

JENNIFER MONTAGU

LA SCULTURA BAROCCA ROMANA
UN'INDUSTRIA DELL'ARTE

TRADUZIONE DI ALESSANDRA ANSELMI

UMBERTO ALLEMANDI & C.

L'INFLUSSO DEL BAROCCO SULL'ANTICHITÀ CLASSICA

In un inventario del 1690 per altri versi irrilevante, viene citata una statuetta antica «rimodernata»¹. Potrebbe essere un errore dare troppo rilievo a quello che, probabilmente, non è altro che l'impiego occasionale di una parola inusuale, ma, per quanto possa essere raro, è un modo appropriato per descrivere un'attività molto caratteristica, un termine, in realtà, decisamente più idoneo del più comune «ristaurata».

Nel XVII secolo, le opere d'arte antica erano apprezzate, ma non allo stato di frammento. Per le sculture classiche venivano pagate grosse somme; principi e cardinali erano capaci di litigare per accaparrarsene di nuove, i proprietari terrieri di lottare strenuamente per conservare i loro diritti sulle aree nelle quali ci si poteva attendere di trovare tali tesori. Camillo Pamphili estorse al marchese Muti un rilievo di «Perseo ed Andromeda» con il quale voleva adornare la sua nuova villa², mentre un contratto per l'affitto di un terreno poteva includere clausole che riservavano il diritto su ogni oggetto trovato nel sottosuolo³. Marmi rotti e frammenti erano avidamente cercati, collezionati e poi, molto spesso, tenuti nei depositi, poiché per l'esposizione in una galleria di sculture, su uno scalone, in una loggia o in un giardino, erano considerate meritevoli solo statue complete⁴. Per questo motivo si sviluppò la professione del restauratore, di colui il quale mutava l'antico in moderno.

Era questa la professione di gran lunga più stabile e affidabile che lo scultore potesse intraprendere. Poiché i tempi passati sono sempre migliori, Orfeo Boselli, scrivendo negli anni cinquanta del Seicento, lamentava che in precedenza, ovvero negli anni venti e trenta, erano stati impiegati per tali lavori uomini come Bernini, Algardi e du Quesnoy, mentre ai suoi tempi i proprietari di oggetti antichi, per risparmiare, si rivolgevano a «li più deboli soggetti del mestiero», che producevano ibridi abominevoli⁵. Senza dubbio questo era vero, il restauro era sempre stato un mezzo attraverso il quale il giovane scultore poteva soddisfare anima e corpo; mentre alcuni diventavano poi scultori di successo abbandonando o lasciando quindi quest'attività⁶ agli assistenti delle loro botteghe⁷, la maggior parte non vi riusciva. Mentre le famiglie più importanti potevano sempre, così come fecero occasionalmente, rivolgersi ai migliori scultori disponibili, le altre si dovevano accontentare di quelli di minor levatura, alcuni dei quali erano poco più che spaccapietre, mentre altri, come lo stesso Boselli, che non arrivarono mai a distinguersi come artisti originali, erano tuttavia tecnici abili e coscienziosi e talvolta, quando si trattava di un restauro, andavano oltre la pura tecnica.

Boselli aveva sul restauro opinioni precise e ben definite: a differenza di molti, non lo considerava un lavoro per mediocri, ma un'attività che richiedeva un'invenzione talmente alta e sublime da porsi allo stesso livello delle arti più nobili⁸. Il restauratore infatti doveva studiare l'iconografia dell'arte antica, in modo da riconoscere le virtù, il dio o la persona raffigurata così da completare correttamente la posa, conferendo gli attributi appropriati e

202. «Gallo morente», statua antica restaurata da IPPOLITO BUZZI, marmo. Roma, Museo Capitolino.



le giuste proporzioni e, cosa più importante di tutte, si doveva fare tutto ciò secondo lo stile antico, per quanto ognuno fosse in grado di emulare o eguagliare l'antichità⁹. Boselli prosegue elogiando alcuni insigni restauri realizzati nel passato, come le gambe dell'Ercole Farnese, particolarmente celebre perché, anche quando in seguito furono trovate le gambe originali si preferì, probabilmente su consiglio di Michelangelo, lasciare quelle eseguite *ex novo* da Guglielmo della Porta¹⁰. Boselli nomina inoltre tre restauri fatti ai suoi tempi da Bernini, Algardi e du Quesnoy, che vedremo più avanti.

È ancora questo il modo in cui usualmente si concepisce il restauro, cioè come un tentativo di ricreare l'originale in maniera tanto più fedele, quanto maggiore è l'abilità del restauratore. Basta guardare qualche restauro eseguito dai migliori restauratori professionisti, come Ippolito Buzzi (1562-1632) (fig. 202) per essere ragionevolmente sicuri che, pur aumentando o attenuando magari la rotazione di un polso, la statua si avvicinava sostanzialmente alla sua antica configurazione e non si poteva dubitare che questo effetto fosse esattamente ciò che Buzzi voleva che noi pensassimo. Per questo motivo Buzzi si sforzava di trovare marmi simili all'originale, spesso riutilizzando frammenti antichi e mettendo una cura estrema nel mascherare i punti di giunzione ed uniformare la politura¹¹.

Questo non era però l'unico modo in cui si poteva trattare un frammento antico e voglio incentrare questo capitolo su due altre metodologie; attenzione che potrebbe essere piuttosto fuorviante (in quanto sarebbe sbagliato sottovalutare il numero di quelli che potremmo definire restauri «corretti» fatti nel XVII secolo) ma che è nondimeno necessaria, poiché tali diversi approcci sono stati in genere dimenticati o mal compresi.

Guardando la «Zingara» (fig. 203), restaurata da Nicolas Cordier per i Borghese, nessuno potrebbe scambiare per una statua antica¹², eppure il corpo, di marmo grigio scuro, bigio, è in realtà un frammento classico, sul cui bordo superiore attorno al collo sono inseriti il dragone e l'aquila araldica dello stemma Borghese, ed è accoppiato con lo splendente marmo bianco di Carrara e il bronzo, i cui dettagli sono stati dorati.

Un'altra «Zingara» (fig. 204), sempre della collezione Borghese, ma ora a Versailles, fu realizzata in modo simile, partendo da un corpo che già nel XVI secolo Aldrovandi aveva identificato con quello di Diana, ma con aggiunte



in bronzo più semplici¹³. Benché gli zingari e le indovine siano state figure sempre diffuse nella pittura di genere, questi soggetti divennero particolarmente in voga sulla scia di Caravaggio: erano personaggi che aggiungevano un tocco di esotismo e una sfumatura di crimine alle scene di vita popolare da lui ispirate¹⁴, ma il reale motivo per cui i Borghese decisero di installare questo accampamento di zingari nella loro villa deve essere ancora scoperto, come pure la ragione per cui le due statue siano state entrambe realizzate in questo modo, partendo da originali classici non propriamente adatti.

Ciò che risulta chiaro, qui come nella «Zingara» romana, è che non fu certo l'ignoranza a guidare l'artista nella scelta del soggetto, ma un deliberato atto di volontà, che aveva tanto poco in comune con i precetti di Boselli sul mantenimento dell'iconografia originale, quanto la diversità dei materiali rispetto alle sue istruzioni circa la scelta del marmo che doveva somigliare a quello antico, dissimulandone le giunture e patinando la materia nuova per armonizzarla con l'antica¹⁵.

Nicolas Cordier, la cui variopinta «Zingara», a differenza di molte altre

203. NICOLAS CORDIER, statua antica restaurata come «Zingara», marmo e bronzo. Roma, Galleria Borghese.

204. ANONIMO, statua antica restaurata come «Zingara», marmo e bronzo. Versailles.



205. ANONIMO,
statua antica restaurata
come «Seneca morente», marmo.
Parigi, Musée du Louvre.

206. JOACHIM VON SANDRART,
«Seneca morente», incisione
di Richard Collin
da J. VON SANDRART,
Der Teutschen Academie.



antichità Borghese vendute alla Francia, restò nella villa della famiglia romana, eseguì molti restauri per la famiglia di Paolo V; anche se non fu responsabile in prima persona del restauro del «Seneca morente» (fig. 205), il lavoro fu ispirato dal suo stesso gusto¹⁶. Grazie all'aggiunta delle braccia, di una coscia, di un panno in alabastro alla vita e di un bacile di breccia violetta¹⁷, il torso di bigio moretto si mutò nell'immagine dell'antico filosofo stoico che si uccise su ordine di Nerone, tagliandosi le vene mentre faceva il bagno. Come per le zingare, sono stati usati marmi colorati, per i loro effetti naturalistici ma anche come compiacimento fine a se stesso per la lucente bellezza delle pietre colorate.

La notorietà del Seneca era enorme; venne copiato da Peter Paul Rubens (1577-1640) in molti disegni e in un dipinto¹⁸, mentre Joachim von Sandrart (1608-1688) riprodusse perfino il bacile «moderno», sia nella sua incisione della statua (fig. 206) sia in un dipinto dello stesso soggetto, quasi si trattasse di una sacra reliquia di questo santo dello stoicismo¹⁹. La storia del suo influsso potrebbe essere oggetto di un capitolo intero: per Charles Le Brun (1619-1690) le sue proporzioni stabiliscono il tipo del vecchio venerabile e di elevata intelligenza²⁰ e Pigalle (1714-1785) dimostrò di avere in mente lo stesso concetto nel rappresentare l'anziano e magro Voltaire, come esplicita imitazione di questo ammirato prototipo²¹. L'abate Ragueneau nel 1700 scrisse un prolisso trattato sul potere espressivo di questa statua di Seneca, guardando la quale ognuno può capire che il filosofo è arrivato alla sua ultima ora, la sua anima sta raggiungendo l'immortalità ed egli è completamente assorto

nel pensiero della vita ultraterrena nella quale sta trapassando

se solo i nostri scultori sapessero fare un Cristo con un'espressione simile, farebbero di certo sgorgare le lacrime dagli occhi di tutti i cristiani, senza l'aiuto delle parole, poiché quel Pagano morente, con la sua sola espressione, suscita un sentimento di compassione in coloro che lo guardano²².

