



Università degli Studi di Palermo

# FIERI

Annali del Dipartimento di Filosofia  
Storia e Critica dei Saperi



## **FIERI**

Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi

4

Dicembre 2006

ISSN 1824-6966

Direttore Luigi Russo

Università degli Studi di Palermo  
Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI)  
Viale delle Scienze, Edificio 12 - I-90128 Palermo  
Telefono-Fax +39.091.6560232  
E-Mail: [dirfieri@unipa.it](mailto:dirfieri@unipa.it)  
Web Address: <http://fieri.unipa.it>

# Indice

Chiara Agnello <i>Cura e dialogo: Un approccio fenomenologico-ermeneutico all'Alcibiade maggiore di Platone</i>	5
Carmelo Cali <i>Frattali e Gestalten: Modelli della percezione dell'arte</i>	17
Francesco Paolo Campione <i>Duecento anni di Estetica nell'Università degli Studi di Palermo</i>	33
Marco Carapezza <i>Uexküll, la nozione di Umwelt e il parlare di animali</i>	47
Valentina Cardella <i>Le parole come cose: Una lettura freudiana della schizofrenia</i>	59
Angelo Cicatello <i>Theodor W. Adorno: dialettica vs. dialettica</i>	71
Emanuele Crescimanno <i>Paul Valéry e il cinema</i>	81
Elisabetta Di Stefano <i>Antinomie del classico? Boselli, Bernini e Winckelmann</i>	95
Davide Fricano <i>Aspetti performativi del λόγος aristotelico</i>	109
Sandro Gulì <i>Da Harvard a Vienna: Prospettive dell'empirismo fra Mach e James</i>	127
Emiliano La Licata <i>Uso del significato e significato come uso nella filosofia di Wittgenstein</i>	141
Francesco La Mantià <i>Prototipi o forme schematiche? Per una forma enunciativa di categorizzazione</i>	157

Gaetano Licata	
<i>Natura e convenzione fra nomi e cose in Platone (Cratilo 383a1 - 385d6)</i>	173
Pietro Maltese	
<i>Sistema educativo e precarietà</i>	183
Sandro Mancini	
<i>I modi della contrazione nel De coniecturis di Nicola Cusano</i>	199
Elena Mignosi	
<i>Formare i genitori in un quartiere "a rischio": il senso di un'esperienza</i>	223
Giovan Battista Nanfa	
<i>La brevità del comico</i>	237
Valerio Napoli	
<i>Proclo vs. Aristotele sull'assioma della contraddizione</i>	249
Giorgio Palumbo	
<i>Coscienza laica e timore di Dio</i>	267
Pietro Palumbo	
<i>Cristianesimo, utopia e male in Bloch e Bataille</i>	291
Lucia Pizzo Russo	
<i>Al di qua dell'immagine</i>	311
Giuseppe Primiero	
<i>La nozione di indecidibilità per i sistemi formali</i>	337
Gianni Rigamonti	
<i>Sulle funzioni del dimostrare</i>	355
Salvatore Romano	
<i>Inferenze in prima persona e identità personale</i>	373
Claudia Rosciglione	
<i>Il concetto di emergenza tra filosofia e scienza della vita</i>	391
Daniele Taormina	
<i>L'attitudine pratica del mentale: Che cosa ci può dire la teoria dell'azione di G. E. M. Anscombe?</i>	399
Salvatore Tedesco	
<i>Forma e tempo nell'antropologia filosofica a cavallo della metà del Novecento</i>	419
Sebastiano Vecchio	
<i>Altri due (sotto)paradigmi linguistici a confronto</i>	439
Giancarlo Zanet	
<i>Pragmatismo, a priori, analiticità: La linea genealogica Peirce-Lewis-Quine</i>	453

Elisabetta Di Stefano

## Antinomie del classico? Boselli, Bernini e Winckelmann

L'estetica della scultura si fonda su un paradosso: alla discreta sopravvivenza di opere che, riuscendo a vincere l'azione deteriorante del tempo, sono giunte attraverso i secoli fino a noi, non corrisponde un'adeguata produzione di scritti relativi a quest'arte. Contribuisce a determinare questa situazione la condanna secolare che discrimina la scultura – definita da Leonardo «cosa meccanicissima»<sup>1</sup> – rispetto alla pittura e all'architettura, poiché maggiormente legata allo spregiato lavoro manuale<sup>2</sup>.

Sebbene, a eccezione del *De architectura* di Vitruvio, l'antichità non ci abbia tramandato trattati relativi alle arti figurative, bisogna ammettere che la scultura è stata raramente 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 coglie nella lettera di Michelangelo, interpellato dall'erudito Benedetto Varchi sulla questione del paragone tra pittura e scultura o alle remore di Benvenuto Cellini riguardo al metter per iscritto i motivi della superiorità della propria arte<sup>3</sup>. 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 alle peculiari difficoltà operative.

Così prima del Settecento, secolo in cui l'estetica nascendo sembra eleggere proprio la scultura come ambito artistico privilegiato del suo esercizio teorico, i trattati dedicati a quest'arte sono pochi e hanno una sorte alquanto sfortunata. Basti pensare al *De statua* di Leon Battista Alberti<sup>4</sup>, al *De sculptura* di Pomponio Gaurico<sup>5</sup> e ancora alle *Osservazioni sulla scoltura antica* di Orfeo Boselli<sup>6</sup>. Spesso le idee più originali e innovative su quest'arte si trovano nelle lettere e nei componimenti poetici, come avviene per Michelangelo e per Benvenuto Cellini, come se la durata che contraddistingue le opere della scultura mal si presti alla teoria.

Per tali ragioni, l'estetica della scultura è l'ambito teorico che ha riscosso meno interesse, almeno nella cultura italiana, rispetto a quello relativo alle altre arti figurative, e soltanto negli ultimi anni è stato oggetto di particolare attenzione, attraverso la pubblicazione di classici e studi specialistici <sup>7</sup>. Eppure rimangono ancora diverse ombre che attendono di essere fugate, soprattutto per quanto riguarda la teoria della scultura nel Seicento, che presenta allo studioso molteplici e stimolanti paradossi. Mai come in questo periodo, infatti, si coglie una così netta divergenza tra gli ideali estetici, propugnati dagli organi ufficiali, e la pratica scultorea che ha riscontro nel gusto del pubblico e della committenza. I primi trovano espressione nelle *Osservazioni sulla scultura antica* di Orfeo Boselli, l'unico trattato teorico-pratico su quest'arte, scritto nel Seicento, la seconda ha uno straordinario interprete in Gian Lorenzo Bernini, il quale però non ha lasciato testimonianza autografa delle sue convinzioni estetiche. Nel suo caso si può parlare di "teoria orale", poiché per la sua stessa facondia e per un certo atteggiamento pedagogico trasmise ugualmente le sue idee, dettagliatamente riferite da vari testimoni. Le sue riflessioni sul valore dell'arte, sull'importanza dei modelli, sulla lezione dell'antico e del naturale sostanziano le biografie di Filippo Baldinucci e di Domenico Bernini, cui si aggiunge la testimonianza che Paul Fréart de Chantelou trascrisse nel suo *Journal du voyage*, documentando il soggiorno francese del cavaliere <sup>8</sup>. Pertanto, grazie alle fonti indirette e all'esempio delle sue opere, è possibile mettere a confronto due differenti teorie, la classica e la barocca, per evidenziare punti di contatto e divergenze e per mettere a fuoco le antinomie dell'ideale estetico sotto la cui egida si affermerà nel Settecento la riflessione sulla scultura.

