, come si disse a la vera nobiltà convenirsi.

<f. 119v> Alesandro magno hebbe tanto in pregio le statue che quatro, ne faceva condur seco ovunque andava, quali regevano il di lui padiglione ³²; queste furono poscia da i Romani vincitori del mondo condotte in Roma; et due ne collocarono avvani il tempio di Marte vendicatore et due avvani il Palazzo reale.

Nerone forse ad imitatione di lui, si faceva portare le statue delle Amazoni da lui soverchiamente amate ³³. Tiberio Imperatore stimò tanto una statua, che stringeva se stessa ³⁴, che la rapì dal loco publico, et se la pose in camera, di che il popolo sdegnato mentre egli era nel Teatro gridò; si riporti la statua: et egli per quietare il tumulto la fe' riportare al proprio loco ³⁵. Ma non è meraviglia che i Monarchi amassero tanto l'opere eccellenti della scoltura, poichè ella è tale, che diletta al viso, et al tatto ³⁶, hà mossi gli affetti amorosi in molti strabocchevolmente. Fù tale e tanta la bellezza de la Venere Cnidia fat-

ta da Prasiatelle che il mirarla, et l'amarla era frequente. Non voglio dire per modestia, che fosse da alcuni sacrileghi violata; e che di machia impura fosse leso il candore del innocente marmo ³⁷. Pigmalione ottenne da Venere viva l'amata sua statua gli affetti amorosi del quale così cantò Ovidio: *Interea niveum mira feliciter arte/ sculpsit ebur: formamque dedit, qua femina nasci/ Nulla potest: operisque sui concepit amorem./ <f. 120> Virginis est vere facies: quam vivere credas: et si non obstat reverentia, velle moveri* ³⁸.

Ma non solo la scoltura move gli affetti ad amare dilettaudo: ma commove a pietà i cuori humani, pregio supremo del arte. Mirisi nel bel vedere Vaticano il famoso gruppo del Laocoonte, co figlioli da velenosi serpi ricinti, e non si impietosiscano i Neroni. Si mirino i figli volti pietosamente al Padre, et chiederli stridendo vita: si mira il padre combattuto da la pietà e dolore, che si sforza di svilupparsi, per socorrerli; in modo tale, che dalli capelli inhoriditi; dall'arie dolenti delle faccie; da li ondosi giri de serpenti: da gli atti mesti, sino dal ranichiar de piedi, è espresso tanto al vivo il loro affanno, che non che gli homini: ma l'hircale Tigri ³⁹ diverrebbero pietose a tal ogetto: Non voglio tacere il Gruppo del Sesto Marco ⁴⁰ posto nella Villa Ludovisa, il quale necessitato ad uccider la figlia per salvarle l'honestà da le violenti mani de lo scelerato Tiberio, ferriscie anco se stesso con l'honorato braccio; onde in un punto si mira, una figlia, che muore; un Padre, che vuol morire: una Giovanetta spirante; un huomo furibondo: una che stà per essere ferrita a morte; un altro che si muove per ferrirse mortalmente: et perché è Padre: se con una mano l'hà ferrita; con l'altra la sostiene: non si <f. 120v> può esprimer con parole quella pietà che un muto Marmo rappresenta ⁴¹. Ma torniamo a gli honori de la scoltura. Un Cane di Bronzo, in atto di leccarsi la ferrita, non solo fù posto nel Campidoglio entro la sacra Cella di Giunone: ma per publico decreto obligano la vita il custode per salvezza di quello ⁴².