Questa immagine del filosofo era così profondamente radicata nella coscienza dell'Europa colta, che la scoperta nel 1813 del busto di un uomo dall'aspetto totalmente diverso, la cui iscrizione senza possibilità di dubbio individua come Seneca, fu traumatico²³; poco a poco tuttavia la sorpresa lasciò il posto all'idea che la figura denutrita e svestita, lungi dal rappresentare un filosofo di nobile carattere, raffigurasse un contadino di infimo livello, un pescatore, abituato a stare piegato sulle ginocchia non nella sua tinozza sacrificale, ma in un fiume melmoso²⁴.

Amnesso che la testa potesse somigliare ai busti che erano stati identificati come ritratti di Seneca e che il restauratore fosse stato in questo caso meno fantasioso che nelle zingare, la posa, con le braccia ampie e le ginocchia abbassate, era tuttavia un'invenzione completamente moderna, che non doveva nulla all'immagine classica della morte.

In queste statue, l'antico era incorporato in una nuova creazione, dallo *status* maldefinito tra antico e moderno. Il «Seneca» era considerato un'antichità, sebbene molto restaurato; la zingara rimasta in Italia non è menzionata nella consueta lista delle sculture antiche di Roma²⁵. Eppure in entrambi i casi senza dubbio il frammento antico era considerato qualcosa di più di un conveniente blocco di pietra ed era conservato tanto per l'origine antica quanto per la bellezza del materiale.

Ma vi era un altro metodo di restauro, identico nella tecnica ma piuttosto diverso nel significato²⁶. È ancora Cordier a fornire un esempio: è stato infatti lo scultore lorenese ad eseguire la statua di «Sant'Agnese» (fig. 207) nella chiesa di Sant'Agnese fuori le Mura, ancora una volta utilizzando un torso antico di alabastro orientale, completandolo sotto le ginocchia, aggiungendovi testa, mani e sandali di bronzo dorato e un piccolo agnello d'argento²⁷. L'orlo in bronzo dorato della tunica è trattato allo stesso modo di quello della zingara ma in questo caso la posa rigida, condizionata dal torso antico e soprattutto la testa ieratica, conferiscono dignità al frammento, che fu venerato come reliquia risalente all'epoca in cui la giovane vergine subì il martirio. Ma sicuramente c'è qualcosa di più: queste divinità pagane trasformate in martiri cristiani, in un certo senso è come se venissero battezzate, convertiti al cristianesimo, e allo stesso tempo rappresentano una vittoria del cristianesimo sull'antichità pagana, un ribaltamento del martirio subito da sant'Agnese tanti secoli prima, come appare in modo molto più evidente nelle antiche colonne e negli obelischi, eretti di nuovo ma ora sormontati dai simboli della chiesa trionfante²⁸. Gli idoli erano stati rotti, ma ora venivano restaurati come santi cristiani. In più, il torso conserva qualcosa del potere divino pagano, e questo a sua volta si trasferisce alla nuova immagine. Giocare con le divinità antiche non è senza pericolo e un protestante che visitò Roma alla fine del Seicento, credendo, curiosamente, che il torso femminile fosse appartenuto a Bacco, lo usò come ulteriore testimonianza per dimostrare l'identità di papismo e paganesimo²⁹.

Questa continuità dello spirito e forma dei frammenti classici non è limitata alle statue di soggetto religioso. Quando nel 1630 i conservatori di Roma decisero di erigere una statua commemorativa a Carlo Barberini che aveva ricoperto la carica di generale della santa chiesa e che era, cosa effettivamente più importante, fratello del papa regnante Urbano VIII, utilizzarono un torso antico di imperatore per formare gran parte della statua (fig. 208)³⁰. Il lavoro

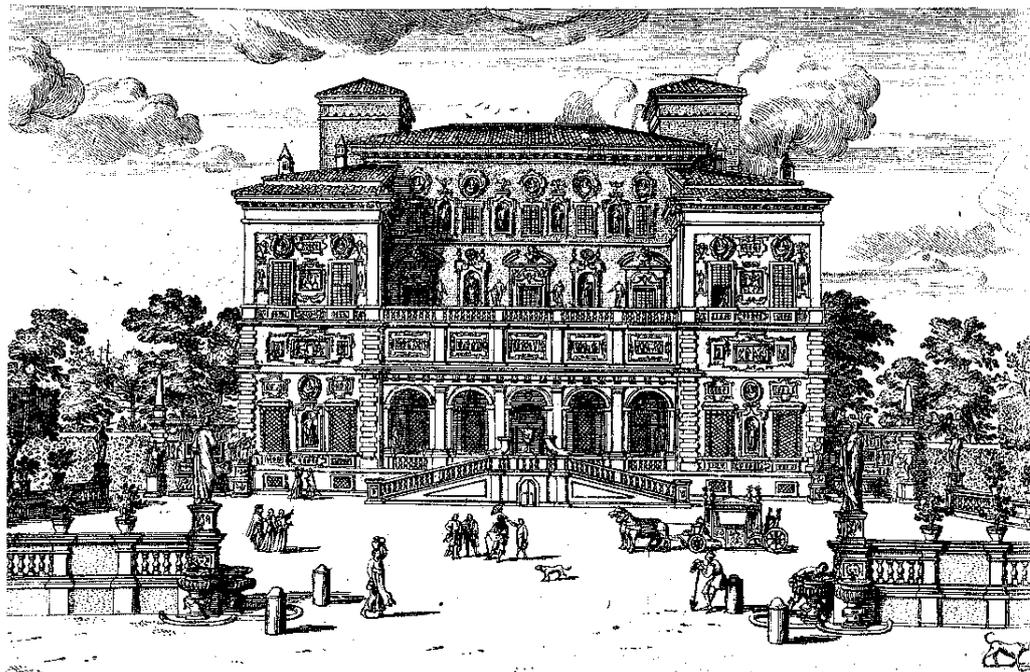


207. NICOLAS CORDIER, torso antico restaurato come «Sant'Agnese», alabastro e bronzo dorato. Roma, Sant'Agnese.

208. GIAN LORENZO BERNINI E ALESSANDRO ALGARDI, torso antico restaurato come «Carlo Barberini», marmo. Roma, Palazzo dei Conservatori.



209. DOMINIQUE BARRIÈRE,
«Villa Borghese», incisione
da J. MANILLI, *Villa Borghese*.



210. Villa Doria Pamphili.
Roma.



di restauro, nel senso comune del termine, venne eseguito da Algardi che aveva precedentemente restaurato per gli stessi conservatori un rilievo³¹, mentre la testa venne commissionata a Bernini, scultore ufficiale della famiglia papale. Non è questa la prima volta che i conservatori venivano in possesso di una statua costruita in tal modo per commemorare un eminente condottiero e adornare il loro palazzo sul Campidoglio; ma perché vollero un siffatto tipo di monumento quando non sarebbe venuto a costare meno in denaro e in fatica rispetto ad uno creato *ex novo*? Sicuramente queste statue rappresentano un'assimilazione dell'eroe moderno al suo prototipo classico, un'incorporazione della gloria e del valore di condottieri e imperatori romani in quei loro più tardi discendenti, in modo molto più concreto, se non addirittura letterale, dei dipinti che glorificavano i sovrani contemporanei nei panni di un eroe o di un dio antico.

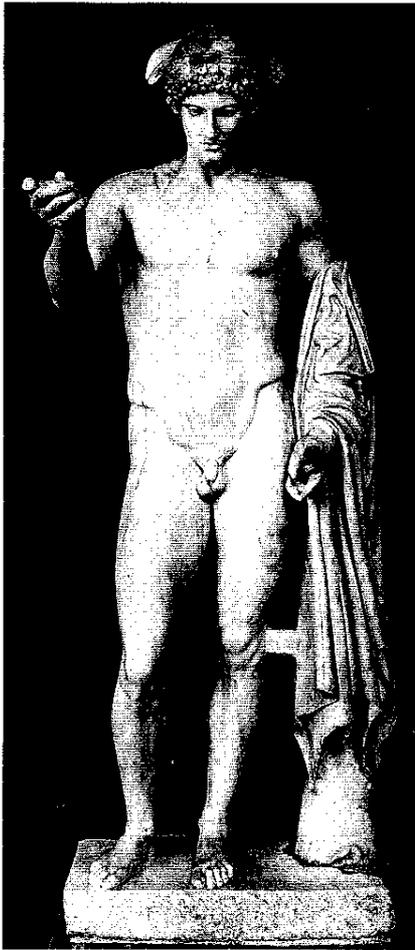
Né questa pratica era ristretta a soggetti umani: anche gli edifici potevano essere mutati in costruzioni classiche, coprendoli di frammenti di scultura antica (fig. 209). L'idea esatta che è dietro tale atteggiamento non è chiara, né posso trovare una motivazione certa negli studi archeologici del xvii secolo né in quelli successivi che possa aver suggerito che gli edifici romani fossero decorati in tal modo o che sostenessero una tesi simile. Nondimeno è chiaro che questa pratica, iniziata nel primo Cinquecento, era ispirata da motivazioni che travalicavano il semplice desiderio di ornamentazione³². La decorazione a rilievi che una volta rivestiva la facciata di villa Borghese non esiste più³³, ma rimane ancora quella di villa Doria Pamphili (fig. 210)³⁴ e sappiamo che, durante la costruzione dell'edificio, furono avidamente cercati rilievi antichi sguinzagliando agenti a perlustrare il sito della villa Adriana a Tivoli, mentre altri erano inviati a Nettuno³⁵ e Poussin scrisse in Francia allo Chantelou per informarlo che a Roma non vi era alcuna possibilità di aver teste antiche, dal momento che Camillo Pamphili si era appropriato di tutte le opere classiche disponibili, per la sua villa³⁶. I frammenti vennero restaurati, o meglio completati in stucco o combinati tra loro senza eccessiva preoccupazione della coerenza iconografica o stilistica, ottenendo risultati che Boselli avrebbe potuto a ragione descrivere come mostruosità, collocate inoltre sul muro accanto ad alcune delle più belle fronti di sarcofago classiche. Congiungendo due fronti di sarcofago con processioni bacchiche ad un'altra che rappresenta Diana ed Endimione per creare un unico fregio³⁷, si ottenne un effetto notevole a distanza, che garantiva all'edificio un carattere classico e informava sulle origini antiche della famiglia che lo abitava, ma sicuramente senza avere la pretesa di realizzare un fregio antico unitario, non più di quanto si voleva che il «Carlo Barberini» o la «Sant'Agnese» fossero scambiate per statue classiche.