Un utile punto di partenza per questa indagine è costituito dall'*incipit* della *Vita di Alessandro Algardi*: «Benche la Scoltura fino à questo tempo, sia molto indietro à gl'antichi nel poco numero delle statue moderne che meritino fama; non essendo essa pervenuta alla perfezione del pennello» <sup>9</sup>. Con queste parole Giovan Pietro Bellori, apprezzato estimatore d'arte, traccia un drastico bilancio del paragone tra pittura e scultura nell'ultimo trentennio del secolo e, dopo una concessiva che segna la duplice sconfitta della scultura nei confronti sia dei modelli antichi sia della pittura moderna, introduce le biografie degli unici due artisti «Francesco Fiammingo e Alessandro Algardi, [...] nelle cui mani fu restituito lo spirito à i marmi» <sup>10</sup>. Da questo quadro resta del tutto assente il celebre scultore dell'Europa del tempo, il cavalier Bernini, ma si tratta di un silenzio eloquente. Infatti, non è imputabile al fatto che le *Vite* si riferiscano solo ad artisti ormai defunti, poiché Bellori dedicò una vita al ben più giovane Carlo Maratta, di conseguenza l'esclusione del Bernini dal gruppo di scultori moderni che si sono distinti per la loro eccellenza indica come l'atteggiamento del Bellori fosse dovuto a un'ostilità non tanto personale ma culturale. Il suo parere, nel campo delle arti figurative, era in linea con la cultura ufficiale di impronta classicista che aveva come organo istituzionale l'Accademia di San Luca, dove lo stesso Bellori pronuncia, nel 1664, il ce-

lebre discorso su *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto*, manifesto dell'estetica classica seicentesca <sup>11</sup>.

Tale ideale estetico si trova già formulato nelle *Osservazioni sulla scoltura antica* (1657-1661) di Orfeo Boselli, noto esponente dell'Accademia di San Luca, di cui – seppure per breve tempo prima di morire – fu principe. In linea col gusto classicista, egli professa una teoria del bello come proporzione, fondata sulla misurazione del corpo umano, secondo la tradizione vitruviana e rinascimentale, ma in conformità con le concezioni del tempo trae le misure non 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. Si tratta della riformulazione seicentesca della teoria dell'*electio*, in voga fin dal Rinascimento e innalzata a nuova fortuna dal Bellori nel discorso programmatico del 1664. Per Bellori l'idea, presente nella mente dell'artista, ha una perfezione superiore alla bellezza riscontrabile in natura, e trova adeguata espressione nell'opera d'arte, quale sintesi del sensibile, tanto da ipotizzare, contro la tradizione omerica, che causa del conflitto di Troia non sarebbe la bellezza imperfetta di una donna reale, ma la perfetta venustà di una statua rubata da Paride.

Ben distanti da queste posizioni sono le teorie del Bernini che, in nome del vero, rifiuta l'artificiosa ricomposizione di parti belle esemplificata nel mito di Zeusi <sup>12</sup>. E se ritiene utile, per fissare nella mente l'idea artistica, osservare i modelli e realizzare molti disegni, li mette poi da parte al momento di lavorare il marmo. Infatti «i modelli gli erano serviti per introdurre nella fantasia le fattezze di chi egli doveva ritrarre, ma quando già le aveva concepite, e dovea dar fuori il parto, non gli erano più necessari, anzi dannosi al suo fine, che era di darlo fuori, non simile a i modelli, ma al vero» <sup>13</sup>. Si tratta di un naturalismo che, soprattutto per l'attenzione all'espressione dei volti in tensione (*David*, *Martirio di San Lorenzo*), realizzati con l'aiuto dello specchio <sup>14</sup>, ha fatto talvolta accostare l'arte del Bernini a quella di Caravaggio (*Ragazzo morso dal ramarro*, *Medusa*), tanto disprezzata dal Bellori <sup>15</sup>.

Eppure, nonostane la netta differenza che appare da questo primo confronto, né la teoria di Bernini, né quella di Boselli sono esenti da elementi che tendono, invece, ad avvicinarle. Infatti, leggendo il *Journal du voyage* dello Chantelou emerge, inaspettatamente, un Bernini caratterizzato da uno spiccato gusto per l'antico e dalla venerazione classicistica per Raffaello e Annibale Carracci <sup>16</sup>. Si tratta di predilezioni, certamente ben vive nel cavaliere come in tutti gli artisti del tempo, sostenute dal Bernini soprattutto nelle occasioni ufficiali, come durante la visita all'Accademia Reale, ma anche durante le conversazioni private con l'amico Chantelou, di fronte al quale esprime spesso la sua ammirazione per Poussin. Ma soprattutto sorprende che, per l'educazione dei giovani, Bernini sconsigli l'imitazione dal vero, poiché l'inesperienza impedisce di scorgere e correggere i difetti presenti in natura, mentre dalle opere antiche è possibile formarsi subito l'idea del bello <sup>17</sup>: «Le bellezze naturali [...]

sono in tutti i paesi, ma a vederle e a studiarle non si diventa affatto abili artisti; per toccare la perfezione occorre vedere e studiare l'antico»<sup>18</sup>. Paradossalmente viene fuori da queste pagine il ritratto di un Bernini classicista e, quando sollecita l'imitazione dei corpi greci, per natura particolarmente ben fatti<sup>19</sup>, sembra persino anticipare la teoria estetica professata circa un secolo più tardi da Winckelmann<sup>20</sup>.

