

"Tanto che basti": La 'notomia' nelle arti figurative di età barocca e nel pensiero di Carlo Cesi e Carlo Maratti

Stefano Pierguidi

Abstract

The article analyzes the loss of interest in the study of human anatomy through dissection of cadavers that characterizes the Baroque period, and that distinguishes the Baroque from the Renaissance and from Neoclassicism. It is a change that can be a key to understanding the aesthetics of the seventeenth and early eighteenth centuries, when the almost obsessive study of the draperies replaced that of the anatomy. The contest between Carlo Maratti and Carlo Cesi within the Academy of St. Luke was an important turning point in this process.



1 Nicolas Dorigny (da Carlo Maratti), *Accademia di pittura*, 1705-1710 circa, bulino e acquaforte, 470 x 321 mm. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (da *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. mostra, Roma 2000, pp. 483-484, cat. 2)

[1] In un suo celebre disegno databile intorno al 1680, poi tradotto a stampa da Nicolas Dorigny, Carlo Maratti raffigurò la sua immagine ideale di un'accademia di pittura (fig. 1): Accanto ai giovani impegnati nello studio della prospettiva, in quello della geometria e in quello dell'anatomia, l'artista appose il motto tanto che basti, che si contrapponeva all'altro motto, mai a bastanza, associato invece alle statue antiche in secondo piano.¹

[2] Quell'invenzione segnava in qualche modo la conclusione di un lungo processo, che dopo il grande interesse per lo studio dell'anatomia che aveva caratterizzato il primo e il pieno Cinquecento, aveva portato nel Seicento ad una generale caduta di interesse verso quell'aspetto della formazione degli artisti. Obiettivo di questo articolo è ripercorrere a grandi linee tale percorso per arrivare proprio al programma culturale di Maratti che, a parere di chi scrive, si caratterizzava per la sua modernità, prendendo atto dello spostamento di interesse dallo studio dell'anatomia a quello dei panneggi, più in linea col gusto del tempo. La posizione critica di Maratti sembra maturasse anche in opposizione al piano di insegnamento che Carlo Cesi aveva messo in atto all'Accademia di San Luca negli anni precedenti, ed è alla luce di questo rapporto che è possibile suggerire una datazione leggermente anticipata, al 1679, dell'invenzione di Maratti.

[3] Completamente diversa, rispetto all'accademia di Maratti, era quella raffigurata da Pier Francesco Alberti in una incisione del 1625 circa (fig. 2): Qui allo studio dell'anatomia rimandavano sia il giovane intento a studiare uno scheletro in primo piano, sia quelli a sinistra che copiano il modello anatomico di una gamba, e soprattutto coloro che, a destra, sono addirittura impegnati nella dissezione di un cadavere.²

¹ Il disegno appartiene alla collezione Chatsworth; cfr. Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, vol. 2, *Roman and Neapolitan Schools*, London 1994, 128, cat. 251. Sull'incisione di Dorigny cfr. infra, nota 43.

² Sull'incisione di Alberti, più volte riprodotta e discussa (cfr. anche i saggi di Robertson e Winner citati alle note 6 e 41), si veda soprattutto Pietro Roccasecca, "Teaching in the Studio of the 'Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma' (1594-1636)", in: Peter M. Lukehart, ed., *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, Washington, D.C., et al. 2009, 123-159: 133.



2 Pier Francesco Alberti, *Accademia di pittura*, 1625 circa, acquaforte, 410 x 527 mm. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (da *Taddeo and Federico Zuccaro Artist-Brothers in Renaissance Rome*, ed. Julian Brookes, cat. mostra, Los Angeles 2007, p. 104, cat. 77)

Si ritiene in genere che questa stampa rispecchi gli intendimenti di Federico Zuccari, il rifondatore dell'Accademia di San Luca, ed effettivamente è noto l'interesse del pittore, scomparso nel 1609, per l'anatomia artistica.³ Federico si era appassionato a quel tema fin dal tempo del suo soggiorno fiorentino nella seconda metà degli anni settanta,⁴ e a questo proposito è interessante confrontare l'incisione di Alberti a quella di Cornelis Cort (1578) tratta da un disegno dello Stradano, nella quale l'anatomia è affiancata alla pittura, all'architettura, all'incisione e alla scultura, quasi fosse una vera e propria arte o una tecnica al pari di quelle, e non un ambito di studio propedeutico alla pratica delle arti figurative (fig. 3).⁵

³ Sul rapporto tra Federico Zuccari e l'anatomia cfr. da ultimo Kristina Herrmann Fiore, *Federico Zuccari: la Pietà degli angeli, il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un'Anatomia degli artisti*, Roma 2001, 65-84.

⁴ Cristina Acidini Luchinat, "Federico Zuccari e la cultura fiorentina: quattro singolari immagini nella cupola di Santa Maria del Fiore", in: *Paragone* 40, n. 467 (1989), 29-56.

⁵ Alessandra Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*, Milano 1997, 63-64 e 247, cat. 313; *The Print in Italy: 1550-1620*, ed. Michael Bury, cat. mostra, London 2001, 18-21, catt. 3-4.



3 Cornelis Cort (da Giovanni Stradano), *La pratica delle arti visive*, 1578, bulino, 433 x 296 mm. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (da *The Print in Italy 1550-1620*, ed. Michael Bury, cat. mostra, London 2001, p. 19, cat. 3)

[4] In nessuno dei disegni di Federico con la vita del fratello Taddeo (Los Angeles, J. Paul Getty Museum; 1590-1600 circa) vediamo però il giovane pittore intento allo studio dell'anatomia.⁶ La ragione di questa scelta è da ricondurre alla fonte testuale di Federico, che in quel caso si rifece, pedissequamente, alle indicazioni del trattato di Giovanni Battista Armenini dal titolo *De' veri precetti della pittura* (1587), una delle prime voci della letteratura artistica levatesi contro l'eccessivo studio dell'anatomia.⁷ Nel capitolo ottavo del primo libro l'autore scriveva:

[...] è d'avvertire di non lasciarsi avviluppare dalli sofisticchi ingegni mentre si attende al buono [...] sì come era ai tempi nostri, i quali, essendosi perduti nelle minuzie de gli ignudi, andavano tuttavia scrutando le cose altrui con nuove e strane difficultadi, facendo grandissime e lunghe dispute sopra ogni minuta linea d'anotomia [...]. Onde io mi ricordo, quando giovinetto in Cappella dissegnava al Giudizio di Michelangelo, che ve n'erano alcuni, i quali io, a guisa di nuovi umori, gli udiva volentieri e certo non senza meraviglia e riso verso di quelle sottili dispute, che usavano fare sopra di uno ossesino over berlume, che ivi era [...].⁸

⁶ Su questi disegni cfr. *Taddeo and Federico Zuccaro Artist-Brothers in Renaissance Rome*, ed. Julian Brookes, cat. mostra, Los Angeles 2007, 30-35, catt. 9, 12, 13, 17, 18 (con bibliografia precedente); Stefano Pierguidi, "Disegnare e copiare per imparare: il trattato di Armenini come fonte per la vita di Taddeo Zuccari nei disegni del fratello Federico", in: *Romagna Arte e Storia* 31 (2011), 23-32; Clare Robertson, "Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: Drawing in Theory and Practice", in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 39 (2009/2010), 187-223: 213.

⁷ Pierguidi, "Disegnare e copiare", 23-32.