Non erano queste le trasformazioni che Boselli aveva in mente nel raccomandare allo scultore di studiare ed emulare l'antichità. Eppure, data la sua appassionata difesa della correttezza dei restauri, la scelta che egli fa di opere restaurate in tempi moderni³⁸ da elogiare potrebbe risultare piuttosto strana: l'«Hermes Loghios» di Algardi e l'«Ares seduto» di Bernini, entrambi in collezione Ludovisi³⁹, e il «Fauno Rondinini» di du Quesnoy.

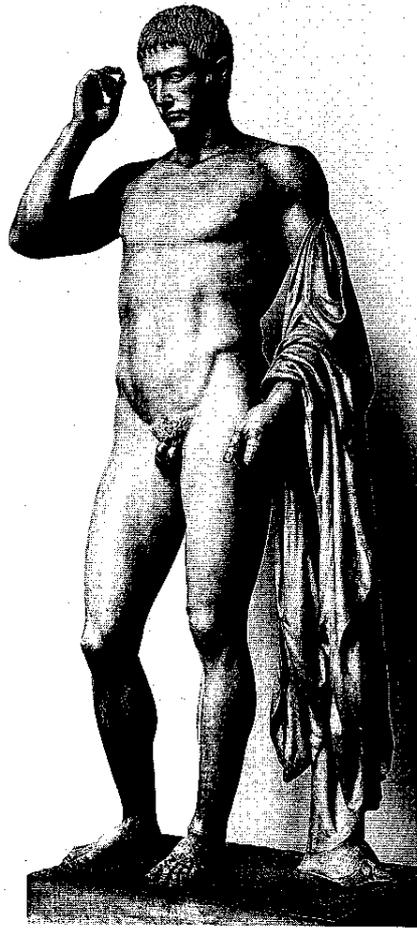
La scelta dell'Hermes del 1631 (fig. 211) tra i restauri eseguiti da Algardi, potrebbe non essere stata casuale, essendo questa la statua incisa da François Perrier e scelta per un particolare elogio da parte di Bellori, per essere stata «restituita da Alessandro conforme la buona maniera antica»⁴⁰.

Indubbiamente l'Hermes introduce una nuova, forse più matura sobrietà nell'opera di Algardi restauratore, ma ben difficilmente la potremmo definire accuratezza. Questa statua, così ammirata dai classicisti Boselli e Bellori, è oggi energicamente condannata dagli archeologi moderni perché in questo caso, a differenza del suo primo restauro sul torso di minor pregio e non identificato

V
HERMES



211. ALESSANDRO ALGARDI,
torso antico restaurato
come «Hermes Loghios», marmo.
Roma, Museo Nazionale delle Terme.



212. «Germanico in posa di oratore»,
statua antica, marmo.
Parigi, Musée du Louvre.



213. ANTICO,
«Mercurio», bronzo.
Vienna, Kunsthistorische Museum.

del «Torciere» o dell'«Atena», correttamente identificata, ad Algardi venne dato il torso di una statua che può essere identificata nel tipo del germanico in posa di un antico oratore del Louvre (fig. 212), che egli tuttavia scelse di restaurare in una forma molto diversa⁴¹. La figura così come la conosciamo oggi non è esattamente quale la restaurò Algardi: nella mano alzata teneva un caduceo e non un borsellino che invece dovrebbe essere retto dall'altra mano dove oggi sono i resti di un caduceo aggiunto successivamente; ma questa è una assai piccola differenza rispetto al fraintendimento essenziale del braccio steso in avanti, oltre al fatto che il caduceo e il dito indice che lo sostengono avrebbero previsto un braccio ancora più esteso nello spazio rispetto alla sua originaria posizione. La condanna degli archeologi si è abbattuta su Algardi partendo dal presupposto che egli avesse, naturalmente, desiderato restaurare correttamente la figura⁴²; ma questo, in particolare considerando il risultato dei due lavori precedenti, sembra piuttosto inverosimile. In realtà, è evidente che con tutta probabilità si sia ispirato alla statuetta in bronzo di Antico, raffigurante «Mercurio» (fig. 213), ora a Vienna, ma ai primi del Seicento ancora a Mantova⁴³.

Con il secondo dei tre restauri moderni che Boselli cita come esemplari, l'«Ares seduto» di Bernini (fig. 214) del 1622, incontriamo un approccio all'antico ancora differente⁴⁴. L'Ares era sostanzialmente completo, a parte frammenti minori e piccole rotture quali il piede destro che dovette essere ricostruito, il giovane Cupido immediatamente dietro quest'ultimo, del quale Bernini scolpì il braccio sinistro, la maggior parte del piede destro e la testa. Contrariamente ai precetti di Boselli, nella piccola figura del Cupido non vi è alcun



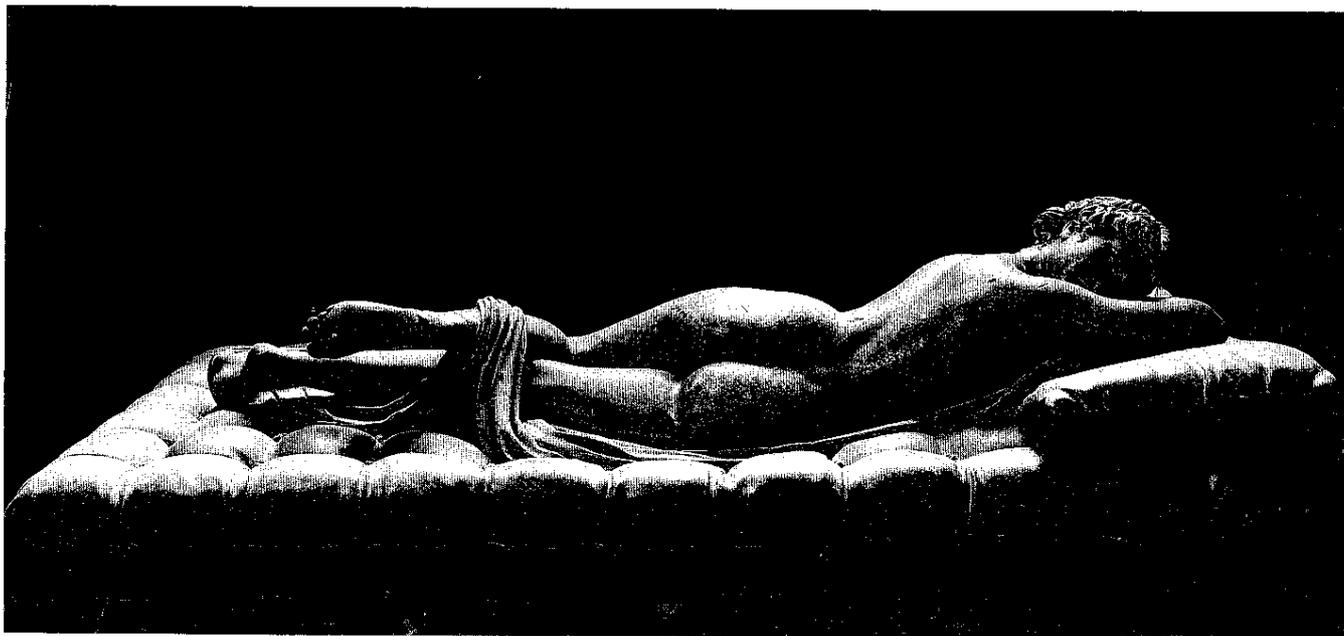
214. «Ares», statua antica restaurata da GIAN LORENZO BERNINI, marmo. Roma, Museo Nazionale delle Terme.

215. «Ares», statua antica restaurata da GIAN LORENZO BERNINI, pomo della spada, particolare, marmo. Roma, Museo Nazionale delle Terme.

216. «Ares», statua antica restaurata da GIAN LORENZO BERNINI, testa di Cupido, particolare, marmo. Roma, Museo Nazionale delle Terme.