In realtà nel XVII secolo tutti gli artisti, sia fautori dello stile classicista, sia della tendenza opposta, sostenevano la necessità di studiare 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 Nicolas Poussin sull'*Antinoo del Belvedere*<sup>21</sup>); i secondi erano attratti dal potere espressivo delle torsioni e delle posizioni. Persino un artista espressivo come Peter Paul Rubens, nel *De imitatione statuarum*<sup>22</sup>, espone le sue considerazioni sul valore e sull'importanza delle statue antiche per il pittore moderno. Allo stesso modo Bernini, negli anni giovanili, preso da passione per «quelle meravigliose Statue, che l'antichità hà tramandato a Noi»<sup>23</sup>, trascorrevva intere giornate presso i Palazzi Vaticani, disegnando l'*Antinoo*, l'*Apollo*, il *Laocoonte*. Ma se nella formazione tecnica del Bernini l'antichità svolge un ruolo centrale, nella sua concezione estetica acquista una valenza diversa rispetto ai classicisti: non è una meta di insuperabile perfezione, ma un punto di partenza da assimilare e oltrepassare. In questa luce vanno considerati anche i celebri restauri, come quello dell'*Ares Ludovisi*, dove il pomo della spada decorato con una maschera grottesca è del tutto estraneo allo stile antico, oppure l'*Ermafrodito Borghese*, in cui il soffice rigonfiamento del materasso mostra una sensibilità tattile tutta moderna<sup>24</sup>. Pertanto, negli anni maturi del soggiorno parigino l'antichità rappresenta per Bernini il fondamento della sua vasta cultura antiquaria e sostanzia la dimensione teorica della sua preparazione artistica.

Poiché il *Journal* è stato spesso la fonte principale per cogliere le idee del Bernini<sup>25</sup>, la storiografia ha creato l'immagine di un artista bifronte, da un lato assertore dei principi del classicismo, dall'altro interprete di innovative soluzioni artistiche<sup>26</sup>. In realtà molte ambiguità si chiariscono se si tiene conto dell'autore del *Journal* e delle circostanze storiche<sup>27</sup>. Paul Fréart de Chantelou, intellettuale "poussenista"<sup>28</sup>, lungi dal costituire un mero trascrittore, interpreta e filtra le opinioni del grande artista romano<sup>29</sup>. La sobria precisione della sua cronaca non deve essere scambiata per oggettività, anzi è molto probabile che, avvezzo a partecipare al dibattito culturale del tempo, come non apprezza certe osservazioni dell'artista sulle proporzioni delle mani nelle figure in movimento<sup>30</sup>, abbia altre volte sorvolato su indicazioni non del tutto in linea con i principi vitruviani, preferendo insistere sugli apprezzamenti del cavaliere alla tradizione classica e al Poussin. Ma oltre alla personalità dello Chantelou, non bisogna dimenticare che il soggiorno in Francia si colloca al centro di uno scontro politico-diplomatico tra due potenze<sup>31</sup>. Bernini, ormai anziano, intraprende contro voglia il faticoso viaggio per appianare le tensio-

ni tra la Santa Sede e la Francia. Ma alla corte di Luigi XIV, dominata dalla tradizione classicista, il cavaliere non trovò un ambiente favorevole, come dimostrano i progetti del Louvre notoriamente respinti e la cattiva accoglienza della statua equestre del sovrano, realizzata dopo il ritorno a Roma. Il “prestito” dell’artista, a lungo negato dal Papa, acquista quindi valenza politica e il Bernini, abituato nella corte pontificia a dettar le regole dell’arte, si trova in quella francese a dover misurare le parole, conducendo in un crescente clima di tensione un’estenuante azione diplomatica <sup>32</sup>.

Per questi motivi, un quadro più omogeneo e completo delle idee di Bernini si evince dalle biografie scritte da Filippo Baldinucci e dal figlio dell’artista, Domenico. Quest’ultima, in particolare, sebbene pubblicata più tardi, appare più ricca di notizie e probabilmente costituì un riferimento per l’altra <sup>33</sup>. Poiché al contrario del Baldinucci, Domenico non aveva interessi figurativi personali, la ricchezza di vocabolario e l’efficacia espressiva delle sue pagine devono derivare direttamente dalla voce del padre. Ad esempio il “maraviglioso composto” tra architettura, scultura e pittura, indicato da Domenico come invenzione specifica dell’arte paterna <sup>34</sup>, comunica bene, nell’aggettivo di chiara impronta mariniana, il senso di stupore e di sbalordimento suscitato da questa fusione di arti. Al confronto il “bel composto” <sup>35</sup>, di cui parla Baldinucci, appare sicuramente meno efficace.

Nel Seicento il motivo della “meraviglia” è spesso accostato all’arte. Sorprende però trovarlo anche nella teoria estetica di un classicista come Orfeo Boselli quando definisce la scultura «Arte imitatrice delle Cose meravigliose della Natura». In realtà, un’attenta analisi del trattato, nonché il raffronto con la sua, pur scarna, produzione artistica, manifestano interessanti elementi di trasgressione rispetto agli ideali professati.

Eppure, se il termine è il medesimo, differente è la valenza semantica del concetto cui i due artisti si riferiscono. Nel Bernini la meraviglia allude al fascino di un “composto” che sembra fondere le qualità delle tre arti, ingannando i sensi. Effetti illusionistici si trovano già nel *Ratto di Proserpina* (1623), in cui l’aspetto coloristico di sensibilità neoveneziana <sup>36</sup> è evidente nella vellutata chioma della fanciulla e nell’arruffata barba di Plutone che mosse dal vento e dal dinamico agitarsi delle teste sembrano fondersi con l’aria circostante. Le dita del dio affondano sul fianco di Proserpina e, per la prima volta, Bernini ottiene l’effetto dei «sassi così ubbidienti alla mano, quanto se fossero stati di pasta, o di cera» <sup>37</sup>. Nella produzione successiva la scultura acquista valori cromatici mai prima raggiunti e crea scenografie architettoniche altamente suggestive <sup>38</sup>. L’illusionismo scenografico è particolarmente evidente nell’*Estasi di Santa Teresa*, in cui Bernini riesce, con un’invenzione che crea meraviglia e stupore, a fondere architettura, scultura e pittura attraverso i giochi di luce e a creare un’immagine di forte spettacolarità in una cappella che è quasi un palcoscenico teatrale, tanto che lo scultore inserisce ai lati due piccoli palchetti finti.

Ma accanto a questa accezione di “meraviglia” che mira a colpire i sensi e a generare stupore con la sua carica di sorpresa e bizzarria, nelle poetiche barocche la nozione assume anche un significato razionalistico di provenienza filosofica <sup>39</sup>; in tal senso la meraviglia acquista una profonda dimensione speculativa e diviene un piacevole espediente per acquisire conoscenze, secondo il principio del *miscere utile dulci* <sup>40</sup>. Con tale valenza semantica la ritroviamo in Boselli. Nella sua interpretazione la meraviglia è il piacere che scaturisce dalla stupita contemplazione 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» <sup>41</sup>.