E ancora:

Dipoi ci sono altri, che s'affaticano intorno alla via de' muscoli [...] le quali vie, vedute un dì da Michelangelo, nell'entrar che fece in Cappella in compagnia d'un vescovo, credo per altre sue faccende, par che con quello dicesse "O quanti quest'opera mia ne vuole ingoffire".⁹

[5] Nonostante quanto si legge in Armenini, erano sempre molti, all'inizio del Seicento, gli artisti che si dedicavano allo studio dell'anatomia; e ancora nel 1672, nelle sue *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Giovanni Pietro Bellori non mancava di lodare coloro che, accanto ad altre discipline, quali la matematica o l'ottica, avevano anche coltivato quell'interesse. Nella biografia di Peter Paul Rubens, quindi, egli scriveva:

Restaci a dire alcuna cosa delli modi suoi tenuti nell'arte; non era egli semplice pratico ma erudito, essendosi veduto un libro di sua mano, in cui si contengono osservazioni di ottica, simmetria, proporzioni, anatomia, architettura [...].¹⁰

Per sottolineare come Federico Barocci fosse stato un pittore studiosissimo, assai dedito alle cose dell'arte, la sua biografia venne introdotta da una vignetta xilografica accompagnata dall'iscrizione *STVDIO VIGILANTI*, nella quale un giovane è intento a studiare di notte un trattato di anatomia.¹¹ Nella vita di Annibale, in merito all'insegnamento impartito agli allievi dei Carracci nell'Accademia aperta a Bologna nel 1582, Bellori affermava che

[...] vi concorrevano molti giovani nobili e rari ingegni della città, per le varie discipline che oltre il naturale s'insegnavano: le proporzioni, l'anatomia, la prospettiva, l'architettura.¹²

Anche di un pittore di una generazione successiva, Nicolas Poussin, certamente uno dei più amati dall'autore, Bellori sottolineava, analogamente a quanto aveva fatto per Rubens e i Carracci, l'ampiezza dei suoi studi:

Né usò egli questi studii soli con l'imitazione de gli ottimi esempii, ma applicossi alla geometria ed alla prospettiva ovvero ottica [...]. Avendo egli in Parigi atteso all'anatomia in uno spedale, ripigliò di nuovo questo studio dal Vesalio, e dopo, con la pratica del Larcheo, nobile chirurgo, esercitandosi sopra cadaveri e scheletri, ne divenne ottimamente instrutto.¹³

Che Rubens avesse in animo di redigere un trattato sull'arte, nel quale si sarebbe occupato, almeno tangenzialmente, anche di anatomia artistica, è certo;¹⁴ ma è

⁸ Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* [1587], ed. Marina Gorreri, Torino 1988, 80.

⁹ Armenini, *De' veri precetti*, 83.

¹⁰ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672], ed. Evelina Borea, Torino 1976, 266.

¹¹ Nicholas Turner, *Federico Barocci*, Paris 2001, 12; sulle vignette delle *Vite* di Bellori cfr. Donatella Livia Sparti, "La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle *Vite* e il loro scopo", in: *Studi di storia dell'arte* 13 (2002), 177-248: 211-219.

¹² Bellori, *Le vite de' pittori*, 37.

¹³ Bellori, *Le vite de' pittori*, 427.

difficile credere che Barocci studiasse di notte testi dedicati a quella materia.¹⁵ E non è probabile che Annibale spingesse i suoi allievi a dedicarsi troppo a quello studio, poiché in una celebre postilla alle *Vite* di Vasari egli scrisse:

*È gran cosa che molti pittori non so s'[io] debbo dire poco intend[en]ti di quest'arte attendon[o] et consumano tanto te[m]po in torno a questa anno[to]mia, che con tutto ch[e] sia buono il saperne, non è però necessario il cacciarvisi drento [come] fanno i medici, ma n[on] più, chè qua non è [il] suo loco.*¹⁶

Lo stesso Bellori avrebbe lodato Annibale perché negli affreschi della Galleria Farnese egli aveva guardato agli 'ignudi' della volta della Sistina, non alle 'anatomie' del *Giudizio Universale*:

*Mostrò egli il modo di far profitto da Michel Angelo non da altri conseguito ed oggi affatto abbandonato; perché lasciando la maniera e le anatomie del Giudizio, si rivolse e riguardò li bellissimo ignudi de' partimenti nella volta di sopra, e con equal lode gli espose nella Galeria [Farnese].*¹⁷

[6] Sembrerebbe cioè che Bellori riconoscesse il mutato atteggiamento di un pittore come Annibale nei confronti dello studio dell'anatomia, ma che poi, in molti altri passi, non potesse fare a meno di ribadire la necessità di quello studio per la formazione di un pittore davvero perfetto, che non fosse un "semplice pratico ma erudito."¹⁸ Egli era senz'altro molto informato sulla biografia di Poussin, e la precisa menzione del chirurgo Nicolas Larcher nel passo sopra riportato suggerisce che il pittore francese si fosse davvero dedicato allo studio dell'anatomia.¹⁹ Resta il fatto, però, che nella sua raffigurazione ideale dello studio di un pittore, messa in scena in un disegno oggi agli Uffizi databile al 1646-1650 circa (fig. 4), Poussin collocò un giovane intento a copiare

¹⁴ Jeffrey M. Muller, "Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art", in: *The Art Bulletin* 64 (1982), 229-247: 230.

¹⁵ Naturalmente la vignetta poneva l'accento sugli studi di Barocci in generale, e poteva essere stata del solo incisore, non di Bellori, la scelta di mettere in mano a Barocci un trattato di anatomia artistica; del resto solo un trattato di geometria e prospettiva poteva essere, al pari di uno di anatomia, raffigurato in modo riconoscibile, e quello era un ambito di studi ancora più lontano da Barocci. Sul possibile autore di quelle xilografie cfr. Jean-Claude Boyer, "La publication des 'Vite': une affaire française?", in: Olivier Bonfait, ed., *L'Idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, (atti del convegno "Il bello ideale e le accademie...", Roma, 7-9.6.2000), Paris 2002, 71-83: 76-77.

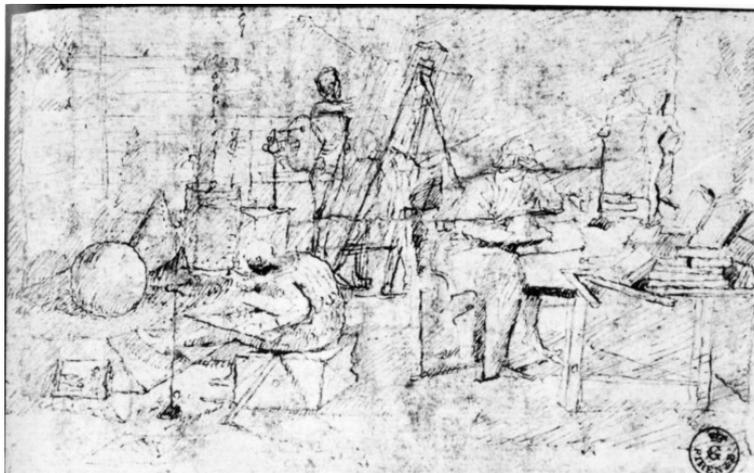
¹⁶ Giovanna Perini, ed., *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna 1990, 158; Stefano Pierguidi, "Michelangelo e l'Antico nel Seicento: il Cristo risorto visto da Annibale Carracci, Gian Lorenzo Bernini e Vincenzo Giustiniani", in: Maria Giulia Aurigemma, ed., *Dal Razionalismo al Rinascimento: per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2011, 316-322: 318; Robertson, "Federico Zuccari's Accademia del Disegno", 195.