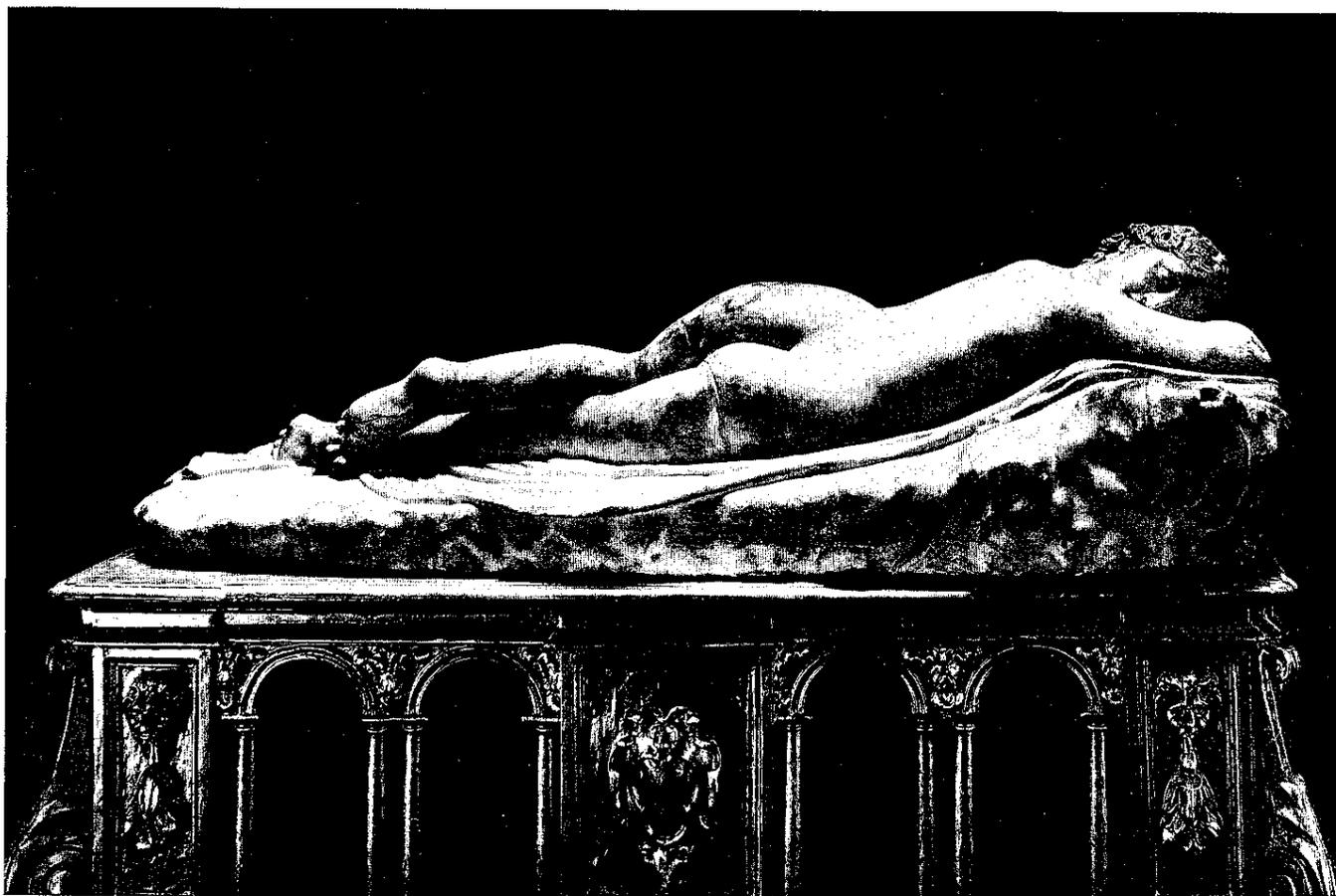


tentativo di armonizzare marmi diversi e neanche di polire la superficie allo stesso modo dell'originale (anch'esso molto rilavorato da Bernini), poiché i capelli sono stati lasciati intenzionalmente allo stato grezzo. Per quanto riguarda lo stile, la testa del Cupido (fig. 216) può essere confrontata solo con altre sculture di bambini del Bernini, quali quella del giovane Ascanio⁴⁵; non vi è alcuna pretesa che l'espressione birichina del bimbo barocco possa essere considerata un originale antico. Il pomo della spada (fig. 217) presenta un caso ancora più interessante poiché, come ha sottolineato Beatrice Palma, è ispirato a quello del comandante che si vede nel «Sarcofago della grande battaglia», sempre in collezione Ludovisi⁴⁶; ma mentre lo scultore antico si contentò di mostrare una naturalistica testa di felino, Bernini vi ha sostituito una maschera umana dalla smorfia feroce, invenzione completamente figlia del suo tempo, e il fatto stesso che un tale particolare decorativo fosse giustificato all'interno



217. GIAN LORENZO BERNINI, statua antica restaurata come l'«Ermafrodito su un materasso», marmo. Parigi, Musée du Louvre.

218. L'«Ermafrodito», originariamente su una base, marmo e legno. Firenze, Museo degli Uffizi.



di un contesto classico dimostra come egli potesse allontanarsi completamente dal linguaggio antico e lasciare in tali dettagli libero corso alla sua immaginazione barocca⁴⁷.

Un altro, ancora più straordinario, volo di fantasia è costituito dal materasso che pose nel 1620 al di sotto dell'«Ermafrodito dormiente» (fig. 217), già in collezione Borghese, ora a Parigi⁴⁸. Di nuovo, i restauri alla statua in quanto tale furono minimi, ma fu il meraviglioso realismo del materasso che riempì di ammirazione il presidente de Brosses:

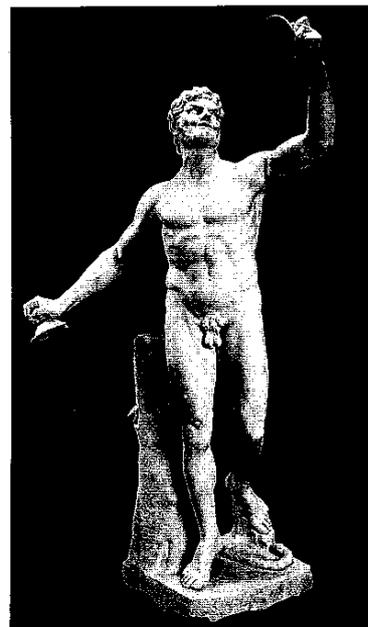
a vederla e a passarci la mano sopra non pare marmo ma un vero materasso di pelle d'uovo bianca o di raso che abbia perduto il suo lucido⁴⁹.

Nell'anno 1770 ci fu chi osservò che non era possibile guardare questa statua senza provare ad affondare un dito nel materasso che pareva così soffice⁵⁰, e l'osservazione è valida anche per gli attuali visitatori del Louvre⁵¹, anche se Milizia, per il quale l'aggiunta barocca costituiva un affronto al marmo antico, considerava le cose in modo completamente diverso, osservando che il materasso sembra riempito, più che di piume o di lana, di pietre⁵². Qualunque sia il giudizio che gli si dà, il materasso è comunque vistosamente non-antico, e basta confrontarlo con il più prosaico restauro di un altro «Ermafrodito» della collezione Ludovisi, attribuibile ad Ippolito Buzzi⁵³, eseguito appena uno o due anni prima e ora agli Uffizi, per vedere in che misura si allontana da quello che si pensava dovesse apparire la statua antica. Eppure, stranamente, l'ermafrodito Ludovisi sdraiato su un lenzuolo posto su una pelle di tigre sopra una roccia, fu collocato su un letto di legno, che sicuramente e con maggiore logica sarebbe stato un supporto più adatto ad un materasso. Nel 1622 il falegname Giovanni Volpetta ed il doratore Simone Lagi vennero pagati dai Ludovisi per aver lavorato a due letti «fatti e messi al Casino della n[ost]ra Vigna di Porta Pinciana, che uno per basa dell'Ermafrodite, et l'altro da riposar l'estate...»⁵⁴. Il primo è probabilmente la base da identificare con la base di legno dell'ermafrodito inviata a Firenze assieme alla statua (fig. 218), originariamente decorata con maschere e colonne e dieci statuette dorate raffiguranti divinità antiche maschili e femminili⁵⁵; non conosciamo l'aspetto del secondo, ma è irresistibile la tentazione di immaginare il cardinale Ludovico Ludovisi riposare in un pomeriggio d'estate su un letto gemello a quello dell'ermafrodito.

Sebbene i restauri di Bernini possano sembrare sorprendenti per la loro franca noncuranza o meglio, lo scarso interesse per l'aspetto originale dell'antico, è significativo osservare che le libertà che si prese riguardino tutte aspetti marginali. Il materasso può forse infastidire i puristi che guardano l'ermafrodito ma lascia intatta la figura originale e allo stesso modo le aggiunte all'Ares non sono essenziali per la figura del nudo seduto. L'atteggiamento di Bernini verso il restuaro è di non poco interesse, in quanto combina antico e moderno, dando alla statua antica abbellimenti barocchi, ma non deve sorprendere in un artista per cui il passato classico non era soltanto qualcosa da riverire, ma un influsso profondo vivente e, come ha dimostrato Wittkower, il punto di partenza per la maggior parte delle sue sculture⁵⁶.