Stimarono tanto gli antichi l'honore delle statue, che a gran meriti non seppero trovare più adeguata ricompensa di loro. Quindi è che gli Atheniesi primi le dedicarono ad Armodio, et Aristogitone ⁴³, perché ucisero il tiranno. Le concessero i Greci a vincitori ne giochi Olimpici: le dedicarono i Romani a trionfanti. Hebbe statua equestre ne la via sacra Clelia, per haver scampato seco le vergini romane ⁴⁴; l'hebbe sopra Colonna Orazio, per haver solo tenuto il ponte contro i Toscani ⁴⁵: l'hebbero ne rostri, Tulio Celio, Lucio Roscio, Nautio, Caio Fulcinio ⁴⁶, Giunio, Tito Coruncanò, Gaio Ottavio; per essere stati ucisi a torto per la patria. E non solo gli Heroi, ma anco li Dei stimarono tanto l'honore delle statue, che per ordine di Apollo, ne furono poste doi ne Corni del Comitio in honore di Pitagora, et di Alcibiade ⁴⁷. Che più. Li Romani pregiarono tanto il valore di Anibale Cartaginese, che tre statue in tre luoghi principali de la Città li dedica-

rono in honore: <f. 121> di quell'Anibale dico, che con tre rotte campali accrebbe col sangue loro, il lago Trasimeno, la Trebia; e Canne: e perché le Virtù in quei tempi furono numerosissime, anco il premio delle statue andò in infinito. Conciosia cosa che essendo Edile Marco Scauro, ne la scena del Theatro, tre mila ne furono conte ⁴⁸. Ne fia meraviglia; perché Mumio vinta l'Acaia ne riempi la Città ⁴⁹; i Luculli la colmarono ⁵⁰; et spogliata Rodi Mutiano scrisse, che ve ne erano rimaste anco tre mila ⁵¹. Le statue di Athene, di Olimpia e Delfo, tutte quinci furono condotte; e però non si fa terrena fossa, che non spuntino fuori gli honori dell'Arte.

Ma non solo la Scoltura è stata feconda in far Prole, amata, honorata, e meravigliosa: ma hà partoriti Giganti in honor del Cielo, a differenza di quelli, li quali pretesero debellando ⁵². Generò di Carete Lindo in Rodi il colosso del Sole di settanta braccia alto ⁵³; di quel sole dico che fù impresa del grande Urbano, alto sostegno di questa nobile Academia. Generò di Lisippo in Taranto altro colosso di quaranta braccia ⁵⁴; di Zenodoro due Colossi, uno in Alvernia, et <f. 121v> l'altro per Nerone in Roma, di cento e dieci piedi, al'istesso Feb dedicato ⁵⁵. Di Praxitele, e Fidia generò li due Colossi che ad onta de Barbari, et del Tempo ammiriamo nel Quirinale. Copulata con altri eccellenti scultori, generò ne la nominata Rodi altri cento colossi; et in questa irrigata dal Tebro il Giove di Campo Martio, et l'Apolline Capitolino di trenta braccia alto. Et non solo partori prole per l'artefizio, et per la grandezza, in tutti i tempi admirabile; ma mandò in luce ad un parto più volte, due figliuoli bellissimi; come sono i gruppi del Amicizia; del Pilade, e Oreste, e del detto Sesto Maria nella Villa Ludovisia; quello di Faustina de Borghesi; la pugna de Gladiatori da Medici; il Mercurio, e Clorida da Farnesi. E tanto insigne la di lei fecondità, che congiunta con Athenodoro, Polidoro, et Agesandro ⁵⁶, ne fece anco tre maschi; che sono il nominato Gruppo del Laoconte; et tre femine, che sono le tre Gratie de Gaetani. Ma per ultimo de parti più numerosi è la Dirce, da Anfione, e Zeto ligata alle Corna di un feroce Tauro; che però vien detto il gruppo del Toro farnesiano <f. 122> generato dalli gran maestri Apolonio, et Taurisco Rodiani ⁵⁷. Tanti, e si fatti figliuoli bastino a mostrare per suessione la nobiltà di tanta Madre. Figliuoli, che la morte non hà estinti, il Tempo non hà inceneriti li barbari congiurati non hanno oppressi; vivono dal principio del mondo sin'hora; et sono per natura eterni. Testimonij vivi di nobiltà, primo ornamento di questa gran Città, Erario di tutte le meraviglie del Mondo. Già si peregrinava in Cnido a vedere la detta Venere di Praxitele, in Tiespe a mirare il Cupido del istesso; in Egitto a veder gli Obelischi, in Efeso la Diana, in Delfo Apollo, in Epidaurò Esculapio, in detta Rodi i Colossi; hora conviensi venire in Roma per ammirare in lei sola le meraviglie sparte dell'Orbe intero. Questi Marmi scolpiti