¹⁷ Bellori, *Le vite de' pittori*, 90.

¹⁸ Su questo tema cfr. Pierguidi, "Michelangelo e l'Antico", 316-322.

¹⁹ Certamente Poussin dovette coltivare un certo interesse per la raffigurazione anatomicamente corretta dei corpi in movimento quando realizzò i disegni preparatori per la prima edizione a stampa, illustrata, del trattato di Leonardo; su quest'impresa cfr. in particolare Donatella Livia Sparti, "Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's Trattato", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 66 (2003), 143-188.

delle forme geometriche, un altro immerso nello studio sui libri, ad un tavolo sul quale è posta una statuetta antica, e un terzo, al centro, di fronte ad uno strano strumento ottico, utile probabilmente per analizzare gli effetti di rifrazione della luce, mentre una quarta figura è impegnata a dipingere su una tela:²⁰ Nessun accenno, quindi, allo studio dell'anatomia.

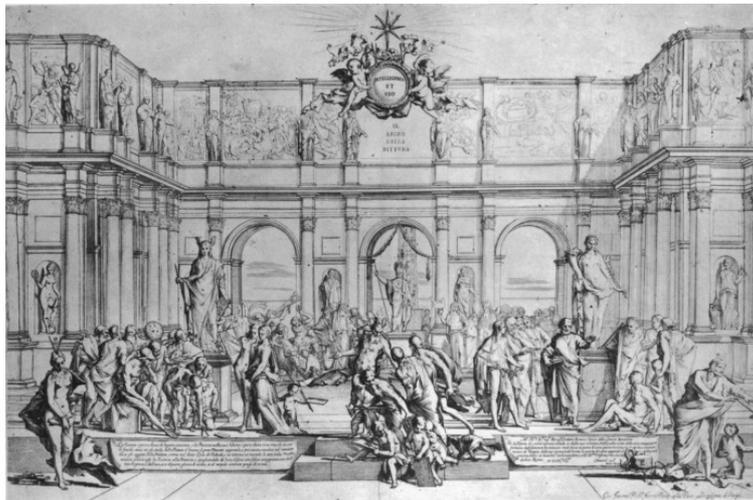


4 Nicolas Poussin, *Studio dell'artista*, 1646-1650 circa, penna e inchiostro bruno, 118 x 191 mm. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (da Pierre Rosenberg e Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin (1594-1665). Catalogue raisonné des dessins*, 2 voll., Parigi 1994, II, p. 566, cat. 292)

Anche nella più ambiziosa e complessa immagine di accademia ideale della metà del Seicento, l'incisione di Pietro Testa dal titolo *Il liceo della pittura* (1638 circa; fig. 5), dove l'accento è sullo spessore filosofico e morale dell'operare artistico, ma nella quale una grande importanza è assegnata pure alla conoscenza della matematica e della geometria, è assente qualunque riferimento allo studio dell'anatomia.²¹

²⁰ Del disegno si conserva una copia, meglio leggibile, all'Ermitage di San Pietroburgo; cfr. Elizabeth Cropper e Charles Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996, 150-153, e Pierre Rosenberg e Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin (1594-1665). Catalogue raisonné des dessins*, 2 voll., Parigi 1994, I, 566, cat. 292. Cropper e Dempsey hanno dimostrato il rapporto del disegno di Poussin con la prima versione dell'incisione *Accademia Bandinelliana*, opera di Agostino Veneziano; solo nella seconda versione, incisa da Enea Vico, allo studio dell'anatomia alludono scheletri e modelli anatomici in primo piano. Su queste due stampe cfr. da ultimo Stefano Pierguidi, "Il Disegno di Doni e la disputa sul 'paragone': alle origini dell'Accademia del Disegno", in: Giovanna Rizzarelli, ed., *Dissonanze concordi: temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna 2013, 199-213.

²¹ Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984, 68-95.



5 Pietro Testa, *Il liceo della pittura*, 1638 circa, acquaforte, 470 x 725 mm. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (da Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984, fig. 89)

[7] A Firenze, dove fin dalla fine del Quattrocento la pratica della dissezione sui cadaveri era stata coltivata da molti artisti, l'eredità del pensiero teorico cinquecentesco in merito allo studio dell'anatomia era senz'altro più pesante che altrove: Se a Bologna, come si è visto, Annibale Carracci metteva apertamente in discussione la necessità di quelle ricerche, e lo stesso facevano il milanese Giovanni Paolo Lomazzo²² e il faentino Giovanni Battista Armenini, a Firenze, in quello stesso giro di anni (1570-1590 circa), Francesco Bocchi proclamava la superiorità degli scultori moderni su quelli greci e romani proprio in virtù della approfondita conoscenza del corpo umano dei primi, conoscenza acquisita attraverso la dissezione dei cadaveri, che gli antichi non avevano praticato.²³ Per un pittore che a Firenze avesse ambito a presentarsi come un artista versato in tutti gli aspetti dell'operare artistico, lo studio dell'anatomia non poteva essere rigettato e neanche praticato superficialmente, fosse anche solo in ossequio a una tradizione che, in fondo, si sentiva ormai superata, come forse avrebbe fatto in seguito Poussin. A questo proposito il caso di Giovanni Battista Cardì, detto il Cigoli, è di grande interesse. Nell'economia delle *Notizie dei professori del disegno* di Filippo Baldinucci, la biografia del pittore occupa un posto chiave, aprendo l'età nuova, quella dei maestri del Seicento, liberatisi dalle secche del michelangiologismo: Al termine della lunga introduzione alla sua vita, quindi, Cigoli veniva indicato come "il Tiziano e 'l Correggio fiorentino", venendo ad occupare una posizione in qualche modo parallela a quella di Annibale nelle *Vite* di Bellori.²⁴ All'inizio della biografia del pittore, Baldinucci racconta della malattia contratta dal giovane

²² Giovanni Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, ed. Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Firenze 1973-1975, II, 1975, 253-254; Pierguidi, "Michelangelo e l'Antico nel Seicento", pp. 316-317.

²³ Stefano Pierguidi, "Il confronto fra antichi e moderni nel collezionismo di Cosimo I: Michelangelo, Sansovino, Cellini e Bandinelli", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54 (2010/2012), 505-520: 512-516.