È più sorprendente invece che questo metodo berniniano, così personale, abbia trovato il consenso di Boselli, pur essendo così distante dalle sue teorie e nonostante egli fosse profondamente contrario alla maggior parte delle cose che sosteneva Bernini. È logico e conseguente, al contrario, l'elogio fatto da Boselli dei restauri di du Quesnoy, non solo perché il francese era stato uno dei suoi insegnanti ed è uno dei protagonisti più citati nel suo *Trattato*, ma anche perché i restauri di du Quesnoy sembrano ai suoi contemporanei molto più corretti; di fatti, il suo primo biografo Giovan Battista Passeri, scrisse che

219. «Fauno», statua antica restaurata da FRANÇOIS DU QUESNOY, marmo. Londra, British Museum.





220. «Bacco»,
statua antica restaurata, marmo.
Parigi, Musée du Louvre.



221. FRANÇOIS DU QUESNOY,
«Mercurio», bronzo.
Vaduz, Collezione del
principe del Liechtenstein.



222. «Mercurio», statua antica
restaurata, marmo.
Parigi, Musée du Louvre.

Nella ristaurazione delle Statue antiche fu perfettissimo, perchè, aggiungeva quelle parti, che mancavano con tanta accuratezza, e similitudine, che pareva in dubbio si erano le proprie antiche, o le moderne aggiunte⁵⁷.

Oggi difficilmente potremmo condividere questo dubbio ed il «Fauno Rondinini» (fig. 219) dopo aver languito per anni nei depositi del British Museum, avendo trovato così poco riscontro nei criteri del Dipartimento di Antichità greche e romane del museo londinese, è ora, grazie ad uno scambio molto intelligente, uno dei pezzi più importanti della collezione di sculture barocche al Victoria and Albert Museum⁵⁸. Jacob Hess ha suggerito che il restauro di testa, braccia e gambe sia basato su un «Fauno» simile, allora nella collezione Giustiniani⁵⁹ e sebbene si possa discutere molto su quanto vi sia di originale e quanto di restauro nella statua Ludovisi, il confronto è illuminante poiché il movimento libero e l'ampio gesto del braccio nel «Fauno» di du Quesnoy devono sicuramente molto più al barocco che al modello di un'opera antica.

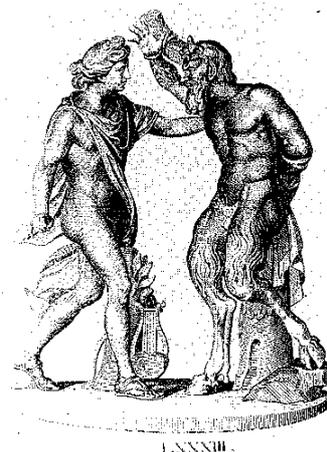
In questo caso, a differenza di Algardi che non esitò ad introdurre nell'Atena caratteristiche stilistiche molto personali e che nel restauro dell'Hermes seguì intenzionalmente un prototipo rinascimentale (benché di un artista a ragione soprannominato l'Antico) e a differenza di Bernini, che chiaramente non si è mai prefisso lo scopo di far sembrare antiche le sue aggiunte, du Quesnoy evidentemente vedeva il passato classico attraverso gli occhi del suo tempo. Questo non vuol dire che egli fosse, perfino nei restauri, uno scultore «barocco», ma piuttosto che l'opinione che il XVII secolo aveva del passato non è uguale a quella che abbiamo noi. La stessa cosa, senza dubbio, valeva per il Passeri che ammirava la correttezza del restauro, giudizio che allo storico moderno può giustamente sembrare perverso. È un fenomeno abbastanza noto nella storia dei falsi, là dove un falsario che imita uno stile in un modo che

sembra corretto ai suoi contemporanei, si tradisce con le generazioni seguenti. Nel giudicare le intenzioni dei restauratori o la misura del «classicismo» di un artista, si dovrebbe inoltre ricordare sempre che, per un artista del XVII secolo, la scelta delle sculture su cui poteva formarsi una propria immagine dell'antico e di conseguenza di conoscenza del passato classico, era molto diversa da quella degli storici del XX secolo.

Un altro restauro attribuito a du Quesnoy, almeno sin dal tempo di Mariette nel XVIII secolo, è il «Bacco» della collezione Girardon (fig. 220) ora al Louvre⁶⁰. La testa, sebbene probabilmente non pertinente, è antica, ma la posa del corpo e delle braccia deve più a una invenzione di du Quesnoy, il piccolo bronzo raffigurante «Mercurio» (fig. 221)⁶¹, che ad alcun'altra opera antica. Lo stesso «Mercurio» è imitato abbastanza fedelmente da un'altra statua antica restaurata, ora al Louvre e proveniente dalla collezione Mazarino (fig. 222)⁶². Ben difficilmente possiamo considerare questa somiglianza prova decisiva per un'attribuzione a du Quesnoy, poiché il bronzo era ben noto in numerose fusioni e fu spesso imitato⁶³, ma ancora una volta, così come l'elogio dei suoi restauri, essa prova che l'uomo del XVII secolo era pronto a vedere la scultura antica attraverso le forme del classicismo secentesco, e dimostra il modo in cui la scultura contemporanea può riflettersi all'indietro sull'immagine di quella classica⁶⁴.

Un'altro degli esempi più lampanti di questo fenomeno è dato dal gruppo di «Apollo e Marsia» a Dresda (fig. 223)⁶⁵. Wilhelm Gottlieb Becker, che descrive il gruppo con atteggiamento di grande diffidenza, considera la figura di Marsia prevalentemente antica, ma, naturalmente sottolinea la differenza rispetto all'Apollo la cui sola parte originale era il torso, benché persino a questo sia stata data un'aria moderna: probabilmente era il tronco della statua di Apollo, rappresentato nel momento in cui afferra Dafne⁶⁶. Fosse questo o meno il soggetto del marmo antico, il tema era chiaramente presente nella mente del restauratore, poiché sia i dettagli della figura di Apollo che l'intera struttura del gruppo sono direttamente dipendenti dalla famosa scultura di Bernini della galleria Borghese (fig. 129). Sfortunatamente non sappiamo chi fosse il restauratore: sarebbe un'ironia della sorte arrivare a identificarlo con il figlio di Orfeo Boselli, Ercole, che eseguì molti restauri per la famiglia Chigi, dalla cui collezione proveniva il pezzo acquistato per Dresda; ma sembra che la statua sia stata restaurata prima che egli iniziasse a lavorare per i Chigi⁶⁷ e forse addirittura prima che questi la acquistassero⁶⁸.

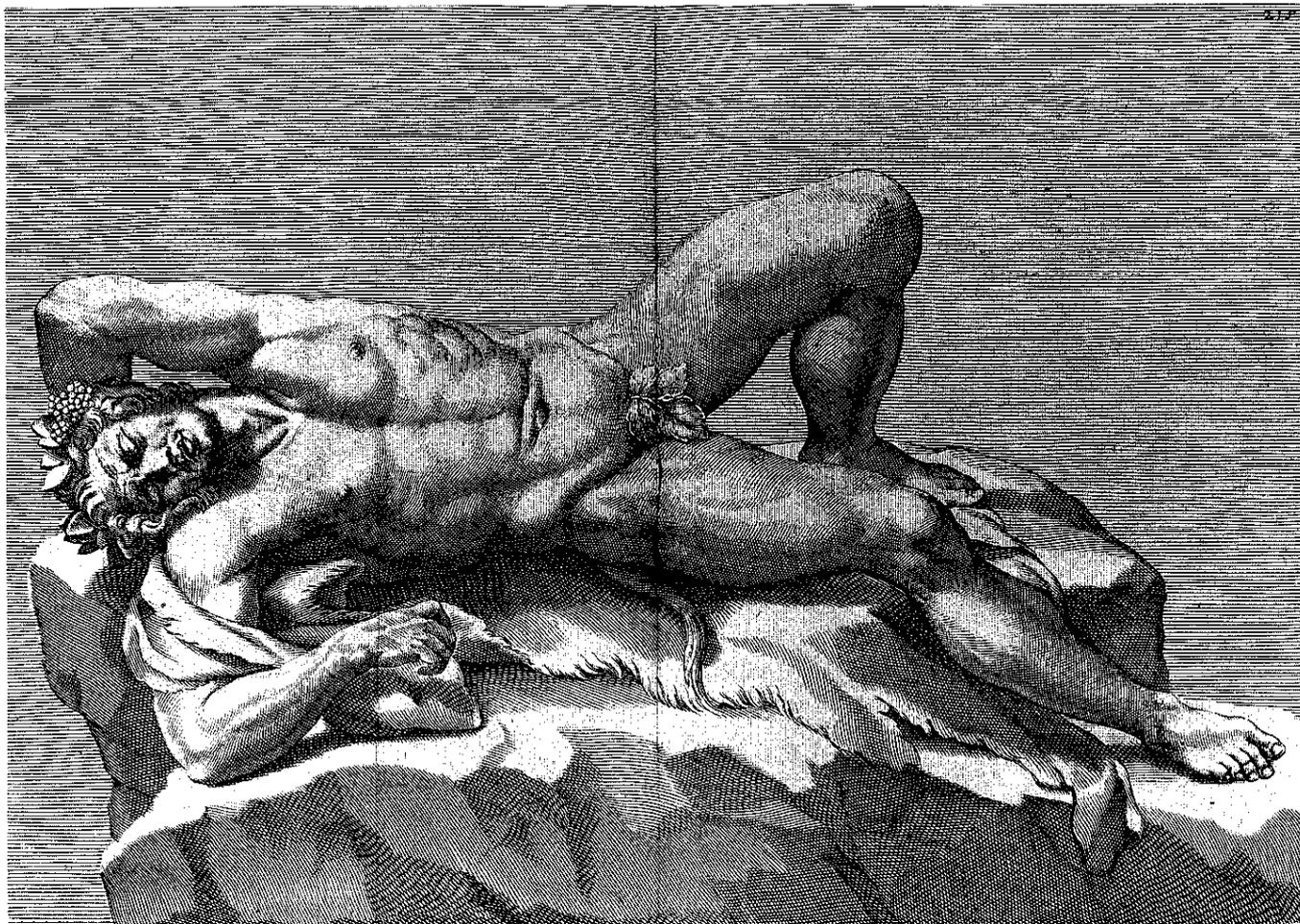
Il pane quotidiano del mestiere di restauratore era il completamento dei busti antichi. I riferimenti al restauro dei busti sono abbondanti quanto quelli relativi all'esecuzione di busti nuovi per completare o ampliare una serie di originali almeno in parte autentici⁶⁹. Nell'antichità teste e busti erano spesso scolpiti separatamente, e non costituisce una grande sorpresa venire a sapere che ancora più spesso erano trovati separatamente negli scavi delle età posteriori. A volte i busti rinvenuti potevano essere adattati più o meno plausibilmente alle teste antiche, ma più spesso venivano eseguiti *ex novo*. Ad esempio se nel 1627 i Barberini pagarono Bernini per collegare un busto classico in marmo a una testa antica, sempre di marmo, due opere originariamente del tutto separate⁷⁰, quando, nel 1652, una testa di Severo, completa di collo, fu offerta al granduca di Toscana, il suo agente a Roma scrive di essere in grado di inviarlo con o senza il busto, descritto come molto bello e di alabastro, fatto fare appositamente per la testa⁷¹. Decisamente più intrigante di questi due tipici esempi è il caso noto grazie ad una lettera inviata al cardinal Leopoldo de' Medici a Firenze da un suo agente romano, riguardante una statua e una testa della collezione Orsini: nella missiva si suggerisce di rimuovere la testa della statua e sostituirla con una di restauro e, se non era possibile trovare busti