Recuperando la componente gnoseologica presente in Emanuele Tesauro, egli interpreta la meraviglia 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 straordinaria e di conseguenza “meravigliosa” <sup>42</sup>. 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 apprendimento <sup>43</sup>. 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. La meraviglia, pertanto, si configura per Boselli come il grado massimo della bellezza, una bellezza che si può trovare già selezionata nelle opere antiche <sup>44</sup>. In tal modo conciliando un concetto tipicamente barocco con un ideale estetico classicista, Boselli giunge a una conclusione che, attraverso la meraviglia, sposta l'oggetto dell'imitazione dalla natura all'antico: «Concludo che si deve imitar l'Antico, come maraviglioso» <sup>45</sup>.

In realtà diversi sono i momenti in cui Boselli sembra tradire l'ideale classico, cui forse aderiva più per conformità al ruolo ricoperto nell'Accademia di San Luca che per reale convinzione, come lascia trasparire la sua tendenza a proporre eccezioni alle regole e l'ammirazione per le soluzioni di Borromini che miravano al superamento di canoni codificati <sup>46</sup>. Nelle sue dichiarazioni di ortodosso classicismo traspaiono spesso significativi indizi dell'aderenza al gusto barocco. È interessante, a questo riguardo, che, pur professando un ideale estetico di armonica compostezza, si lasci poi sedurre dalle figure serpentine di matrice manierista tanto da affermare, sulla scia di Lomazzo <sup>47</sup>, che il segreto del fascino leggiadro delle sculture consiste nella doppia torsione a somiglianza della lettera S, movimento ritenuto insostituibile nel conferire grazia a ogni figura sdraiata, seduta o stante <sup>48</sup>. Benché per l'assenza di opere superstiti, non si possa effettuare un riscontro nella sua produzione scultorea, le dichiarazioni di Boselli palesano la preferenza per un dinamismo estetico,

inteso come manifestazione del *pathos* interiore, che sfugge al controllo del rigore classicista. In questo gusto barocco per le passioni dell'animo, rientra l'attenzione di Boselli per l'espressione del volto che in scultura tiene il posto delle parole in poesia, sebbene nel rispetto del decoro bandisca quegli atteggiamenti esagerati così frequenti nelle sculture di Bernini <sup>49</sup>. E non lontane dalle esperienze figurative del rivale, dall'*Apollo e Dafne* al *Ratto di Proserpina*, sono le indicazioni boselliane relative al movimento ondulatorio dei capelli. Per maggior aderenza a questa teoria cinetica, Boselli 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 sembrano muoversi nello spazio. Infatti «Statua anco si può dire, perche stà immobile dove è posta» <sup>50</sup>, ma tale stabilità appare legata più alla materia che la blocca in un determinato luogo che non all'impossibilità di esprimere un movimento, in conformità con la tendenza della scultura barocca ad accentuare la libertà delle figure nello spazio, quasi annullando la costrizione del blocco di marmo.

Ma l'ambito in cui Boselli si avvicina maggiormente alla bizzarria barocca è quello del restauro che, secondo la prassi invalsa nel Seicento, diventa occasione per interpretare e commentare, piuttosto che ricostruire, la scultura antica, realizzando così attraverso la combinazione di antico e moderno, dei risultati originali. In questo campo, infatti, il campione del classicismo, autore di mirabolanti *pastiches* a palazzo Cardelli <sup>51</sup>, trova perfetto accordo col campione del barocco, dichiarando la sua approvazione per i restauri berniniani dell'*Ares Ludovisi* e dell'*Ermafrodito Borghese*.

L'opera di Bernini segna una tappa fondamentale nel confronto, sviluppatosi tra Cinquecento e Seicento, tra le due "arti sorelle": dopo aver conquistato una certa dignità intellettuale, appoggiandosi alla pittura con la quale condivideva la paternità del disegno, la scultura si trova all'improvviso separata dalla sua forte alleata quando, con gli sviluppi della pittura barocca, prevalgono le ragioni del colore, quale espressione dei sentimenti e delle passioni <sup>52</sup>. Conferendo alle proprie sculture illusionismi tattili e cromatici simili a quelli della pittura, Bernini sancisce il superamento della secolare controversia tra le due arti, dichiarando come ciascuna necessiti, per aggirare le difficoltà e i limiti insiti nel proprio linguaggio, di avvalersi delle prerogative dell'altra <sup>53</sup>. In tal modo però l'inganno visivo finisce per far smarrire le distintive peculiarità artistiche della scultura, tanto più che il "maraviglioso composto" del Bernini non trova adeguata formulazione teorica.

Questo confronto tra le teorie di Bernini e di Boselli, apparentemente fautori di ideali contrapposti, mette in luce le antinomie di quell'estetica neoclassica nel cui alveo si sviluppa nel Settecento la riflessione moderna sulla scultura, per cui, benché generalmente poco considerato, il Seicento si rivela un momento storico fecondo di motivi che confluiscono nel pensiero di J. J. Winckelmann.

Nella sua fortunata opera giovanile, *Pensieri sull'imitazione delle opere d'arte greche nella pittura e nella scultura* (1755), Winckelmann, attraverso un'analisi antropologica della superiorità fisico-intellettuale dei Greci, stabilisce l'eccellenza della statuaria antica <sup>54</sup>, e di conseguenza l'inevitabile declino di quella moderna, in particolare nella produzione del Bernini <sup>55</sup>. L'autorevole parere dell'eminente teorico, benchè fondato su un pregiudizio <sup>56</sup>, ha condizionato la riflessione dei secoli successivi, stendendo un velo di disinteresse sull'estetica della scultura del Seicento. Infatti, alla scarsa produzione teorica, per lo più di impronta classicista e quindi confluita nella più matura riflessione del secolo successivo, si accompagnava una pratica artistica i cui altissimi risultati raggiunti col Bernini vennero, per lungo tempo, gravemente penalizzati dalla condanna del Winckelmann. Pertanto l'esperienza del Bernini, benché sia una pietra miliare nella storia dell'arte, acquista poca rilevanza nella storia dell'estetica, anche perché quando Winckelmann tornerà a riflettere sulla scultura, si ricollegherà alla tradizione classicistica di Boselli e Bellori.