Calamite maggiori, tirano non il ferro; ma gl'homini, a farsi ammirare; et come fossero il volto di Medusa li rendono di meraviglia impetriti. Inhoridisco tal' <f. 122v> hora in contemplando il Campidoglio senza statue; questo foro senza gl'Archi scolpiti, le Piazze senza le gran Colonne effigiate, il Quirinale, senza li nominati colossi: che sarebbero li Romani Palazzi de Prencipi Colonnese, Orsini, Farnesi, Barberini, Borghesi, Mathei, Cesi, Masimi, Pichini, Vitelleschi, della Valle, et altri senza statue ⁵⁸? Eh che le ville de l'istessi? Lungi pur tal pensiero: sia eterno in Roma il nobile decoro de la scoltura: si accreschino, e non iscemino a tanta Dama gli ornamenti, da lei con tanti egregi fatti conquistati; e siano segni eterni de la Virtù Romana.

Ma dove hai scorso, o mia lingua? Non t'avvedi haver portato Acque al Mare, Arene ai liti, fiori a i Campi, Piante a le Selve, Stelle al Firmamento; mentre alla presenza di Heroi, tanto per Virtù, e nobiltà riguardevoli; in una Città dove tali cose risiedono, hai detto con l'autorità sacre, che nel principio de secoli il proprio Dio modellò et <f. 123> fece lo Scultore; chè la scoltura fu scientia infusa concessa dal'istesso Dio, a Beseleel, et Oliab; che fù fatto il sacrefigo Vitello, la statua di Belo, il Colosso aureo di Nabucho la statua di sale, l'Idoli di Laban; dando al Arte altri principij di antichità, che li ⁵⁹ assegnati da Gentili: hai detto quanto fosse amata, e tenuta in pregio da Monarchi, quanti mova gl'affetti di Amore ⁶⁰ Pietà; la stima che ne è fatta, e per fine li meravigliosi Parti ch'ella hà generati. Non t'avvedi o mia lingua, che non hai detto, la scoltura essere stata sola riputata degna di adoratione da gli antichi: Che a le statue fuggendo li rei erano salvi da la Morte ⁶¹: et che per riverentia le velavano ne successi funesti di Roma: hai mancato si: dunque taci.

¹ 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.

² Boselli fa riferimento al ritratto del Cardinale Girolamo Colonna per l'altare di S. Carlo ai Catinari nelle *Osservazioni*, I, 38, a cura di P. Dent Weil, ms. Doria Pamphili, f. 42v.

³ Secondo il mito la dea Minerva meritò la vittoria nella contesa per la sovranità sull'Attica, per aver contrapposto un albero di ulivo, simbolo di pace, al lago salato fatto sgorgare da Nettuno sull'Acropoli di Atene. In riferimento a questo mito l'olivo è divenuto il simbolo caratterizzante la dea Minerva. Cfr. il capitolo delle *Osservazioni* (II, 3) relativo ai simboli con cui gli antichi rappresentavano le divinità.

⁴ Col nome di "Accademia" si indicava un bosco presso Atene, consacrato all'eroe Aca-demo. Poiché vi era situato il ginnasio ove Platone teneva le sue lezioni, la sua scuola prese il nome di "Accademia".

⁵ Ovidio, *Le metamorfosi* VI, vv. 75-77 e vv. 80-82, trad. it. di G. Faranda Villa, Milano, Rizzoli, 2000', pp. 332-34: «c'è poi il dio del mare, rappresentato in piedi mentre colpisce col lungo tridente l'aspro macigno, dalla cui ferita sgorga uno zampillo d'acqua di mare: con questo dono egli rivendica il patrocinio della città [...] Si vede la scena della terra che, percossa dalla sua lancia fa spuntare un argenteo ulivo coperto di frutti, in mezzo all'ammirazione degli dei è rappresentata poi la vittoria che corona l'opera». L'edizione critica della

Teubner (Leipzig, 1988, a cura di W. S. Anderson) posta come testo a fronte della traduzione italiana presenta le seguenti varianti testuali: "exsiluisse" (v. 77); "baxis"; "fetum" (v. 81).