223. STÖLZEL,
«Apollo e Marsia»,
incisione da un disegno di RETZCH,
da W. G. BECKER, *Augusteum*.



224. «Fauno Barberini», statua antica restaurata da V. PACETTI, marmo. Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.



antichi idonei, ne potevano essere scolpiti di nuovi sia per la testa priva di busto sia per la testa ricavata dalla statua, cosicché il cardinale avrebbe avuto, come dice il suo agente, «tre pezzi antichi, al prezzo di due»⁷².

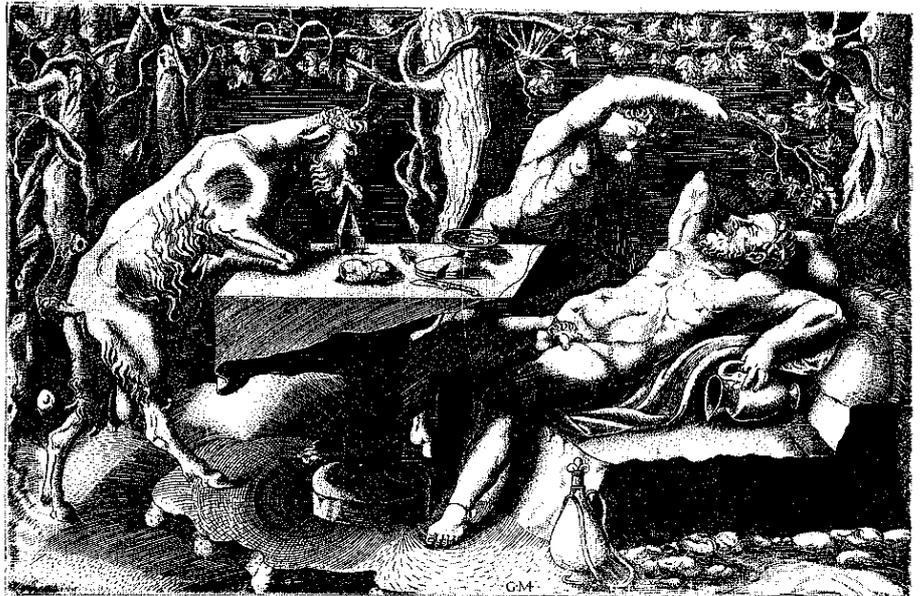
Al limite opposto della scala di importanza c'era il cosiddetto «Fauno Barberini» (fig. 224)⁷³. Questo famoso reperto fu trovato nel fossato di Castel Sant'Angelo, l'antico mausoleo di Adriano, e deve trattarsi dello stesso torso trasportato dal castello a palazzo Barberini il 15 maggio 1627⁷⁴. Il riferimento successivo è in un resoconto che lo scultore del cardinal Francesco Barberini, Arcangelo Gonelli, presenta il 6 giugno 1628, dove si parla di «un torso di figura trovato nei fossi di Castello al quale sono attorno adesso»; l'artista promise di dare un completo resoconto su questa e altre antichità⁷⁵, ma stranamente, non abbiamo alcuna ulteriore menzione del torso, sebbene il marmo per il restauro fosse stato acquistato l'11 luglio⁷⁶.

Possiamo essere abbastanza certi che il restauro sia stato eseguito da Gonelli, e non è necessario considerare l'incisione «Aedes Barberinae» di Girolamo Testa del 1642 (fig. 225) una semplice ricostruzione su carta, poiché sarebbe difficilmente plausibile che una statua antica così ammirata rimanesse senza restauro per mezzo secolo. Nel 1644 Poussin scrisse al suo amico e patrono Paul Fréart de Chantelou informandolo degli studi che stava facendo il giovane protetto dello Chantelou, lo scultore Thibault Poissant (1605-1688), cercando di ottenere un permesso affinché il giovane potesse copiare il «Fauno dormiente», una statua veramente dello stile migliore che si possa trovare tra i resti dell'antichità greca⁷⁷. Senza porre troppa enfasi sull'uso della parola

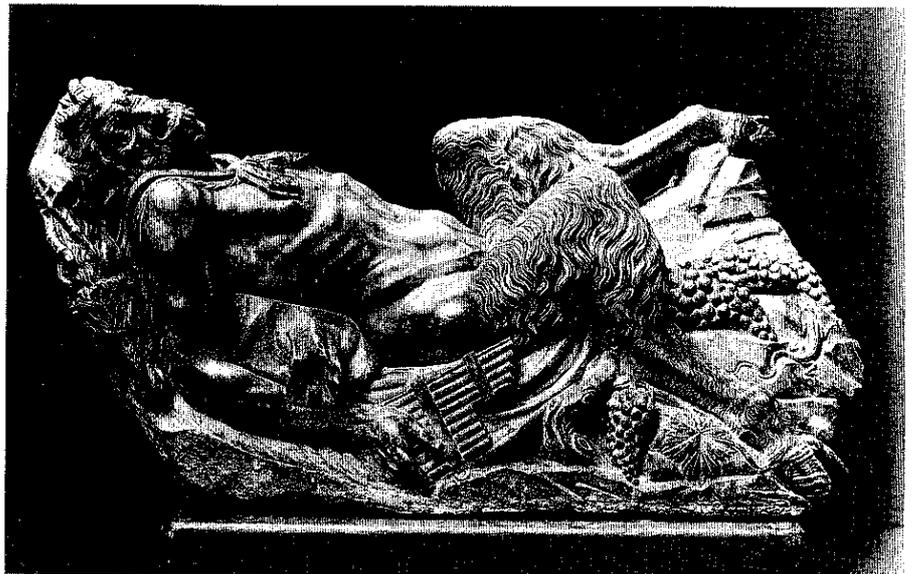
225. Incisione riprodotte il «Fauno Barberini» restaurato da A. GONELLI, da H. TETIUS, «Aedes Barberinae».

226. Da NICOLAS POUSSIN, dettaglio del «Baccanale». Londra, National Gallery, pubblicato per concessione dei Trustees.





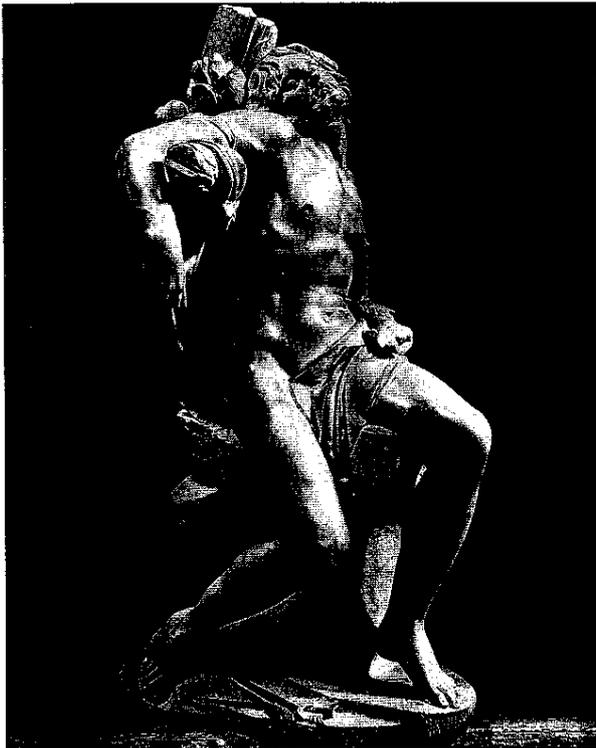
227. GIORGIO GHISI,
«Il Sileno ebbro», incisione.
Londra, British Museum.