²⁴ Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [1681-1728], 5 voll., Firenze 1845-1847, III, 1846, 233. Sul rapporto di Cigoli con Correggio cfr. in particolare Maddalena Spagnolo, *Correggio: geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo 2005, 188-189 e 234.

apprendista al tempo in cui assisteva il maestro, Alessandro Allori, mentre questi conduceva delle dissezioni sui cadaveri:

Aveva Alessandro Allori alcune stanze per entro i chiostrì della venerabile basilica di San Lorenzo, ove come studioso che egli era della notomia, introduceva del continuo umani cadaveri, quegli scorticando e tagliando a suo bisogno, ed al giovanetto Cigoli, non so se per far compagnia al maestro o pure per appagare suo gran genio in quegli studi tanto necessari all'arte sua, veniva fatto il passare i giorni [...] fra quelle malinconiche osservazioni, quando [...] finalmente gli fu forza il cadere sotto il peso d'una mala sanità [...].²⁵

Alcune pagine dopo Baldinucci descriveva invece la svolta artistica di Cigoli, che avrebbe mutato linguaggio rifacendosi a Barocci e al Correggio:

Tornando ora al nostro artefice, avendo egli dopo lo studio della maniera del Baroccio, vedute alcune delle maravigliose pitture del Correggio, tanto se ne invaghì, che volle copiarne quante ne poté avere, e da quell'ora mutato pensiero, all'imitazione di tal maniera solamente indirizzò ogni suo studio e fatica, solito di chiamare il Correggio singulare maestro del colorito.²⁶

E ancora:

Occorse non molto dopo a questi tempi, che il soprannominato Federigo Barocci mandasse a Perugia un'altra sua bellissima tavola d'un deposto di croce; e il Cigoli, a cui non mancò mai il desiderio di vedere il più bello nelle cose dell'arte, accordatosi col Passignano, insieme con esso si partì a quella volta [...] e tornato di subito a Firenze, volendo pure per ogni modo procurare d'avanzarlo, si gettò più che mai all'imitazione del Correggio, e non è mancato chi abbia detto, che egli a tale effetto viaggiasse poi per la Lombardia; [...] egli s'acquistò presso a molti il nome del Correggio fiorentino.²⁷

[8] Sebbene non si possa affermare che, nella biografia di Baldinucci, si legge un rapporto diretto tra il disagio vissuto da giovane accanto ai cadaveri scorticati da Allori e la rinascita artistica a contatto con i modelli di Barocci e soprattutto di Correggio, resta il fatto che, secondo l'autore, Cigoli sarebbe divenuto se stesso solo volgendo i suoi studi verso la maniera dell'Allegri, "singolare maestro del colorito", e abbandonando quindi l'ossessione tutta fiorentina per il disegno e la corretta raffigurazione anatomica dei nudi. Questo non toglie che lo stesso Baldinucci dedicasse poi molto spazio a quella che definiva "la più bella e utile fatica che abbia veduta in questi ultimi secoli la nostra Italia e l'Europa tutta",²⁸ ovvero la cosiddetta *Bella notomia* in bronzo (modello in cera del 1598-1600 circa, fusione del 1678 di Giovanni Battista Foggini, Firenze, Museo Nazionale del Bargello); un modello di *écorché* destinato a un'enorme fortuna (fig. 6).²⁹

²⁵ Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, III, 235-236.

²⁶ Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, III, 241.

²⁷ Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, III, 243.

²⁸ Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, III, 255.

²⁹ L. Price Amerson, *The Problem of the Écorché: A Catalogue Raisonné of Models and Statuettes from the Sixteenth Century and Later Periods*, tesi di dottorato, Pennsylvania State University, University Park 1975, 153-181, catt. 6-7; Miles Chappell, scheda in *Il cannocchiale e*



6 Giovanni Battista Foggini, fusione da Ludovico Cigoli, *'Bella notomia'*, 1678, bronzo, 60 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello (da *Il cannocchiale e il pennello: nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, ed. Lucia Tongiorgi Tomasi, cat. mostra, Firenze 2009, p. 136, cat. 66)

[9] Come ha notato Zygmunt Waźbiński, però, la realizzazione stessa di quel modello indicava, in qualche modo, un calo d'interesse per lo studio dell'anatomia condotto attraverso la dissezione dei cadaveri: con quell'*écorché* si poteva ovviare a tutta la fatica, e anche al disgusto e alla malattia, che a Cigoli, da giovane, non erano stati risparmiati.³⁰ L'impiego di quella "bella e utile fatica" rendeva di fatto del tutto anacronistica l'immagine dell'accademia ideale tramandata dall'incisione di Alberti. Cigoli, da buon fiorentino, rappresentante di una tradizione illustre che, a partire soprattutto da Leonardo, ambiva a porre gli artisti sul medesimo piano degli intellettuali e degli scienziati, non poteva con un solo gesto fare *tabula rasa* di tutta quella pesante eredità: Egli, come è noto, condusse anche approfonditi studi di prospettiva, in un'epoca in cui quel campo era sempre di più dominio esclusivo degli specialisti della quadratura,³¹ e fu in contatto diretto, anche epistolare, con il grande Galileo.³² Eppure la realizzazione di quel modello che doveva offrire agli artisti che sarebbero venuti dopo di lui una scorciatoia per non doversi, parafrasando Annibale, cacciare dentro all'anatomia come fanno i medici, era già una scelta in linea con il

il pennello: nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo, ed. Lucia Tongiorgi Tomasi, cat. mostra, Firenze 2009, 347-348, cat. 66; Lisa Bourla, "Cigoli's *Écorché* and Giambologna's Circle", in: *Sculpture Journal* 24 (2015), 317-332.

³⁰ Zygmunt Waźbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, 2 voll., Firenze 1987, I, 179-196, in particolare 195.

³¹ Filippo Camerota, *Linear Perspective in the Age of Galileo: Lodovico Cigoli's 'Prospettiva pratica'*, Firenze 2010.

³² Federico Tognoni, ed., *Il carteggio Cigoli-Galileo 1609-1613*, Pisa 2009.

mutare dei tempi, e la stessa produzione pittorica di Cigoli dimostra *ad abundantiam* come l'ascesa degli astri di Correggio e Tiziano, a scapito di quello di Michelangelo, fosse un fenomeno ben vivo anche a Firenze. Anche a Roma, proprio nell'Accademia di San Luca, sappiamo che, ancora alla fine del Cinquecento, Federico Zuccari (che conosceva il programma di studi messo a punto dall'Accademia di Firenze negli anni sessanta, e puntava a riproporlo nell'Urbe) tenne una famosa lezione di anatomia, ma dopo venne realizzato un modello, che gli studenti sarebbero stati tenuti a studiare in seguito; e nella biblioteca dell'istituzione, accanto a molti volumi di carattere scientifico, era assente qualsivoglia trattato di anatomia artistica.³³

[10] Se nelle *Vite* di Bellori e nella biografia baldinucciana di Cigoli si legge bene un cambiamento in atto, ma allo stesso tempo si comprende come si trattasse di un processo lento, altri testi della trattatistica seicentesca sembrano più perentori nel registrare quel radicale calo di interesse per l'anatomia artistica che emerge bene anche dalle invenzioni già analizzate di Testa e Poussin, calo che è in fondo una diretta conseguenza delle critiche sempre più diffuse al michelangioloismo. È questo che si deduce da un passo, nel quale veniva esplicitamente citato Lomazzo, de *Il microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli (1657),³⁴ che peraltro, essendo un medico, non poteva certo esimersi dal dedicare alcune pagine alla raffigurazione del corpo umano.³⁵ Qualche anno più tardi Luigi Scaramuccia avrebbe a sua volta citato, ne *Le finezze de' pennelli italiani*, tanto Lomazzo quanto Scannelli, per celebrare il primato del suo prediletto Raffaello, che al contrario di Michelangelo aveva sempre perseguito "una certa, e vera naturalezza".³⁶ È su questo sfondo che si deve misurare la portata quasi polemica del metodo di insegnamento che Carlo Cesi volle imporre nell'Accademia di San Luca nel corso degli anni settanta. Segretario dell'istituzione nel 1673 e nel 1674 (l'anno dopo sarebbe stato eletto principe), nel 1673 egli tenne anche il corso di anatomia,³⁷ e prese il suo compito tanto seriamente da realizzare una serie di disegni (conservati ancora presso l'Accademia; fig. 7) che, rielaborati, furono poi alla base del trattato dal titolo *Cognitione de' muscoli del corpo humano*, pubblicato nel 1679 da François Collignon a Roma.³⁸

³³ Roccasecca, "Teaching in the Studio", 133 e 142.