⁶ Lago di origine vulcanica, considerato fin dall'antichità sede dei Giganti; fu identificato con la dimora degli Inferi e del popolo dei Cimмери, abitanti delle caverne che fuggivano la luce del sole. Strabone (*Geografia*) descrive le folte selve che lo circondavano e le esalazioni che impedivano agli uccelli di sorvolarlo, provocandone la morte. La pretesa derivazione del toponimo *Avernum* dal greco *aornos* ("senza uccelli") sembra confermata da alcuni versi di Lucrezio (*De rerum natura*, vi, vv. 743-51). Se l'ambientazione della *Nékya* omerica (*Odissea*, xi) nella zona dell'Averno fu il frutto delle interpretazioni dei colonizzatori greci, l'altra celebre discesa agli Inferi della poesia antica, quella di Enea, è esplicitamente collocata da Virgilio nell'area flegrea (*Eneide*, vi, vv. 237 e ss.).

⁷ Si fa riferimento al podere, situato in Campania tra Pozzuoli (*Puteoli*) e il lago Averno, che Cicerone chiamò *Academia* dal nome dell'Accademia ateniese e ove scrisse gli *Academica*.

⁸ È sempre presente in Boselli, che del resto era uno scultore di professione, l'attenzione all'aspetto operativo dell'arte che qui come già nel trattato (cfr. il proemio al I libro) viene contrapposta alle vuote parole.

⁹ Plinio (*Naturalis Historia*, xxxv, 85) ricorda che, quando Alessandro Magno parlava a sproposito di argomenti d'arte, Apelle gli consigliava amichevolmente di tacere su questioni di cui non era competente, per evitare che i suoi apprendisti ridessero di lui.

¹⁰ Cfr. il proemio delle *Osservazioni della scultura antica*, cit., ff. 1 e 1v.

¹¹ Luciano di Samosata, *Il sogno o la vita di Luciano*, trad. it. in *Descrizioni di opere d'arte*, cit., pp. 2-17.

¹² Plinio, *Naturalis Historia*, xxxvi, 32, trad. it. a cura di S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2000, p. 287. Plinio ignora o respinge l'identificazione di Socrate scultore e pittore con il filosofo, che molte fonti antiche invece accettano (Paus. I, 22, 8, e ix, 35, 3; Diog. Laer. 2, 18; Luc. *Somm.* 12). Boselli, forse per campanilismo, ritiene che Socrate fosse solo scultore. O. Boselli, *Osservazioni*, ms. Doria f. 118. Cfr. l'edizione a cura di Torresi, cit., p. 148.

¹³ F. Petrarca, *Il Canzoniere* (cxc), a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964.

¹⁴ T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, xiii, iii, vv. 7-8.

¹⁵ Atlante è un Gigante figlio di Giapeto e della ninfa marina Climene. Per aver partecipato alla guerra dei Giganti contro gli dei è costretto, per punizione, a portare sulle sue spalle il peso del mondo. Ovidio, *Metamorfosi*, vi, vv. 174-75. Lo stesso Ovidio narra che durante una contesa con Perseo, Atlante, per aver guardato la testa di Medusa, fu trasformato in un monte così alto che «su di lui si appoggiò l'intero cielo con tutte le sue stelle». Ovidio, *Metamorfosi*, iv, v. 662, cit., p. 267.

¹⁶ Aristotele, *Retorica*, I, 5, 32-39, e II, 15, 14-30.