Le idee belloriane attraversano gli scritti di Winckelmann, dai *Gedanken* (1755), alla *Geschichte* (1764) ai *Monumenti Antichi inediti* (1767). Pur riprendendo la teoria dell'*imitatio sapiens* <sup>57</sup> quale frutto della selezione consapevole delle parti più belle, Winckelmann intellettualizza ulteriormente questa concezione, distinguendo una bellezza suprema (*die höchste Schönheit*), che è in Dio, dal concetto di bellezza che si forma nella mente individuale dell'uomo e dalla rappresentazione ideale che si realizza nell'opera d'arte. Se la somma bellezza è in Dio, l'artista può avvicinarsi a essa attraverso il bello ideale, ovvero selezionando e correggendo la natura per innalzarsi dalla sfera materiale a quella spirituale. Analogamente alle categorie che definiscono il divino, il bello supremo sarà indeterminato e unitario, lontano da qualsiasi forma di espressione e caratterizzazione, preferirà la semplicità della stasi alla complessità del moto e la fissità eterna al cangiante fluire del tempo. Pertanto la vera bellezza «deve essere attinta come l'acqua più pura dalla falda della sorgente, la quale, quanto meno sapore ha, tanto più viene considerata salutare, poiché è depurata da tutti gli elementi estranei» <sup>58</sup>.

Sulla base di una tale concezione rarefatta e pura della suprema bellezza, è ovvio che Winckelmann rivolga il suo sdegno al Bernini e ai suoi seguaci che, incapaci di innalzarsi dal bello naturale a quello spirituale e perfetto, hanno diffuso il cattivo gusto nell'arte. Ma, paradossalmente, quelle antinomie già riscontrate nel Seicento, tornano a manifestarsi nel più grande teorico del classicismo settecentesco. Come rileva Michele Cometa, «tutta la speculazione di Winckelmann sembra infatti ruotare su polarità irrisolvibili e pure costantemente riproposte: dalla quiete del Laocoonte nel massimo tumulto delle passioni alla compostezza della disperazione somma della Niobe, dalla sensualità dei corpi alla spiritualità della rivelazione della bellezza divina nelle sculture greche, dalla grazia dura e sprezzante della Giunone a quella dilettevole e femminile di Raffaello» <sup>59</sup>.

Infatti, nonostante abbia indicato nella semplicità e nella staticità le peculiarità del bello divino, Winckelmann – sulla falsariga di William Hogart<sup>60</sup> che aveva individuato la “linea della bellezza” nella serpentina, riaprendo la strada alla sinuosa cifra dell’estetica manierista – riconosce nel movimento il segreto della bellezza: «La linea che descrive il bello è ellittica, e in essa è contenuta la semplicità assieme ad un continuo mutamento»<sup>61</sup>. Così la cifra emblematica dell’estetica neoclassica ha la forma di Piazza San Pietro, forse tra le opere più esemplari dell’anticlassico Bernini.

Ma proprio su queste contraddizioni, di cui era cosciente, Winckelmann fonda il metodo per la storia dell’arte e il nuovo lessico per l’estetica. Infatti la forza delle formulazioni winckelmaniane sta proprio in una consapevole “duplicità”<sup>62</sup> che, grazie anche ad un uso metaforico del linguaggio, salva dalle contraddizioni le sue teorie, conferendogli efficacia gnoseologica. La figura geometrica dell’ellisse, che non può essere disegnata con il compasso e cambia a ogni punto la sua direzione, è il simbolo di un’unità che sia al contempo molteplicità, ed esprime paradigmaticamente il fulcro della sua conflittuale teoria estetica, poiché come scrisse, nella *Storia dell’arte*, lo stesso Winckelmann «è arduo definire tutto con esattezza»<sup>63</sup>. Nel volgere del secolo la linea ellittica, volta a designare l’universo con due centri, la *exzentrische Bahn*, diventerà decisiva per lo sviluppo dell’estetica tedesca, soprattutto di quella idealistico-romantica, che mutuerà tale metafora dall’ambito della riflessione astronomica proprio per esprimere la paradossalità di un’esperienza umana e divina, finita e infinita allo stesso tempo, individuando nella consustanzialità dei contrari la chiave per interpretare le contraddizioni dell’anima moderna<sup>64</sup>.

\* Il presente testo è la traduzione italiana, rivista e ampliata, del testo presentato all’*American Academy in Rome* durante la giornata di studio, *The Muse in the Marble* (17 febbraio 2002); anche il titolo è stato parzialmente modificato.

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, § 31, Milano, TEA, 1995, p. 33.

<sup>2</sup> Tale pregiudizio teorico affonda le sue radici nell’aristocratica cultura greca, come illustra la contesa tra Dottrina e Scultura nel *Sogno* luciano, in cui si delinea, in modo esemplare, il drammatico contrasto tra “mente” e “corpo”. Luciano, *Il sogno o la vita di Luciano*, § 6, trad. it. di S. Maffei, in *Descrizioni di opere d’arte*, Torino, Einaudi, 1994, p. 7. Nella civiltà greca, pur tributando omaggio alle opere, viene svalutata la dignità degli autori. 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».

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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. Solo recentemente sono apparse alcune moderne traduzioni a cura di M. Collareta, Livorno Sillabe, 1998 e di M. Spinetti, Napoli, Liguori, 1999.

<sup>5</sup> Pochi sono, tra i contemporanei, i riferimenti al *De sculptura*. Le 10 e più ristampe dell'opera sono realizzate tutte, tranne una, fuori dell'Italia. La prima edizione moderna fu curata da H. Brockhaus, nel 1887. L'unica edizione italiana è quella curata da P. Cutolo (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999).

<sup>6</sup> Il testo di Boselli, 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. La prima edizione critica si deve a Phoebe Dent Weil (Firenze, SPES, 1978) che ha curato la riproduzione anastatica del manoscritto Corsini, integrandolo con quello Doria. Per ulteriori informazioni cfr. il mio *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura* (Aesthetica Preprint, n. 64), Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002.

<sup>7</sup> Particolarmente attivo in questa direzione è stato il "Centro Internazionale Studi di Estetica" di Palermo che ha promosso diverse giornate di studio sull'argomento, anche in occasione della pubblicazione (per Aesthetica Edizioni, Palermo) di importanti classici: il *Laocoonte* di G. E. Lessing, i *Pensieri sull'imitazione* di J. J. Winckelmann, la *Plastica* di J. G. Herder, la *Lettera sulla scultura* di F. Hemsterhuis; e in ultimo il saggio con antologia, *Estetica della Scultura*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 2003.

<sup>8</sup> Sulle idee artistiche del Bernini cfr. R. Wittkower, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, (1955), Milano, Electa, 1990, pp. 193-197; A. Blunt, *Gianlorenzo Bernini: illusionism and mysticism*, "Art History", I, 1978, pp. 67-89; I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1980.

<sup>9</sup> G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, (rist. an. dell'ed. Roma, 1672), Bologna, Arnaldo Forni, 2000, p. 387.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. F. Ulivi, *Il classicismo secentesco nell'opera di G. P. Bellori*, "Convivium", n. 2, 1952, pp. 196-215.