³⁴ Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, 38 (per il passo di Lomazzo cfr. nota 22).

³⁵ Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, 59-64.

³⁶ Luigi Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani [...]*, Pavia 1674, pp. 47-48.

³⁷ Antonio Vannugli, *Carlo Cesi*, in: *Pietro da Cortona 1597-1669*, ed. Anna Lo Bianco, cat. mostra, Roma 1997, 257-264, in particolare 263.

³⁸ Antonio Vannugli, schede in: *Carlo Cesi: pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano, 1622-1682*, cat. mostra, Rieti 1987, 116, cat. 38.D, e 141-142, cat. 44.I. Cesi studiò anche la muscolatura delle statue antiche, trattate alla stregua di *écorchés*; cfr. Roberto Paolo Ciardi, *Anatomia: esercizio e mito*, in: Andrea Carlino, Roberto Paolo Ciardi e Annamaria Petrioli Tofani, ed., *La Bella Anatomia: il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo 2009, 30.



7 Carlo Cesi, *Tavola anatomica*, 1673, matita e acquarello marrone, 440 x 290 mm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca (da Vincenzo Di Flavio e Antonio Di Nicola, *Carlo Cesi: pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano*, Rieti 1987, p. 119, cat. 6)

[11] Nell'introduzione alle tavole, indirizzata "A chi studia il disegno", Cesi sottolineava l'importanza dello studio dell'anatomia, e avvertiva:

Prima però di giudicare per superflua nel Disegno questa mia fatica t'avviso a far differenza dall'una ben regolata imitatione dell vero; dall'altra pura, e manuale, di vaghi colori composta, e d'ogni fondamento spogliata, solo introdotta per appagar gl'occhi, e non per nutrir l'intelletto; avvertendoti di non dar orecchio a quell'erronea massima che scioccamente da i più idioti si propala, asserendo che tal'obbligo raffreddi i spiriti, e inaridisca la maniera; anzi apprendi affatto il contrario mentre chiaramente si prova che con l'intelligenza di essa s'alterano e deprimono più e meno i Muscoli, secondo che alla figura conviene, come artificiosamente ha osservato il famoso Michelangelo, il Divino Raffaello, l'intendentissimo Giulio Romano; e ne tempi moderni, Annibale, Domenichino, et altri [...].³⁹

Cesi non si preoccupava di discutere il *topos* che ormai da tempo aveva contrapposto l'approccio di Raffaello a quello di Michelangelo nella raffigurazione dell'anatomia dei nudi maschili, arruolando a forza il primo, senza esitazioni, nella schiera degli artisti che si erano dedicati a quello studio; lo stesso discorso è valido per Annibale. L'autore, però, non ignorava certo quanto i tempi fossero cambiati, e metteva in guardia dal dare ascolto "a quell'erronea massima" che veniva ripetuta dai "più idioti": Dal passo non sembrerebbe che Cesi si riferisse genericamente a quei brani della letteratura artistica, tanto di Lomazzo e Armenini quanto di Scannelli e Scaramuccia, che avevano messo in discussione la necessità di un approfondito studio dell'anatomia, ma

³⁹ Carlo Cesi, *Cognitione de' muscoli del corpo humano*, Roma 1679.

piuttosto che egli avesse in mente una ben precisa ‘massima’ del tutto contraria alla sua visione dell’insegnamento accademico. Nasce il sospetto, insomma, che quella massima, o motto, fosse proprio quel TANTO CHE BASTI con cui Maratti aveva stigmatizzato sia lo studio dell’anatomia sia quelli della matematica e geometria e della prospettiva.

[12] Il disegno del grande maestro, come già anticipato, è datato intorno al 1680. Sulla sua genesi e iconografia ci informa dettagliatamente Giovanni Pietro Bellori in alcune pagine della sua vita di Maratti, pubblicata postuma nel 1731, all’interno della sezione dedicata a quelli che erano i modelli seguiti dal maestro, ovvero la sua concezione anche teorica dell’arte:

Ha Carlo sempre stimato e stima necessaria al pittore la prospettiva e l’anatomia, la prima per la giusta situazione e veduta delle figure e degli oggetti; la seconda per la naturale operazione de’ muscoli, piegamenti delle giunture e costruzione degli ossi [...] e sono queste due basi fondamentali della pittura, che regolano l’occhio e le figure; non però egli è di parere che un giovane s’inoltri tanto in queste condizioni che tralasci l’altre, molto difficoltose ed importantissime in modo che egli vada ricercando la quadratura del circolo o ’l nudo troppo più sotto della pelle, ma che si eserciti in queste cognizioni tanto solo quanto basti a non errare nelle sue figure; al qual proposito non tralasciamo di riferire in questo luogo un bellissimo disegno fatto da Carlo per il signor marchese del Carpio nel tempo ch’egli era ambasciatore del re cattolico appresso Innocenzo XI [...]. L’invenzione di Carlo fu l’accademia e la scuola di essa pittura con varie figure intente a varii studii: geometria, ottica, anatomia, disegno, colore [...]. Dalla parte avversa dell’anatomia attendono ad un scheletro sollevato sopra un basamento, e quivi un vecchio volgesi ad alcuni giovani studiosi insegnando ed accennando loro muscoli e nervi; sotto questo scheltro nel basamento vien replicato il motto stesso di prima “tanto che basti”. Più sopra s’avanza un portico con un arco, ove è collocata nella sua base la statua dell’Ercole farnesiano di Glicone con due altre statue appresso, la Venere de’ Medici di Cleomene con l’Antinoo di Belvedere nelle loro forti, giovanili e delicate membra; ma sotto queste è ben diverso il titolo che vi si vede leggendovisi: “mai a bastanza”, contenendosi nelle buone statue l’esempio e la perfezione della pittura con la buona imitazione scelta dalla natura; che a dire il vero non fu mai lodato Michel Angelo per l’anatomia, nella quale si era tanto avanzato che più tosto ne viene notato per averla troppo espressa in molte delle sue figure, dovendo egli anzi riferire la lode della sua gran maniera al torso dell’Ercole di Belvedere da lui seguitato.⁴⁰

[13] Il disegno, quindi, era stato eseguito per Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, ambasciatore a Roma presso il pontefice dal 1677 al 1682 e poi viceré di Napoli dal 1682 fino alla morte nel 1687. Altri artisti avevano eseguito per l’illustre mecenate e collezionista disegni, e forse anche dipinti, che avevano per soggetto allegorie della pittura.⁴¹ Quella di Maratti, però, doveva senz’altro essere l’invenzione

⁴⁰ Il testo che qui si presenta è quello dell’edizione critica del 1976, che offre poche varianti rispetto a quello edito nel Settecento; Bellori, *Le vite de’ pittori*, 571, nota 1 e 629-630.