¹⁷ Plinio (*Naturalis Historia*, xxxiv, 33) tramanda che nel Foro Boario v'era l'Ara Maxima di Ercole, consacrata da Evandro, presso la quale si trovava la statua dell'eroe. È una delle questioni che Boselli affronta nell'*Apologia*, un testo in cui risponde a tre obiezioni mosse gli dopo la lettura de *La nobiltà della scultura* all'Accademia di San Luca (il testo si può leggere in appendice al trattato curato dalla Dent Weil). Egli infatti ribadisce che la statua di Ercole dovesse trovarsi nel Foro Romano («ove noi siamo») e non nel Boario che ai tempi di Evandro era poco praticabile perché acquirinoso e poco decoroso in quanto frequentato dai buoi.

¹⁸ *Ibid.*, xxxiv, 33, cit., p. 81: «il Giano Gemino dedicato da Numa che è venerato come simbolo della Pace e della Guerra; le cui dita sono raffigurate in modo da indicare – col numero 365, ovverosia colla significazione dell'anno – esser lui il dio del tempo e dell'età».

¹⁹ *Ibid.*, xxxvi, 9, p. 271: «Come scultori in marmo furon famosi, primi di ogni altro, Dipoinos e Skyllis, nati in Creta ancora quando i Medi imperavano e prima che Ciro cominciassero a regnare sui Persiani, vale a dire circa nell'ol. 50».

²⁰ *Genesis*, 31, 19: «Rachele rubò gli idoli che appartenevano al padre». Le citazioni in italiano sono tratte da *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1996¹⁴ (testo stabilito dalla CEI, 1971).

²¹ *Genesis*, 31, 30: «Certo, sei partito perché soffrivi di nostalgia per la casa di tuo padre; ma perché mi hai rubato i miei dei?».

²² *Esodo*, 32, 4: «Egli [Aronne] li [gli ori] ricevette dalle loro mani e li fece fondere in una forma e ne ottenne un vitello di metallo fuso».

²³ *Daniele*, 6.

²⁴ *Daniele*, 3, 1-26. I tre Giudei, Sadràch, Mesàch e Abdènego, gettati nella fornace ardente per aver rifiutato di adorare la statua d'oro di Nabucodònosor, furono miracolosamente salvati per intervento divino. Qui come altrove Boselli cita i nomi in modo morfologicamente scorretto.

²⁵ *Genesi*, 28, 12-18.

²⁶ *Genesi*, 19, 26: «Ora la moglie di Lot guardò indietro e divenne una statua di sale».

²⁷ Plinio, *Naturalis Historia*, xxv, 151-52, trad. it. cit., p. 253. Nel passo pliniano vengono nominati: Butade (e non Dibutade, lezione frequente nella trattatistica dal Rinascimento in poi), vasaio di Sicione, come primo inventore dei ritratti in argilla; Rhoikos e Theodoros di Samo, come inventori della terracotta; Eucheir e Eugrammos, che diffusero la "plastiche" in Italia. Lo stesso concetto nelle *Osservazioni*, I, v f. 5v.

²⁸ Plinio, *Naturalis Historia*, xxxv, 153. Plinio indica Lisistrato Sicionio fratello di Lisippo come il primo a ricavare in gesso le forme umane, ma per quanto riguarda la definizione della plastica come madre della scultura cfr. *ibid.*, § 156, cit., p. 257: «Varrone loda anche Pasi-tele che considerava la "plastiche" madre della cesellatura, della statuaria (in bronzo) e della scultura».

²⁹ *Esodo*, 35, 30-35 e 37, 7: «Mosè disse agli Israeliti: "Vedete, il Signore ha chiamato per nome Bezaleel, figlio di Uri, figlio di Cur, della tribù di Giuda. L'ha riempito dello spirito di Dio, perché egli abbia saggezza, intelligenza e scienza in ogni genere di lavoro, per concepire progetti e realizzarli in oro, argento, rame, per intagliare le pietre da incastonare, per scolpire il legno e compiere ogni sorta di lavoro ingegnoso. Gli ha anche messo nel cuore il dono di insegnare e così anche ha fatto con Ooliab, figlio di Achisamach, della tribù di Dan. Li ha riempiti di saggezza. [...] Fece due cherubini d'oro: li fece lavorati a martello sulle due estremità del coperchio».