228. GIOVANNI ANTONIO MONTORSOLI
(attribuito),
«Pan Barberini», marmo nero.
Saint Louis Museum of Art.



229. GIAN LORENZO BERNINI,
«San Lorenzo», marmo.
Firenze, Palazzo Pitti.



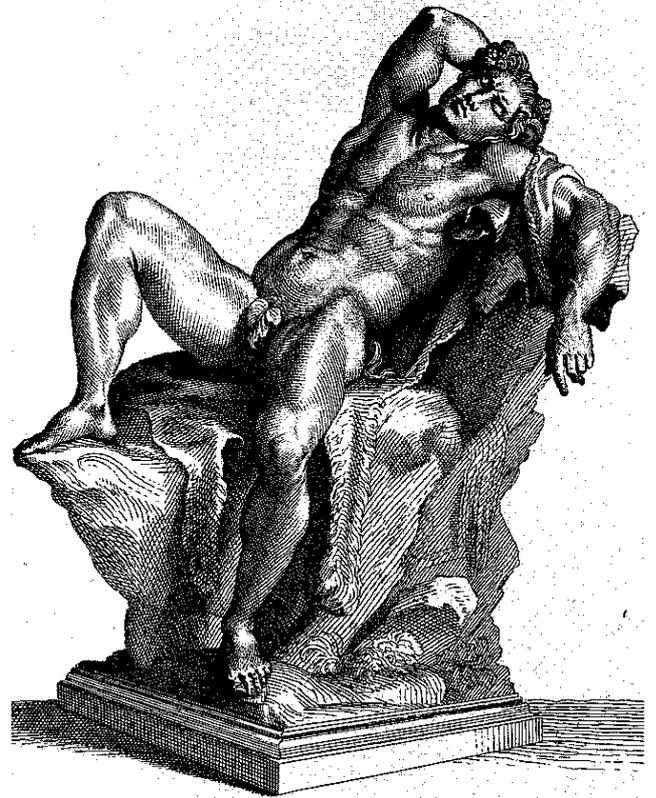
230. GIAN LORENZO BERNINI,
«San Sebastiano», marmo.
Lugano, Thyssen Collection.

statua, va tuttavia osservato che egli la usa al posto di torso; inoltre in un dipinto di Poussin, il «Baccanale» del 1635-1636, conosciuto attraverso una copia della National Gallery di Londra (fig. 226)⁷⁸, è raffigurato al centro un giovane ubriaco che presenta più di una casuale somiglianza con il fauno restaurato da Gonelli.

Il fatto che la posa sia errata, sia per l'evidenza archeologica sia per quel che è evidente dallo stesso torso, non rende meno validi gli argomenti che hanno portato a questo restauro il quale sottolinea l'orizzontalità della statua. Il gesto del braccio piegato dietro la testa è infatti una formula tradizionale per raffigurare il sonno e figure simili possono essere trovate in molti sarcofagi di Endimione⁷⁹; ma la particolare posa che suggerisce il sonno causato dall'ubriachezza, indicata dalle gambe abbandonate in avanti, trova confronti più usuali nell'arte successiva, in particolare nei dipinti raffiguranti l'ubriachezza di Noè⁸⁰ o il sileno ebbro (fig. 227)⁸¹. Vi era tuttavia un'altra fonte con la quale l'autore del restauro doveva avere maggiore consuetudine, il «Pan Barberini» (fig. 228), ora generalmente considerato come un tardo *pastiche* probabilmente cinquecentesco di statue antiche, ma ritenuto nel XVII secolo originale e inciso come tale nel 1680 da Sandrart⁸².

Si è ipotizzato che questo restauro del «Fauno», attribuito naturalmente senza alcuna prova, a Bernini, sia ispirato dalla sua statuetta in marmo raffigurante «San Lorenzo» (fig. 229)⁸³. Potrebbe essere un valido argomento a favore della tesi che finora abbiamo svolto, se solo vi fosse una qualsiasi reale somiglianza tra le due statue. È in effetti una proposta tentatrice anche perché il secondo restauro del «Fauno» tutto sviluppato in diagonale, sempre attribuito a Bernini, potrebbe essere confrontato con il suo «San Sebastiano» (fig. 230)⁸⁴; ancora una volta si può notare solo una minima somiglianza e inoltre adesso sappiamo che questi due marmi furono scolpiti dal Bernini all'incirca nello stesso periodo, cosicché non vi è motivo di ritenere che egli abbia usato prima un modello e poi corretto il suo restauro in accordo con il secondo.

Infatti, un secondo restauro del «Fauno» vi fu sicuramente, eseguito da



231. GIOVANNI VOLPATO, riproduzione in scala ridotta del «Fauno Barberini», biscuit. Roma, palazzo dei Conservatori.

232. ROBERT VAN AUDEN AERD, «Fauno Barberini», incisione, da D. DE ROSSI e P. A. MAFFEI, *Raccolta di statue antiche*, 1704.

Giuseppe Giorgetti e dal suo collega Lorenzo Ottoni nel 1679. Ciò che fecero alla statua è descritto in tre pagine e mezzo di un lungo resoconto, concernente diversi restauri da loro fatti per il cardinal Francesco Barberini⁸⁵. Scrivono di aver eseguito due gambe in stucco e di aver inserito in queste due frammenti di marmo, operazione molto difficile poiché non vi era un attacco sicuro in base al quale congiungere le gambe; anche il braccio sinistro venne eseguito in stucco, così come alcune pietre sulle quali si appoggiava il gomito del braccio destro e molti altri pezzi, comprese le dita delle mano destra. Ma la maggior parte del loro lavoro fu dedicato a scolpire la roccia su cui era collocato il torso. La roccia formata da tre blocchi di pietra⁸⁶, venne scolpita con erbe, fiori, ramoscelli e tronchi d'albero, con un'edera rampicante che si attorciglia attorno al detto tronco e anche lo strumento musicale che la creatura silvana suona con il suo nastro. Questi dettagli arbitrariamente mutilati dai Bavaresi nel XIX secolo sono visibili nella piccola riproduzione in *biscuit* di Giovanni Volpato (fig. 231)⁸⁷ e nella copia fatta da Edme Bouchardon (1698-1762) allora giovane studente a Roma⁸⁸.

L'attenzione prodigata a questa roccia non era finalizzata semplicemente alla decorazione: i dettagli naturalistici avevano lo scopo deliberato di ottenere che il visitatore girasse attorno alla statua e vedesse così anche quello che potremmo definire il retro, che i restauratori consideravano offrire una veduta interessante. Non è questa la sede per seguire la successiva, complicata storia di questa statua⁸⁹, ma è utile confrontare l'effetto prodotto dagli arti in stucco aggiunti da Giorgetti ed Ottoni (fig. 232) con quelli realizzati in marmo

da Vincenzo Pacetti (1746? - 1820) quando restaurò ancora una volta la statua, nel 1799 (fig. 224). Mentre nel XVII secolo si era scelta una posizione a gambe divaricate che era complementare all'aprirsi delle braccia sulla parte superiore del corpo, Pacetti ruppe la gamba destra per realizzare una forma chiusa a trapezio, creando così una posa ancora più suggestiva per questo figlio pagano della natura. Significativamente, la nuova posizione delle gambe stabilì il punto di vista unico secondo il quale, da allora, la scultura è sempre stata considerata e nonostante Pacetti ne abbia lasciata intatta la base, la funzione originaria di quest'ultima venne negata dal deciso orientamento della statua, il cui lato destro venne d'ora in poi trascurato.

Tornando al lavoro di Giorgetti e Ottoni, va ricordato che a partire da un inventario del 1738 che attribuiva il restauro a Bernini⁹⁰ maturò la convinzione che in realtà ne fosse lui il responsabile. Il libro dei conti del cardinal Francesco Barberini porta ad escludere nel modo più assoluto che il marmo possa esser stato restaurato da Bernini, anche se resta la possibilità che egli abbia almeno disegnato la nuova posizione del torso⁹¹. Tuttavia è da notare che coloro che scrissero parole d'elogio per il «Fauno» avrebbero difficilmente trascurato di nominare Bernini se egli fosse stato in qualche modo coinvolto⁹² e che, in realtà, nel periodo in questione sembra che l'artista non avesse lavorato affatto per il cardinale, la cui posizione non era rimasta certo immutata dal periodo in cui era cardinale il nipote di Urbano VIII⁹³.

Ne sia stato o meno Bernini direttamente responsabile, resta il fatto che il restauro fu portato avanti in un modo molto simile a quello che abbiamo visto adottare nei suoi lavori. La statua fu reinterpretata in una forma molto vicina a quella originale (gli archeologi moderni calcolano che l'angolazione deve essere stata diversa di pochi gradi, e questa è stata corretta nella figura quale oggi si presenta) mentre gli scultori diedero briglia sciolta alla loro immaginazione nelle parti marginali, trattando la base rocciosa in modo molto simile a quello con cui Bernini trattò il materasso dell'«Ermafrodito». Ma questa somiglianza non prova nulla: semplicemente esemplifica un atteggiamento nei confronti dell'antico, secondo il quale ad un grande rispetto per il frammento in quanto oggetto si accompagnava una piena libertà nel trattamento delle aggiunte, realizzate con spirito assolutamente barocco, al fine di dare all'opera nel suo insieme un'aria chiaramente moderna.