⁴¹ Sul disegno di Maratti cfr. in particolare Matthias Winner, “...una certa idea’: Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung”, in: Matthias Winner, ed., *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, 511-570 (nel saggio sono discusse anche altre delle immagini di accademia che sono state qui passate in rassegna); sul contesto della commissione del

più cara al marchese: Come ci informa una notizia tratta dall'Archivio Odescalchi, nel marzo del 1677, appena giunto a Roma, il Carpio aveva subito fatto chiamare il maestro: "Appena giunto in Roma il Licce mandò a chiamare il Maratta famoso pittore per avere S.E un genio particolare alla Pittura, che chi sarà valente in questa professione haverà campo di approveciarsi perche si spenderà volentieri e senza miseria.⁴²



8 Nicolas Dorigny (da Carlo Maratti), *Accademia di pittura*, 1705-1710 circa, bulino e acquaforte, 470 x 321 mm. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (da *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. mostra, Roma 2000, p. 483-484, cat. 2)

[14] Sebbene inciso solo più tardi dal Dorigny (fig. 8), intorno al 1705-1710 circa, quando Maratti era ancora vivo (egli possedeva le lastre di rame tratte dalle sue invenzioni),⁴³ quel disegno, e il suo significato, poteva essere diventato presto oggetto

marchese del Carpio cfr. Stefano Pierguidi, "Li soggetti furono sopra la pittura: Luca Giordano, Carlo Maratti e il Trionfo della pittura napoletana di Paolo de Matteis per il marchese del Carpio", in: *Ricerche sul '600 Napoletano* (2008), 93-99; Leticia de Frutos, *El templo de la fama: alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid 2009, 369-371.

⁴² Citato da de Frutos, *El templo de la fama*, 360.

⁴³ La datazione dell'incisione sembrerebbe desumersi dalla posizione della stessa nell'elenco delle stampe tratte da Maratti stilato nel 1711; cfr. Stella Rudolph, "The Toribio Illustrations and Some Considerations on Engravings after Carlo Maratti", in: *Antologia di belle arti 2* (1978), 191-203: 202, n. 39; Stella Rudolph, schede in: *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. mostra, Roma 2000, 483, catt. 1-2. Jacob Frey, venuto in possesso dei rami di Maratti nel 1713, trasse numerosi esemplari da queste invenzioni; cfr. Evelina Borea, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo*, in: *Maratti e l'Europa*, ed. Liliana Barroero, Simonetta Prospero Valenti Rodinò e Sebastian Schütze, (atti del convegno Roma 11-12.11.2013), Roma 2015, 239-265: 260.

di discussione tra gli artisti romani. Certamente il pittore lo aveva eseguito con l'obiettivo di inciderlo, poiché tutte le figure raffigurate nell'atto di disegnare appaiono come manchine, in previsione del ribaltamento del processo incisivo.⁴⁴ È infatti possibile che Maratti, attraverso quell'invenzione, intendesse prendere posizione contro l'attività di insegnamento che Cesi stava portando avanti in quegli anni nell'Accademia di San Luca. A partire dal 1673, infatti, il pittore reatino teneva presso quell'istituzione anche corsi di prospettiva, a cui si ricollega un'altra serie di disegni, conservati sempre all'Accademia.⁴⁵ Niente di più facile, allora, che alle orecchie di Cesi fosse arrivata "quell'erronea massima", il TANTO CHE BASTI di Maratti, e come quest'ultimo aveva attaccato il programma pedagogico dell'allievo di Cortona con il disegno destinato alla collezione del marchese del Carpio, così lo stesso Cesi avrebbe a sua volta risposto al futuro principe a vita dell'Accademia di San Luca (la carica onorifica gli sarebbe stata conferita nel 1699) con il trattato sulla *Cognitione de' muscoli del corpo humano*. Il contenuto velatamente polemico dell'invenzione marattesca sembrerebbe emergere poi da un particolare: Nell'accademia tutti i giovani sono intenti a studiare anatomia, prospettiva e geometria, e ci sono due attempati maestri che additano loro uno lo schema prospettico sulla tela e l'altro (identificabile con Leonardo da Vinci anche grazie all'iscrizione che accompagna l'incisione di Dorigny) l'*écorché* con il braccio alzato, mentre le statue antiche, che secondo Maratti non erano copiate "mai a bastanza" sono in secondo piano, ignorate da tutti. In questo modo l'autore avrebbe messo in discussione proprio l'indirizzo che aveva preso recentemente l'Accademia di San Luca. Almeno implicitamente, quindi, Maratti prendeva le distanze da quello che era stato lo studio leonardesco dell'anatomia: ed è significativo che, ad impersonare il maestro impegnato a insegnarla, fosse proprio Leonardo e non Michelangelo. È possibile che Maratti, attraverso magari Bellori, avesse avuto tra le mani il *Trattato* del Vinci nell'edizione pubblicata a Parigi nel 1651 grazie agli sforzi di Cassiano dal Pozzo.⁴⁶ E si deve poi tenere presente che anche l'idea di accademia che aveva Bellori, grande amico di Maratti, era profondamente diversa da quella di Cesi: Se questi si era sempre impegnato affinché nell'istituzione si tenessero regolari corsi, per fare di quella di San Luca una vera e propria scuola di formazione per i giovani artisti, Bellori (e con ogni probabilità anche Maratti) riteneva prima di tutto l'Accademia il luogo deputato a dibattimenti di carattere teorico sull'arte.⁴⁷

⁴⁴ Maratti pensò anche ad una sorta di *pendant* per la stampa qui in esame: si trattava dell'incisione che reca l'iscrizione "Agli amatori delle buone arti", che non venne descritta da Bellori, ed il cui significato allegorico non è in rapporto con il tema dell'insegnamento accademico. Il disegno di questa seconda invenzione, al Département des Arts Graphiques del Louvre, venne inciso sempre in controparte da Dorigny, ma non è detto che fosse stato eseguito per il marchese del Carpio, nella cui collezione di disegni non è individuabile; cfr. Stella Rudolph, schede in: *L'idea del bello*, 484-485, catt. 3-4; de Frutos, *El templo de la fama*, 369-370.

⁴⁵ Antonio Vannugli, schede in: *Carlo Cesi: pittore e incisore*, 121-127, cat. 39.D.

⁴⁶ Su quell'edizione cfr. l'articolo della Sparti citato a nota 19.

⁴⁷ Angela Cipriani, "Bellori ovvero l'Accademia", in: *L'idea del bello*, 480-488: 480-481. Sull'attività di Maratti in seno all'Accademia di San Luca la documentazione d'archivio non permette di stabilire se egli avesse o meno attriti diretti con Cesi; cfr. Angela Cipriani, "Maratti e l'Accademia di San Luca", in: *Maratti e l'Europa*, 267-273.