³⁰ *Genesi*, 1.

³¹ Gli stessi concetti sono presenti nel trattato (I, 5).

³² Plinio, *Naturalis Historia* xxxiv, 48.

³³ *Ibid.*, xxxiv, 48 e 82.

³⁴ *Ibid.*, xxxiv, 62. Si tratta dell'*Apoxyomenos*, l'atleta che si deterge, opera di Lisippo.

³⁵ Viene qui ripreso in modo quasi puntuale quanto Boselli aveva affermato nel primo capitolo, dedicato a "L'onore delle statue", del II libro del trattato.

³⁶ Già nel trattato (I, 1) confrontando la poesia (che si rivolge all'udito) e la pittura (che si rivolge alla vista) con la scultura, Boselli aveva attribuito la causa del maggior piacere estetico procurato dalle statue nel coinvolgimento di due sfere sensoriali: la vista e il tatto.

³⁷ Plinio, *Naturalis Historia* xxxvi, 20-21, trad. it. cit., pp. 278-79.

³⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, x, vv. 247-51, trad. it. cit., p. 593: «Grazie però alla felice ispirazione dettategli dal suo talento artistico, scolpi in candido avorio una figura femminile di bellezza superiore a quella di qualsiasi donna vivente e si innamorò della sua opera. Questa aveva l'aspetto di una fanciulla vera, tanto che la si sarebbe creduta viva e desiderosa di muoversi, se non l'avesse impacciata il pudore».

³⁹ L'Ircania era una regione a sud-est del Caspio e nell'immaginario degli antichi assun-geva a simbolo delle selvagge terre d'oriente. Il *topos* della crudeltà delle tigri irricane, generalmente adoperato in contesti amorosi come metafora dell'insensibilità della donna verso colui che l'ama, vanta una tradizione di origini classiche (Virgilio, *Eneide*, IV, v. 367).

⁴⁰ La vicenda è riportata da Cassio Dione, *Storia romana*, LVII.

⁴¹ Nel capitolo delle *Osservazioni* dedicato a "L'espressione osservata nelle istorie o gruppi" (libro II, cap. 16) Boselli cita il gruppo del *Laoconte*, posto nel giardino del Belvedere in Vaticano; quello di *Sesto Mario* che uccide se stesso e la figlia per salvarle l'onore insidiato da Tiberio, nella Villa Ludovisi; quello del così detto *Toro farnese*, il quale rappresenta An-fione e Zeto, figli di Lico, re dei Tebani, che per vendicare l'onore della madre, legano Dirce, la fanciulla amata dal loro padre, alle corna di un toro procurandole così la morte. In tutti e tre i casi i passi del trattato vengono ripresi, talvolta in modo puntuale, nella lezione recitata all'Accademia.

⁴² Come racconta Plinio (*Naturalis Historia*, xxxiv, 38, trad. it. cit., p. 85) la naturalezza veristica e il pregio di questa cagna di bronzo erano tanto mirabili ed eccezionali che fu posta in un luogo sacro come la cella di Giunone e che i custodi predisposti alla salvaguardia rispondevano con la vita del loro operato. Boselli fa riferimento a tale scultura anche nel trattato (libro II, cap. 1) a proposito de "L'onore delle statue".

⁴³ Plinio, *Naturalis Historia*, xxxiv, 70. Sono opera di Prassitele.

⁴⁴ Ibid., xxxiv, 29. Sulla vicenda di Clelia cfr. Livio, 2, 13.

⁴⁵ Ibid., xxxiv, 22. A Orazio Coclitte fu eretta una statua per aver difeso da solo contro i nemici il ponte Sublicio.

⁴⁶ Ibid., xxxiv, 23. Tullo Clelio, Lucio Roscio, Spurio Nauzio e Gaio Fulcino furono inviati come ambasciatori nella città di Fidene e qui uccisi ingiustamente nel 438 o 418 a. C. (Livio, 4, 17; Diodoro, 12, 80). Cicerone ricorda di aver visto le quattro statue sui rostri, quando era giovane (*Phil.*, 9, 2).