Sinora abbiamo considerato un certo numero di restauri fatti nel XVII secolo e tentato di dedurre dai risultati i diversi scopi e le differenti attitudini degli scultori coinvolti. Per trovare formulati questi obiettivi dobbiamo rivolgerci non a un restauro ma ai problemi relativi al «copiare l'antico». Gli scultori che studiavano all'accademia di Francia a Roma erano obbligati a realizzare copie di statue classiche da inviare a Parigi, che sarebbero servite come ornamento delle residenze reali o come oggetti di studio per gli artisti rimasti in patria; abbiamo d'altronde già ricordato che Bouchardon copiò il «Fauno Barberini». Nel 1692 fu proposto che Pierre Le Gros eseguisse una copia in marmo della statua a quel tempo nota come «Veturia» (la madre di Coriolano che andò a supplicare il figlio di non attaccare Roma) allora a villa Medici (fig. 233)⁹⁴. La copia (fig. 237) venne fatta sotto la supervisione del direttore dell'accademia, La Teulière, che era sottoposto al *directeur des bâtiments* a Parigi, Colbert de Villacerf, a sua volta responsabile nei confronti del re⁹⁵.

Per La Teulière a Roma, il problema consisteva nel fatto che la statua antica non era adeguatamente lavorata sul retro (fig. 234)⁹⁶; inoltre non approvava diverse parti del panneggio, i piedi e altri dettagli, che egli attribuiva a restauri scorretti⁹⁷. Villacerf, a Parigi, aveva delle prevenzioni verso tutte le figure panneggiate in tal modo, possiamo presumere, in particolare nei confronti di una figura raffigurata stante, posizione nella quale il panneggio offre poca

233. «Veturia», statua antica, marmo. Firenze, Loggia dei Lanzi.



234. «Veturia», statua antica, marmo. Firenze, Loggia dei Lanzi.

235. PIERRE LE GROS, copia della «Veturia», marmo. Parigi, giardini della Tuileries.

236. MARCANTONIO RAIMONDI, «Carità», incisione riprodotte l'opera di Raffaello. Londra, British Museum.



varietà di movimento⁹⁸. La differenza di vedute sui tipi di statue che dovevano essere copiate dagli studenti, fu accompagnata in questo caso dalla sfortunata circostanza che, come cercò di spiegare La Teulière, i disegni del modello di Le Gros, fatti da un suo collega, Daniel Sarrabat, erano stati realizzati in gran fretta⁹⁹, producendo così un effetto piuttosto negativo, tanto da provocare al loro arrivo a Parigi commenti molto critici da parte del soprintendente: la figura era troppo drappeggiata, e qualora non fosse stata collocata in una nicchia avrebbe offerto una vista piuttosto brutta nella sua parte posteriore; la piega sulla sinistra era sgradevole se vista da dietro ma indispensabile alla veduta frontale; la posa era innaturale ed esagerata. Villacerf aveva provato ad assumerla ed era caduto; il piede alzato non era d'aiuto nel sostenere la figura, ed essa era poggiata troppo su un lato per essere bilanciata solo dal piede destro. In breve, Le Gros avrebbe dovuto usare il blocco per un'altra figura¹⁰⁰.

La Teulière fu ferito da questa scarsa considerazione del suo giudizio, inoltre la figura era già stata sbazzata e molto poche erano le altre statue antiche che potevano adattarsi a tale blocco, cioè, che avessero le braccia così serrate lateralmente. Era inoltre certo che, una volta realizzato, il panneggio non sarebbe sembrato eccessivo, e che nella statua vi fosse una piacevole varietà di materiali: aveva infatti scelto questa figura da copiare perché riteneva giusto che gli studenti studiassero soggetti come il costume antico, del quale l'opera era un esempio particolarmente bello. Per quanto concerneva la posa, se era pur vero che non era concepita per resistere allo sforzo di chi voleva buttarla a terra, era altrettanto certo che la posizione della «Veturia» non era una sua invenzione ma era stata scelta dagli antichi che, ben conoscendo i problemi statici quanto i moderni, non potevano aver sbagliato. La piega sulla sinistra doveva essere giudicata considerando l'intera figura vista come un'entità da tutti i lati, e per quanto riguardava il retro (fig. 235), Le Gros aveva seguito un'incisione derivata da un'opera di Raffaello (fig. 236) e mostratagli da La

Teulière affinché lo scultore capisse quale era il modo migliore di realizzarla. Infine, il direttore dell'accademia insisteva sulla validità del suo giudizio e sulla sua capacità di comprendere l'antico: gli studi da lui intrapresi contavano di più dell'opinione degli artisti guidati solo dal loro genio, come si era potuto vedere nello stato dell'arte a Roma dopo la morte di coloro che studiavano Raffaello e Michelangelo. Allora, secondo lui, tre uomini, Bernini, Pietro da Cortona e Borromini, avevano interamente rovinato le belle arti, prendendosi la licenza di seguire i gusti personali o piuttosto i capricci, nelle loro rispettive arti. Imprudentemente, fece riferimento ad una disputa simile, che aveva sostenuto e vinto all'epoca di Louvois, quando aveva avuto la meglio perfino sull'antiquario Pierre Rainssant¹⁰¹.

Villacerf tagliò corto, non avrebbe accettato alcun consiglio su come dovevano essere fatte le statue e in ogni caso aveva cercato l'opinione di Pierre Mignard (1612-1695), François Girardon e Martin Desjardins, non si era certo consultato con uomini come Rainssant che era un somaro. La Teulière non avrebbe mai dovuto permettere allo scultore di sbizzare il blocco in modo così prossimo alla figura da non lasciare marmo sufficiente per fare delle correzioni: comunque, poiché ciò era ormai accaduto, non c'era altro da fare se non continuare. Egli scrisse,

donnez y vos soins de manière que le Roy en puisse être content, ce qui ne sera pas aisé, étant sussi drapée qu'elle est. Ce que vous avez à Faire sur cela est de Faire Finir extrêmement la draperie; il ne faut pas vous arrêter autant à l'antique que vous faites, c'est-à-dire de le copier de point en point, parce qu'autrefois on pouvoit faillir, comme l'on fait à present; et, quand vous trouvez quelque chose qui n'est pas bien dans une figure antique, il le faut corriger avec connoissance de cause, estant une méchante excuse à l'ouvrier de dire qu'il a suivi l'Antique¹⁰².

Lo scontro tra i due opposti punti di vista potrebbe difficilmente essere più chiaro. Per La Teulière, i modelli erano stati codificati dalle opere antiche, delle quali Raffaello era l'erede e se vi era qualcosa di difettoso ciò andava visto come il risultato del restauro e ogni allontanamento da tali modelli era un segno di decadenza moderna. Per il più moderno Villacerf, l'antico non era più sacrosanto, poiché poteva aver prodotto statue non riuscite: queste non dovevano essere imitate né era una necessità assoluta che gli studenti apprendessero la foggia classica, ove tale pannello producesse effetti monotoni. Anche ammesso che abbia in qualche modo potuto forzare la sua posizione (a nessun uomo che incrociando le gambe cade, piacerebbe sentirsi dire che gli antichi erano più bravi di lui nel bilanciare il peso) nondimeno i suoi criteri di giudizio erano quelli stabiliti dagli artisti moderni, Mignard, Girardon e Desjardins, nessuno dei quali si può considerare «barocco» secondo l'uso italiano, pur sempre, tuttavia, artisti che ricorrevano allo studio dell'antico per produrre opere immediatamente riconoscibili come secentesche. Si potrebbe correre il rischio di andare molto oltre l'argomento che stiamo trattando, se considerassimo questa disputa all'interno della *querelle des Anciens et Modernes*, che ha diviso la critica letteraria francese per tutto il XVII secolo e che ha avuto notevoli ripercussioni sui giudizi sulle arti visive, ma certamente la disputa aiutò a far nascere un'attitudine più libera e più critica nei confronti della superiorità, precedentemente assiomatica, degli antichi. Quale parte prese il povero Le Gros tra le due fazioni? Non c'è il minimo dubbio che, sebbene la censura da Parigi fosse rivolta alla sua statua (fig. 237), egli condividesse l'atteggiamento di Villacerf. Non solo modificò il retro, ma anche le pieghe della statua antica che si ripetevano parallele e accostate tra loro sono state ridotte e variate, dando loro una nuova vita che è quella del suo tempo. Non



237. PIERRE LE GROS,
copia della «Veturia», marmo.
Parigi, giardini delle Tuileries.

è una copia pedissequa dell'antico come ci si sarebbe potuto attendere leggendo la lettera di La Teulière e le obiezioni di Villacerf¹⁰³, ma una interpretazione del motivo classico, costituendo una correzione fatta dal punto di vista della sua epoca.

La Teulière poteva avere l'intenzione non solo di educare gli studenti da lui diretti, ma di inviare a Parigi copie dell'antico che servissero come modelli di studio per i giovani artisti francesi e nulla nelle sue lettere può farci supporre altre, diverse motivazioni: lì dove la statua antica era incoerente, era giusto correggere il testo per mezzo di un altro, più fedele, frammento antico; e lì dove era insufficientemente lavorato, l'esempio di Raffaello poteva costituire un modello almeno altrettanto degno di imitazione. Può essere stato La Teulière realmente inconsapevole di quanto andava facendo Le Gros? Era il bisogno di giustificare quella che credeva fosse sua responsabilità di direttore dell'accademia che gli impediva di ammettere, o piuttosto l'incapacità di liberare la sua visione dallo stile del secolo e dalla corruzione introdotta dai maestri moderni che gli impediva di vedere, la forte ed innegabile influenza del barocco su questa copia dell'antichità classica?