[15] Antonio Vannugli ha giustamente ricondotto ad un “classicismo di retroguardia [...] indissolubilmente legato alla tradizione rinascimentale” il programma culturale di Cesi, inconciliabile con la nuova concezione dell’arte “come linguaggio retorico-rappresentativo” di Maratti.⁴⁸ Più difficili, però, rimangono da definire i rapporti di entrambi con la tradizione carraccesca. Sempre Vannugli ha scritto che la “refrattarietà antibarocca del Cesi trovava [...] un punto di riferimento nel classicismo carraccesco, riccamente documentato dai suoi interessi di incisore”.⁴⁹ Per quanto riguarda l’accento posto sull’insegnamento dell’anatomia, e anche su quello della prospettiva, il pittore reatino non si rifaceva certo all’eredità di Annibale, alla quale invece si richiama direttamente Maratti. Ma allo stesso tempo è significativo notare come in nessuna delle immagini di accademie ideali citate fin qui, dall’incisione di Alberti a quella di Testa, fino al disegno di Maratti, e includendovi anche la stampa, di soggetto in parte diverso, di Stradano e Cort, non venisse mai raffigurata una vera e propria ‘accademia’ in senso carraccesco, ovvero un gruppo di giovani artisti intenti a copiare un modello dal naturale. Era stato quello, come è ben noto, l’aspetto più rivoluzionario dell’insegnamento impartito da Ludovico, Annibale e Agostino a coloro che frequentavano la loro Accademia degli Incamminati, fondata a Bologna nel 1582. Quell’eredità, attraverso prima di tutto Francesco Albani, era stata trasmessa all’ambiente romano, dove nel primo Seicento accademie dal naturale erano tenute, privatamente, da numerosi pittori, e dove poi, a partire dagli anni venti-trenta, avrebbe avuto notevole successo quella di Andrea Sacchi, allievo di Albani e maestro di Maratti.⁵⁰ Evidentemente quel tipo di insegnamento, che in genere, sebbene in misura diversa, veniva impartito soprattutto nelle botteghe o studi dei pittori, non era considerato una di quelle materie che dovevano invece caratterizzare in modo esclusivo l’attività di un’accademia nel senso più alto del termine, un’istituzione attraverso la quale un pittore poteva elevarsi quasi al rango di intellettuale. Non a caso Bellori, come si ricorderà, aveva scritto che erano in molti ad accorrere all’Accademia degli Incamminati, “per le varie discipline che *oltre il naturale* s’insegnavano: le proporzioni, l’anatomia, la prospettiva, l’architettura”.⁵¹

[16] Il ‘naturale’, cioè, faceva discorso a sé, e non rientrava *strictu sensu* tra quelle ‘discipline’ che distinguevano un’accademia da una qualunque scuola privata. Bellori, naturalmente, guardava retrospettivamente a quell’esperienza memorabile, e quindi finiva quasi per mettere l’accento su quanto, secondo il suo punto di vista, doveva distinguere un pittore erudito da un “semplice pratico” (si rilegga il passo della vita di Rubens).⁵² La posizione teorica di Maratti, almeno da quanto si può desumere dal disegno di Chatsworth inciso da Dorigny, era per certi versi più moderna, o comunque

⁴⁸ Vannugli, *Carlo Cesi*, 261.

⁴⁹ Vannugli, *Carlo Cesi*, 261.

⁵⁰ Patrizia Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park 2008, 70-80, in particolare 76. In merito al genere delle accademie (disegni di nudo dal naturale) cfr. prima di tutto Ann Sutherland Harris, “Drawings by Andrea Sacchi: Additions and Problems”, in: *Master Drawings* 9 (1971), 384-391: 384-385.

⁵¹ Bellori, *Le vite de’ pittori*, 37 (il corsivo è mio).

⁵² “Restaci a dire alcuna cosa delli modi suoi tenuti nell’arte; non era egli semplice pratico ma erudito, essendosi veduto un libro di sua mano, in cui si contengono osservazioni di ottica, simmetria, proporzioni, anatomia, architettura [...]” Bellori, *Le vite de’ pittori*, 266.

innovativa, rispetto a quella di Bellori. Egli, rompendo decisamente con la tradizione rinascimentale, e riallacciandosi forse in modo diretto (attraverso quanto aveva appreso da Sacchi) a quello che era stato il programma di insegnamento di Annibale, ridimensionava l'importanza di quelle discipline, quali prospettiva e anatomia, che non costituivano davvero il cuore del mestiere di artista. Il disegno dal naturale non veniva escluso *tout court*, ma in qualche modo era già compreso dallo studio delle statue antiche che, questa volta in perfetto accordo con il pensiero di Bellori, contenevano "l'esempio e la perfezione della pittura con la buona imitazione scelta dalla natura."⁵³

[17] Maratti, in realtà, si era quasi lasciato indietro anche l'eredità del pensiero carraccesco, arrivando a collocare su un piano più alto, rispetto allo studio dal naturale, la raffigurazione dei panneggi. Bellori, che in quanto amico stretto di Maratti deve considerarsi una fonte particolarmente affidabile in merito alle posizioni teoriche espresse dal pittore, scrive infatti:

*Interrogato da un uomo dotto qual fosse più difficile nella pittura, l'ignudo ovvero i panni, rispose: "I panni". Volea l'altro che fosse più difficile l'ignudo, ed apportò la difficoltà de' dintorni nelle varie proposizioni e movimenti del corpo, le quali con lunghe ragioni espresse per approvar la sua ragione; Carlo, dopo averle pazientemente udite, soggiunse: "lo apporterò solo una difficoltà de' panni, e dico che l'ignudo prende tutta la sua forma dalla natura; i panni non hanno forma naturale e dipendono in tutto dall'arte e dall'erudizione del disegno in saperli adattare [...]".*⁵⁴

Il passo è molto significativo, poiché vi si sottolineava come il primato dei panneggi sul nudo, secondo Maratti, si spiegasse con il fatto che "i panni non hanno forma naturale e dipendono in tutto dall'arte". Bellori, nelle *Vite* del 1672, pubblicate molti anni prima rispetto al momento in cui lo stesso Bellori stese la vita di Maratti, aggiornata fino al 1695, aveva al contrario più volte sottolineato come anche i panneggi dovessero essere sempre naturali, per non cadere nella maniera o nell'affettazione; di Barocci egli scriveva:

*egli operando ricorreva sempre al naturale, né permetteva un minimo segno senza vederlo [...]. Fatto il disegno formava li modelli delle figure di creta o di cera, tanto belli che parevano di mano di ottimo scultore [...]. Dopo li vestiva a suo modo, e conoscendo che facevano bene, poneva in quel modo li panni sopra il naturale, per torre ogn'ombra d'affettazione.*⁵⁵

[18] La celebre *Santa Susanna* di François Duquesnoy (1629-1633; Roma, Santa Maria di Loreto) così veniva lodata nelle *Vite*:

⁵³ Cfr. sopra, paragrafo 12. Sullo stretto rapporto fra disegno dal naturale e studio dall'antico nell'opera grafica di Annibale cfr. Aidan Weston-Lewis, "Annibale Carracci and the Antique", in: *Master Drawings* 30 (1992), 287-313, in particolare 287-289. Sul rapporto conflittuale fra disegno dal naturale, studio dell'anatomia e studio dell'antico nella teoria artistica del Cinquecento cfr. Stefano Pierguidi, "Vasari, Borghini, and the Merits of Drawing from Life", in: *Master Drawings* 49 (2011), 171-174, e Stefano Pierguidi, "La *Furia* di Rosso Fiorentino e il *Laocoonte* di Bandinelli: l'antitesi tra 'notomia' e antico", in: *Grafica d'arte* 39 (2013), 2-10. Sui disegni di accademia di Maratti cfr. Sutherland Harris, "Drawings by Andrea Sacchi", 385.

⁵⁴ Bellori, *Le vite de' pittori*, 631.

⁵⁵ Bellori, *Le vite de' pittori*, 205.