⁴⁷ Plinio (*Naturalis Historia*, xxxiv, 26) racconta che le statue di Pitagora e di Alcibiade furono poste ai due lati del Comizio quando durante la guerra Sannitica Apollo Pitio ordinò che si dedicasse una statua al più forte e un'altra al più sapiente della gente Greca.

⁴⁸ Si fa riferimento all'imponente teatro a tre piani, adorno di statue, fatto costruire dall'edile Marco Emilio Scauro (58 a. C.). Ibid., xxxiv, 36, e xxxvi appendix, 114-15.

⁴⁹ L. Mumius Achaicus trionfò sui Lusitani nel 152, sulla Grecia nel 146 e fu censore nel 142 a. C. Ibid., xxxiv, 36, p. 83: «Mummio, soggiogata la Grecia ne riempì [di statue] la città».

⁵⁰ I due fratelli Lucio Licinio Lucullo Pontico (106-56 a. C.) e Marco Licinio Lucullo, consoli il primo nel 74 e il secondo nel 73. Ibid., xxxiv, 36.

⁵¹ Gaio Licinio Muciano fu console nel 67, nel 70 e nel 72 d. C. Pubblicò 11 libri di *Acta* e tre di *Epistulae*. Plinio, *Naturalis Historia*, xxxiv, 36. Cfr. O. Boselli, *Osservazioni*, II, 1, f. 33v.

⁵² Si fa riferimento al tentativo dei Giganti di conquistare il regno celeste. Ovidio, *Metamorfosi*, I, v. 151 e ss.

⁵³ Plinio, *Naturalis Historia*, xxxiv, 41, cit., p. 87: «Ma sopra tutti fu ammirato il Colosso del Sole in Rodi, opera di Chares Lindio (a. C. 227), discepolo di Lysippos».

⁵⁴ Ibid., xxxiv, 40.

⁵⁵ Su Zenodoro autore di due colossi: un Mercurio realizzato per gli Arverni in Gallia e un altro per Nerone, a Roma, raffigurante l'imperatore e dedicato al sole cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, xxxiv, 45, trad. it. cit., p. 89.

⁵⁶ Ibid., xxxvi, 37.

⁵⁷ Ibid., xxxvi, 34.

⁵⁸ Boselli nomina qui alcune delle più nobili famiglie del tempo che conservavano nei loro palazzi collezioni archeologiche. Ancora una volta i nomi vengono citati in forma morfologicamente scorretta (Colonna, Mattei). Cfr. Gasparini, s. v. *Collezioni archeologiche*, *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, suppl. 2, 1994, p. 192 e ss.

⁵⁹ Da sottintendere "furono".

⁶⁰ Da sottintendere "e".

⁶¹ Cfr. *Osservazioni*, I, 4, cit., f. 5.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di Rosario Assunto, Paolo D'Angelo, Vittorio Stella, Mauro Boncompagni, Franco Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di Lucia Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di Luigi Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di Franco Marengo, Romolo Runcini, Vita Fortunati, Carlo Pagetti, Giuseppe Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di Momme Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di Paolo D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di Hans Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di Giampiero Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di Remo Bodei, Vittorio Stella, Giuseppe Panella, Sergio Givone, Rino Genovese, Guido Almansi, Gillo Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Charles L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di Giovanni Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di Rosario Assunto, Francesco Piselli, Ermanno Migliorini, Franco Fanizza, Giuseppe Sertoli, Vita Fortunati, Renato Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di Ignazio Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di Jan Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di Massimo Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di Marco Ravera, Federico Vercellone, Tonino Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di Miquel Batllori, Emilio Hidalgo Serma, Aurora Egido, Mercedes Blanco, Benito Pelegrin, Remo Bodei, Romolo Runcini, Mario Perniola, Guido Morpurgo Tagliabue, Franco Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di Luigi Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di Maria Teresa Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di Motitz Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Friedrich Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poesia*, di Aldo Trione, Maria Teresa Giaveri, Giuseppe Panella, Giovanni Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di Riccardo Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di Franco Fanizza, Sergio Givone, Emilio Mattioli, Emilio Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di Moses Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di Valter Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di Eduard Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di Michele Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di Emilio Garroni, Ernesto Grassi, Aldo Trione, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Georg Friedrich Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di Claude Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di Lucia Pizzo Russo