<sup>12</sup> F. Baldinucci, *Vita del Cavalier Bernino*, Firenze 1682, p. 70: «Teneva per favola ciò che si racconta della Venere Crotoniate, cioè che Zeusi la ricavasse dal più bello di diverse fanciulle, togliendo da chi una parte, e da chi un'altra; perché diceva egli, che un bell'occhio d'una femmina non istà bene sopra un bel viso d'un'altra; così una bella bocca, e vadasi discorrendo; cosa che io direi esser verissima, perché le parti non sono belle solamente per se stesse, ma anche in riguardo alle altre parti». Su questo tema mi si permetta di rinviare al mio *Zeusi e la bellezza di Elena*, "FIERI. Annali del Dip. di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi", Università di Palermo, n. 1, giugno 2004, pp. 77-86. Domenico Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713, p. 30: «Voleva poi, che i suoi Scolari s'innamorassero del più bello della natura, consistendo tutto il punto dell'arte in saperlo conoscere, e trovare».

<sup>13</sup> F. Baldinucci, *Vita del Cavalier Bernino*, cit., p. 71. Cfr. P. F. de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernini en France*, trad. it. parziale a cura di Stefano Bottari *Viaggio del cavalier Bernini in Francia*, introd. G. Bilancioni, Palermo, Sellerio, 1988, p. 101. Riguardo a questo episodio, relativo al busto di Luigi XIV, le fonti coincidono.

<sup>14</sup> Per raffigurare realisticamente il dolore del martirio nel *San Lorenzo*, Bernini sottopose le sue stesse carni al calore della fiamma e ritrasse con l'aiuto dello specchio la sofferenza espressa nel volto. D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, cit., p. 15. Anche per il *David*, che interpreta con un dinamismo ben lontano dall'esempio michelangiolesco, Bernini si servì dello specchio per lo studio fisiognomico del volto contratto nello sforzo. F. Baldinucci, *Vita del Cavalier Bernino*, cit., p. 8.

<sup>15</sup> Bellori (*Le Vite*, cit., pp. 201-216) accomunava nel suo disprezzo la nuova scultura, ricca di illusionismo tattile, che aveva nel Bernini il suo punto di riferimento e la pittura dei naturalisti: due linguaggi espressivi ugualmente remoti dall'esempio degli antichi.

<sup>16</sup> P. F. de Chantelou, *Viaggio del cavalier Bernini in Francia*, cit., p. 79.

<sup>17</sup> Ivi, p. 139: «Ha aggiunto, a conferma del suo modo di vedere, che vi sono, alle volte, nel vero, alcune parti che dovrebbero essere rilevate e non lo sono; soltanto chi possiede una buona educazione è capace di superare le anomalie che presenta il vero. Ha detto che quando era giovinetto disegnava spesso dall'antico e che, nella prima figura che fece, ogni qualvolta aveva qualche dubbio andava a consultare, come suo oracolo, l'Antinoo». La predilezione del Bernini per l'*Antinoo* è confermata da altre fonti. Cfr. D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, cit., p. 13.

<sup>18</sup> P. F. de Chantelou, *Viaggio del cavalier Bernini in Francia*, cit., pp. 158-159.

<sup>19</sup> Ivi, p. 201: «Il Cavaliere ha detto: “Il farli disegnare subito dal vero, guasta i giovani, perché essi non hanno la capacità di scegliere nel vero il bello e mettere da parte il brutto; e oltre questo i modelli di questo paese sono dappoco. Bisogna” ha poi aggiunto “che il Re li faccia venire, e si scelgano tra gli schiavi del Levante”. Ha detto ancora che i corpi meglio formati son quelli dei Greci». Il concetto è ribadito ancora a p. 203.

<sup>20</sup> Sul rapporto con Winckelmann cfr. J. Bialostocki, *Gian Lorenzo Bernini e l'antico*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Ist. Dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 59-71.

<sup>21</sup> N. Poussin, *Misure sopra la statua d'Antino veduta di faccia*, in G. P. Bellori, *Le vite de' Pittori, scultori et architetti moderni*, cit., pp. 460-462. Cfr. J. Bialostocki, *L'antico: regola della natura nel Seicento*, in *Il Classicismo*, (Atti del colloquio Cesare Gnudi), Bologna, Nuova Alpha, 1993, pp. 259-265.

<sup>22</sup> 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. 127-134. Posta la distanza di gusto tra l'antico e il Barocco, non resta che trasformare la lezione della statuaria antica in tumultuose scene piene di ritmo; infatti le figure di Rubens, pur prendendo spunto dalla scultura romana, sono ben lontane dalla rigidità del marmo. Così nel *De imitatione statuarum* la scultura antica assurge a repertorio di valori pittorici, quali luci, ombre e movimento, che il pittore barocco può assimilare e rielaborare nella propria arte. Cfr. J. Muller, *Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art*, “The Art Bulletin”, 64, 1982, pp. 229-247.

<sup>23</sup> D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, cit., p. 12.

<sup>24</sup> I. Faldi, *Il mito della classicità e il restauro delle sculture antiche nel XVII secolo a Roma*, in *Barocco fra Italia e Polonia*, Varsavia, Panstwowa Wydawnictwo Naukowa, 1977, pp. 57-69.

<sup>25</sup> Sul classicismo di Bernini cfr. A. Bertini Calosso, *Il classicismo di Gian Lorenzo Bernini e l'arte francese*, “L'Arte”, XXIV, 1921, pp. 241-256; E. Dodge Barton, *The problem Bernini's theories of Art*, “Marsyas”, IV, 1945-1947, pp. 81-111; R. Wittkower, *Bernini*, cit., pp. 194-195.

<sup>26</sup> Su questo tema, soprattutto in relazione all'architettura cfr. S. Benedetti, *Il falso dilemma classicismo-barocco nell'architettura di Gian Lorenzo Bernini*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, a cura di M. Fagiolo e G. Spagnesi, Roma, Ist. Naz. Dell'Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 71-92.

<sup>27</sup> Come ha ben messo in rilievo A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo (MI), Banca Monte dei Paschi di Siena, 1998, p. 323.

<sup>28</sup> Paul Fréart de Chantelou, come suo fratello Roland Fréart de Chambray, aveva assimilato la cultura italiana di tradizione rinascimentale. Nel 1640 era stato a Roma, dove aveva potuto apprezzare le opere del Bernini anteriori a quella data. Ma nel 1665 egli accoglieva in Francia un artista dalle concezioni estetiche profondamente mutate. Paradossalmente il grande scultore barocco è accompagnato nelle sue giornate parigine dal campione del classicismo e si adegua diplomaticamente alla situazione elogiando Poussin e le statue antiche.