*Ma consistendo la perfezione di questa statua principalmente nel suo panneggiamento, per essere tutta vestita, il manto è sottile e lieve [...]. Qui lo scultore prese occasione di esporre nelle pieghe tutta l'industria dello scarpello [...]. Poté tanto Francesco con lo studio suo sopra questo marmo che lasciò a' moderni scultori l'esempio delle statue vestite, facendosi avanti al pari de' migliori antichi in uno stile tutto gentile e delicato, non essendovi fin ora chi l'agguagli con opera di scarpello.*⁵⁶

Al contrario, dei panneggi delle statue di Alessandro Algardi, sempre Bellori scriveva: "Ma se vogliamo alquanto sospendere le lodi di Alessandro, egli alle volte riuscì alquanto manieroso ed affettato nelle piegature de' panni, ed alle volte ancora li fece con purità e lodevolmente."⁵⁷

[19] La naturalezza era insomma sempre un valore positivo per Bellori, che non perdeva occasione per condannare affettazione e maniera: tanto nella raffigurazione dei nudi (si veda il già citato passo della vita di Annibale)⁵⁸ quanto in quella dei panneggi.⁵⁹ La posizione di Scannelli era esattamente la stessa:

*Dove potrà conoscere non essere al proposito quel panno, che incontrerà come fatto a caso senza addossare al vivo, e mostra essere per dispetto et a caso gettato sopra la figura; perché in un simil modo dimostrando in aria alcune mal ridotte pieghe, in vece d'ornare il corpo a proportione, ricuopre ben spesso il tutto senza vestire la parte.*⁶⁰

[20] Sia Bellori sia Scannelli dovevano quindi giudicare negativamente i panneggi di Bernini, a proposito dei quali Baldinucci, nella sua biografia del grande artista (Firenze 1682), avrebbe scritto:

*Non fu mai forse avanti a' nostri, e nel suo tempo, chi con più facilità e franchezza maneggiasse il marmo. Diede all'opere sue una tenerezza maravigliosa, dalla quale appresero poi molti grandi uomini, che hanno operato in Roma ne' suoi tempi; e sebbene alcuni biasimavano i panneggiamenti delle sue statue, come troppo ripiegati, e troppo trafitti, egli però stimava esser questo un pregio particolare del suo scarpello, il quale in tal modo mostrava aver vinta la gran difficoltà di render, per così dire, il marmo pieghevole [...].*⁶¹

⁵⁶ Bellori, *Le vite de' pittori*, 291; Bellori, proprio come Orfeo Boselli, riteneva che lo scultore dovesse mostrare la propria abilità nei panneggi, variando quanto possibile le loro pieghe; cfr. Estelle Lingo, "Putting a Finger on It: Bellori and Sculpture Criticism", in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen: Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris "Viten" und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, ed. Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff e Henry Keazor, Wiesbaden 2014, 179-185. Né Boselli né Bellori, però, arrivavano a sostenere, come Maratti, che le pieghe non dipendessero dal 'naturale'.

⁵⁷ Bellori, *Le vite de' pittori*, 418.

⁵⁸ Cfr. sopra, paragrafo 5.

⁵⁹ Per quanto riguardava un genere specifico della scultura, quello dei putti, Bellori lodava maggiormente quelli di Algardi rispetto a quelli di Duquesnoy in quanto giudicava questi ultimi 'troppo' naturali, e quindi affettati; cfr. Stefano Pierguidi, "Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 39 (2012), 155-180, in particolare 171-173.

⁶⁰ Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, 64.

⁶¹ Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, V, 1847, 658; Tomaso Montanari, "Pierre Cureau de La Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini", in: *Paragone* 50, nn. 24-25

I panneggi di Maratti forse non possono essere accostati a quelli di Bernini, ma certo sembrerebbe che entrambi gli artisti, su questo punto, fossero assestati su posizioni molto lontane da quelle sostenute da Bellori fino almeno al 1672. Maratti, in fondo, non avrebbe fatto altro che registrare il mutare dei tempi e del gusto, allontanandosi dalla visione classicista dell'arte che Bellori aveva maturato nella sua giovinezza e prima maturità a contatto con Domenichino e Poussin.

[21] Lo spostamento di accento che Maratti aveva operato, puntando l'attenzione più sulla raffigurazione dei panneggi che non su quella del nudo, muovendo verso soluzioni che Bellori, all'altezza cronologica degli anni sessanta-settanta, avrebbe forse condannato, deve essere letto anche alla luce di un altro passo del *Microcosmo della pittura*, nel quale Scannelli criticava quei panneggi che, pur attentamente studiati sul naturale, tradivano la volontà dell'artista di fare sfoggio dei propri studi:

Ne meno essere, che biasimevole quello, che al contrario per dimostrare il Pittore nella sua formatione gran fondamento di sapere, e straordinaria diligenza fa conoscere legato il corpo con tritumi quasi innumerabili di pieghe improprie, ed appaiono in fatti figure di tal sorte con le membra strettamente infasciate, palesando con vitioso compimento il particolare d'ogni più sminuzzata annotomia [...].⁶²

L'autore, sintomaticamente, impiegava il termine "annotomia" per caratterizzare negativamente quei panneggi, accostandoli appunto alle *notomie*, ovvero quei nudi raffigurati con tutti i muscoli, le ossa e i nervi in piena evidenza, quasi si trattasse di *écorchés*. Proprio come Michelangelo aveva mostrato troppo il suo grande sapere nei nudi, in particolare in quelli del *Giudizio Universale*, così alcuni pittori del pieno Seicento stavano cadendo, secondo l'autore, nel medesimo errore, questa volta nel campo dei panneggi. Maratti non era arrivato, almeno non intorno al 1680, a inserire, nella sua immagine ideale di accademia, anche dei giovani intenti a disegnare dei panneggi; ma si ricordi che, secondo quanto riportato da Bellori, quelli non si sarebbero dovuti studiare dal naturale. E neanche sulle statue degli antichi, che, come si evinceva dal passo di Bellori sulla *Santa Susanna* di Duquesnoy, erano stati insuperabili nel rivelare, attraverso i panni, il nudo sottostante, e non erano mai caduti nell'affettazione dei panneggi moderni.⁶³ Non a caso lo stesso Maratti, nella sua accademia, aveva collocato tre statue antiche di nudi. È vero, però, che il protagonista della scena è, in ultima analisi, proprio il maestro di prospettiva al centro, nobilmente e riccamente panneggiato, "con le membra strettamente infasciate", per usare le parole di Scannelli: una "sminuzzata annotomia" certo più in linea col gusto del maturo Seicento di quanto non lo fossero le contemporanee tavole anatomiche di Cesi.

(1999), 103-132: 125-126.

⁶² Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, pp. 64-65.

⁶³ Sulla questione del panneggio della *Santa Susanna* e della cosiddetta 'maniera greca' cfr. prima di tutto Estelle Lingo, *François Duquesnoy and the Greek Ideal*, New Haven et al. 2007, in particolare 21-23 (con bibliografia precedente); cfr. anche Stefano Pierguidi, *Il capolavoro e il suo doppio: il Ratto di Elena di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma e Parigi*, Roma 2012, 30-38. Ma si tengano pure presenti le considerazioni di Donatella Livia Sparti, *I limiti del classicismo: Duquesnoy, Boselli, Poussin e la cosiddetta "maniera greca"*, in: *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, ed. Leonarda Di Cosmo e Lorenzo Faticcioni, (atti del convegno, Pisa 15-16.9.2011), Roma 2013, 211-241: 219-223, soprattutto per il rapporto fra studio dall'antico e studio dal naturale.

Local Editor

Samuel Vitali, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut

License

The text of this article is provided under the terms of the [Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