- 33 *Ricerchieri Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di Giancarlo M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di Denis Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di Luigi Russo, Bernard Andraea, Giovanni Saverio Santangelo, Michele Cometa, Vittorio Fagone, Gianfranco Marrone, Paolo D'Angelo, Johann Wolfgang Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di Ann Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di Emilio Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di Giovanni Lombardo e Francesco Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di Aldo Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di Riccardo Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di Livio Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di Salvatore Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di Luigi Russo, Franco Fanizza, Maria Bettetini, Michele Cometa, Massimo Ferrante, Paolo D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di Giovanni Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Esthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di Massimo Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di Luigi Russo, Massimo Marassi, Donatella Di Cesare, Carlo Gentili, Leonardo Amoroso, Giuseppe Modica, Emilio Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di Leo Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di Edward Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di Luigi Russo, Paolo D'Angelo, Emilio Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di Luigi Russo, Gianni Carchia, Donatella Di Cesare, Giuseppe Pucci, Maria Andaloro, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Di Giacomo, Roberto Salizzoni, Maria Grazia Messina, José Marie Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di Victor Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di Luigi Russo, Leonardo Amoroso, Pietro Pimpinella, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Emilio Garroni, Salvatore Tedesco, Alexander Gottlieb Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di Giuseppe Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di Daniela Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Friedrich Christoph Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di Luigi Russo, Roberto Salizzoni, Maurizio Ferraris, Mauro Carbone, Emilio Mattioli, Leonardo Amoroso, Paolo Bagni, Gianni Carchia, Pietro Montani, Maria Barbara Ponti, Paolo D'Angelo, Lucia Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di Luigi Russo, Giuseppe Sertoli, Fernando Bollino, Pietro Montani, Elio Franzini, Enrico Crispolti, Giuseppe Di Liberti, Ermanno Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di Lorenzo Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di Adriano Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di Franco Bianco, Giovanni Matteucci, Elio Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di Filippo Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di Elisabetta di Stefano

Orfeo Boselli and the “Nobility” of Sculpture

There is not much information available about the work of Orfeo Boselli, sculptor, theoretician and restorer, and there is only very incomplete data also about his life and artistic production. Even though his name is mentioned in several texts of art criticism, he remains a rather shadowy and little-known figure in the context of 17th-century aesthetics. To this day, there are no studies specifically devoted to the reevaluation of the far from secondary role Boselli played in the theoretical debates of his times. His volume *Observations on Ancient Sculpture* belongs to the tradition, started by 15th-century theoreticians, that aimed at bestowing intellectual value on the figurative arts by including them among the liberal arts. Boselli pursued this goal of demonstrating the “nobility” of sculpture also in the lesson (which has been reprinted in the Appendix to the present volume) that he gave in 1663 at the Accademia di San Luca, of which he was a member. Boselli, in fact, opposed the old prejudice that underplayed the importance of sculpture *via-à-vis* the other two figurative arts. That this prejudice was still prevalent in the 18th century is demonstrated by the fact that, despite the great achievements of Baroque sculpture (especially with such artists as Gian Lorenzo Bernini), Boselli’s *Observations* is the only 17th-century treatise that deals specifically with the practical and theoretical aspects of sculpture as an art.

Along with more technical sections, Boselli’s volume includes chapters that discuss, in remarkably original ways, aesthetic issues such as the theory of ideal beauty in connection with the baroque notion of “wonder”, the figure of the “learned sculptor”, and artistic representation in relation with the “theory of affections”. Of particular importance is also Boselli’s emphasis on restoration, which he presented for the first time as a profession in its own right possessing intellectual dignity and value.