<sup>29</sup> J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, (1924), trad. it. di F. Rossi, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 469.

<sup>30</sup> Secondo Bernini per realizzare una figura con la mano alzata e con l'altra posata sul petto, la prima deve essere più grande della seconda a causa dell'aria che la circonda e ne altera la massa. Pertanto le proporzioni delle mani non vanno calcolate in modo autonomo, secondo i parametri imposti dalla tradizione classica, ma in relazione all'osservatore. Lo Chantelou non concorda con questo precetto che contraddice le regole classiche e cerca di reinterpretarlo secondo i parametri vitruviani. P. F. de Chantelou, *Viaggio del cavalier Bernini in Francia*, cit., p. 53. Cfr. L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, vol. II (*L'Età Moderna: il Seicento*), Roma, Bonsignore, 1997, pp. 143-144.

<sup>31</sup> Cfr. F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, (1980), Firenze, Sansoni, 1985<sup>2</sup>, pp. 244-245.

<sup>32</sup> Sul soggiorno francese dell'artista cfr. G. Gould, *Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*, Londra 1981.

<sup>33</sup> La priorità della biografia di Domenico è sostenuta da E. Panofsky (*Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis*, “Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, n. 40, 1919, pp. 241-278) e più recentemente da C. D'Onofrio (*Priorità della biografia di Domenico Bernini su quella del Baldinucci*, “Palatino”, X, 1966, pp. 201-208). Di contro cfr. J. Schlosser Magnino (*La letteratura artistica*, cit., p. 469) che ritiene più pregevole la biografia del Baldinucci. Invece S. Samek Ludovici (F.

Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini*, a cura di S. Samek Ludovici, Milano, Edizioni del Milione, 1948, p. 17 e ss.) ritiene che entrambe le biografie dipendano da notizie raccolte dai familiari e rimaste inedite.

<sup>34</sup> D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, cit., pp. 32-33: «Ci giovi solamente il dire, esser concetto molto universale, e da non potersi forse così facilmente riprovare, ch'egli sia stato frà Primi, anche di secoli trascorsi, che habbia saputo in modo unire assieme le belle Arti della Scultura, Pittura, e Architettura, che di tutte ne habbia fatte in se un maraviglioso composto, e le habbia tutte possedute in eminenza. Alla qual perfezione giunse per mezzo di un indefesso studio, e con uscir talvolta dalle Regole, senza però giammai violarle, essendo suo detto antico, che *Chi non esce talvolta di Regole, non le passa mai*. Mà il far ciò, non è impresa da tutti». Cfr. Anche M. Fagiolo, *La «maravigliosa composizione»: Bernini e l'unità delle arti*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, cit., p. 8.

<sup>35</sup> F. Baldinucci, *Vita del Cavalier Bernino*, cit., p. 67: «È concetto molto universale, ch'egli sia stato il primo, che abbia tentato di unire l'Architettura con la Scultura, e Pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto». Per l'analisi di alcuni "composti" berniniani cfr. G. Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel «bel composto» di Bernini*, (1990), Roma-Bari, Laterza, 1991.

<sup>36</sup> Per la figura di Proserpina l'autore si richiama, in modo esplicito, a un dipinto di Rubens già in possesso di Scipione Borghese: *Susanna e i vecchioni*. Riguardo all'influenza di Rubens su Bernini cfr. F. Zeri, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Milano, Longanesi, 1987, p. 272.

<sup>37</sup> F. Baldinucci, *Vita del Cavalier Bernino*, cit., pp. 167-168.

<sup>38</sup> Con Bernini si manifesta l'esigenza di dare alla scultura una nuova qualità cromatica e luminosa. In questo «scolpir pingendo» consiste la sfida dello scultore alla pittura. D. Gallavotti Cavallero, *Sculture come dipinti. Considerazioni su alcune opere plastiche di Gian Lorenzo Bernini*, in AA. VV., *Dopo Sisto V. La transizione al Barocco (1590-1630)*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1997, p. 239.

<sup>39</sup> Aristotele infatti considera la meraviglia il punto di partenza di quel profondo interrogarsi su ciò che sfugge ad una chiara comprensione e la collega ad un processo di apprendimento che genera piacere. 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». Cfr anche 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».

<sup>40</sup> R. Christoph, *Imparare godendo*, Neuried 2000.

<sup>41</sup> O. Boselli, *Osservazioni*, I, 2, a cura di P. Dent Weil, cit., f. 3.

<sup>42</sup> Interessanti i punti di contatto con alcune affermazioni di G. P. Bellori (*L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, 1664, pubblicato come prefazione a *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, cit., p. 4): «Così l'Idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, e unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo, ed al maraviglioso».

<sup>43</sup> La meraviglia subentra quando l'animo dell'ascoltatore è sopraffatto dalla novità. Nella *Filosofia morale* Emanuele Tesauro giunge persino a definire la meraviglia «figliola della novità». M. Zanardi, *La metafora e la sua dinamica di significazione nel Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauro*, "Giornale storico della letteratura italiana", vol. CLVII, fasc. 499, 1980, pp. 321-368.

<sup>44</sup> Anche G. P. Bellori (*L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, cit., p. 11) ritiene «necessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perche ci guidino alle bellezze emendate della natura», dato che gli «antichi scultori» hanno saputo cogliere «l'Idea maravigliosa».

<sup>45</sup> O. Boselli, *Osservazioni*, I, 2, cit., f. 3v.

<sup>46</sup> M. C. Fortunati, *Il trattato Osservazioni della Scultura Antica di Orfeo Boselli (1657-1661). Per una rilettura*, "Storia dell'arte", 2000, pp. 69-101.

<sup>47</sup> Il teorico che ha elaborato questo concetto, in riferimento all'opera di Michelangelo, è Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (Milano, 1584) libro I, cap. I, rist. an. Hildesheim, Olms, 1968, p. 23.

<sup>48</sup> O. Boselli, *Osservazioni*, II, 12, cit., f. 46v.

<sup>49</sup> Sulla raffigurazione delle teste che ridono o che piangono cfr. *ivi*, I, capp. 36 e 37.

<sup>50</sup> Ivi, II, 2, f. 34 v.

<sup>51</sup> 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. Cagianò De Azevedo (*Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Roma, Olympus, 1948, p. 28;) lo definì "re dei pasticci". Su Boselli e il restauro cfr. Ph. Dent Weil, *Contributions toward a History of Sculpture Technique: Orfeo Boselli on the Restoration of Antique Sculpture*, "Studies in Conservation", vol. XII 1967, n. 3, pp. 81-101.

<sup>52</sup> J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999<sup>2</sup>.

<sup>53</sup> Le considerazioni di Bernini indicano i problemi con i quali doveva confrontarsi lo scultore: trasformare in modulazione plastica il colore e il rapporto della statua con l'atmosfera e la luce circostante. Cfr. a tal proposito quanto riporta P. F. de Chantelou, *Viaggio del cavalier Bernini in Francia*, cit., p. 53: «È [...] molto difficile ottenere la rassomiglianza in un ritratto marmoreo, che è tutto di un colore. [...] Per rendere il livido che alcuni hanno attorno agli occhi, bisogna scavare nel marmo il luogo ov'è questo livido, e ciò per dare l'effetto di questo colore e supplire con questo artificio al difetto della scultura, che non può dare il colore alle cose». Cfr. anche D. Bernino, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, cit., p. 30: «Ma la Scultura priva del comodo di colori, necessitata ad operare nel sasso, hà di mestiere per rendere somiglianti le figure di una impressione vivissima, mà schietta, senza l'appoggio di mendicati colori, e colla forza sola del Disegno ritrarre in bianco marmo un volto per altro vermiglio, e renderlo simile; ciò che non riuscirebbe, conforme mostra l'esperienza, in un huomo, che inbiancandosi il viso, benche habbia le medesime fattezze, rimane simile a se, e pur bisogna, che lo scultore ne procuri la somiglianza sul bianco marmo [...] E soggiungeva, che il Pittore poteva rimediare nelle sue pitture agli errori, altrimenti lo Scultore, per la ragione che adduceva, che la Pittura consiste nell'Aggiungere, la Scultura, nel Togliere».

<sup>54</sup> J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aesthetica, 1992, p. 32: «L'unica via per noi per divenire grandi, anzi, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi. [...] I conoscitori e gli imitatori delle opere greche trovano in questi capolavori non solo la più bella natura, ma anche più della natura; cioè certe bellezze ideali di questa, che, come ci insegna un antico scoliasta di Platone, son fatte di immagini create soltanto nell'intelletto».

<sup>55</sup> Ivi, p. 38.

<sup>56</sup> Senza alcuna esperienza diretta dell'opera scultorea, nei *Pensieri* Winckelmann presentava Bernini come un sostenitore della ricerca del bello nella natura piuttosto che nell'antico, sulla base della biografia scritta da Baldinucci, notoriamente elogiativa, che paradossalmente citò a sostegno delle sue tesi di condanna.

<sup>57</sup> Sul rapporto tra Bellori e Winckelmann cfr. D. Martens, J. J. Winckelmann *lecteur de G. P. Bellori. Les étapes d'un cheminement critique*, "Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle", XIII, 1986, pp. 101-120; più in generale si vedano i saggi di A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New-Haven-London, Yale U. P., 1994; E. Pommier, *Winckelmann: l'Antiquité entre l'imitation et l'histoire*, in *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne de la Renaissance à nos jours*, a cura di Ph. Hoffmann e P. L. Rinuy, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1996, pp. 59-77, e Id., *Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003.

<sup>58</sup> J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, a cura di F. Cicero, Milano, Bompiani, 2003, p. 387. Cfr. C. Savettieri, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma, Carocci, 2006, p. 47.

<sup>59</sup> M. Cometa, Presentazione a J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, cit., p. 17.

<sup>60</sup> W. Hogart, *L'analisi della Bellezza*, a cura di C. M. Laudano, presentazione di L. Di Michele, Palermo, Aesthetica, 1999.

<sup>61</sup> J. J. Winckelmann, *Brevi studi sull'arte antica*, in *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino, Einaudi, 1973, p. 59. Sul valore assunto, nella cultura tedesca del tardo Settecento, dalla metafora dell'ellisse cfr. M. Cometa, *Il romanzo dell'infinito. Mitologie, metafore e simboli dell'età di Goethe*, Palermo, Aesthetica, 1990, p. 87 e ss.

<sup>62</sup> Sulle contraddizioni che animano le teorie classicistiche del Settecento si veda anche M. Cometa, *Duplicità del classico*, Palermo, Medina, 1993.

<sup>63</sup> La metafora dell'ellisse, figura geometrica con due fuochi, che consente di immaginare un'unità sempre in movimento, è estremamente utile a simboleggiare quella che per Winckelmann è la massima incarnazione della bellezza mondana: la giovinezza, esemplificata nelle sculture greche, in particolare dell'Apollone e del Bacco. Queste figure, come è stato più volte notato, nella entusiastica descrizione di Winckelmann assumono tratti omoerotici che gli consentono di elaborare un modello ermeneutico

bipolare, utile a rendere ragione della sua conflittuale teoria artistica: quello dell'androgino o dell'ermafrodito. Questo modello, riproponendo l'idea della forma ellittica, l'unica in grado di descrivere la coincidenza di femminilità e virilità insita nelle figure di Apollo e Bacco, gli consentì di illustrare la duplicità della sua teoria estetica. Esemplificativo, in tal senso, quanto scrive nei *Monumenti Antichi inediti* (in *Il bello nell'arte*, cit., pp. 145-146): «L'unità materiale adunque, che anche possiamo chiamarla lineare, è più acconcia a rappresentare l'età dell'uomo, in cui sembra che la bellezza abbia la sua sede, vale a dire la gioventù; poiché quivi l'unità tanto più è una, quanto che le linee che si richiedono a far la figura di una persona giovane, sebben si dipartono dalla rettitudine, e si convertono in ellittiche, formate da tante parabole che tendono a diversi centri; nondimeno queste lor trascendenze scorrono sì dolcemente, che assomigliar si possono alla superficie del mare non agitata da' venti, la quale se ben muovesi, dicesi ch'elle è in calma. Questa unità di contorni da me così definita, fu dagli artefici greci maggiormente raffinata, e si rende costante appo loro per l'osservazione delle persone, il verde della cui età era mantenuto più lungamente per la privazione de' vasi spermatici, come ne' sacerdoti di Cibele e Diana efesina; poiché in costoro viene ad unirsi la dolce convessità d'ambedue i sessi». Qui l'ellisse costituisce la formula che esprime la parabola dell'estetica di Winckelmann, attraverso la spiegazione delle sue metafore più significative, da quella del mare, centrale nei *Pensieri*, fino a quella dell'androgino. Cfr. M. Cometa, Presentazione a J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, cit., pp. 19-21.

<sup>64</sup> Si veda il saggio, ormai classico, di M. Brown, *The Shape of german Romanticism*, Ithaca-London, Cornell U.P., 1979, e M. Cometa, *Il romanzo dell'infinito*, cit., pp. 87-132.