



Citation: Calenne, L. (2025). Un testo finora ignorato sul paragone tra le arti: lo *Scoprimento del Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco* dell'abate Angelo Seravalli, e le sue riserve galileiane verso la scultura. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 53-61. doi:10.36253/sisca-17313

Published: April 22, 2026

© 2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: The datasets used and/or analyzed during the current study are available from the corresponding author on reasonable request.

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses, or interpretation of data; in the writing of the manuscript, or in the decision to publish the results.

Un testo finora ignorato sul paragone tra le arti: lo *Scoprimento del Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco* dell'abate Angelo Seravalli e le sue riserve galileiane verso la scultura

A hitherto ignored Text on the Comparison between the Arts: the *Scoprimento del Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco* by Abbot Angelo Seravalli and his Galilean Reservations against Sculpture

LUCA CALENNE

Archivio storico diocesano "Innocenzo III" di Segni, Italia

Email: fabulle_nasum@hotmail.com

Abstract. This essay is dedicated to the eighth book of *Il Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco*, a volume published in 1686 by the Florentine Angelo Seravalli. It ironically recounts the imaginary war between painters and sculptors in the fantastical world of Bellania. The amusing exploits of Phidias, Michelangelo, Bernini, Luca Giordano, and other great artists serve as a pretext for recounting all the main topics underlying the theme of the comparison (so called "Paragone") between the two arts.

Keywords: Angelo Seravalli, Paragone tra le arti, Galileo Galilei.

Sul tema del paragone tra le arti, specialmente tra la pittura e la scultura, esiste ormai una cospicua bibliografia¹, dove sono citati molti testi della prima età moderna sulla rivalità tra pittori e scultori, già in gran parte anto-

¹ Senza alcuna pretesa di completezza, segnalo soltanto alcuni titoli, selezionati tra i più recenti: S. La Barbera, *Il paragone delle arti. Nella teoria artistica del Cinquecento*, Bagheria 1997; C.J. Hessler, *Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen: der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16 Jahrhunderts*, in *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, a cura di E. Mai e K. Wettengl, München 2002, pp. 82-97; S. Hendler, *La Guerre des Ars. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV^e - XVII^e siècle*, Roma 2013; *Paragone als Mitstreit*, a cura di J. Van Gastel, Y. Hadjnicolau e M. Rath, Berlin 2014; C. Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014; E. Carrara, *Il tema del Paragone delle Arti da Leonardo a Benedetto Varchi*, in *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, Sous la direction de F. Dubard de Gaillarbois et Olivier Chiouet, Paris 2019, pp. 241-256; C. Conforti, *Il paragone: metodo sovrano della critica d'arte*, in *Rinascite, rinascenze, rinascimenti*, a cura di A. Barzano e C. Berazot, Milano 2021, pp. 287-298.

logizzati e commentati da Paola Barocchi². Dato l'interesse mai sopito per questo tema, sorprende non poco che nessuno studioso abbia finora notato la tenzone tra pittori e scultori contenuta nello *Scoprimento del Mondo umano di Lucio Agatone Prisco, composto sopra l'idea del mondo grande contenente gli amori dell'uomo coll'anima* [fig. 1], un ponderoso volume di circa mille pagine scritto nel 1696 dall'abate agostiniano Angelo Seravalli (1630-1708), dove si ritrovano alcuni degli argomenti ricorrenti nel dibattito paragonico³.

Ben poco sappiamo di Seravalli: quasi tutte le informazioni su di lui provengono dal sintetico profilo biografico tracciato dall'agostiniano Franz Töpsl, che ne ricorda la grande cultura e la benevolenza nei suoi confronti da parte di Cosmo III de' Medici⁴. Sono noti due suoi ritratti: il primo, che lo ritrae all'età di 64 anni, è incluso nello *Scoprimento* [fig. 2] ed è stato inciso da Nicolas Dorigny, autore pure dall'antiporta del libro [fig. 3]; il secondo – settecentesco e in parte dipenden-

² *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971, tomo III, *Pittura e scultura*.

³ A. Seravalli, *Scoprimento del Mondo Umano di Lucio Agatone Prisco. Opera dell'abate D. ANGELO SERAVALLI Canonico Regolare del Salvatore, composta sopra l'idea del Mondo Grande, contenente gli Amori dell'Uomo con l'Anima, e le relazioni di nuove Terre, Mari, Isole, Città e Monarchie, formate secondo l'essere delle passioni, costumi, affetti, virtù e vizj umani. Con i successi di guerre, e rivoluzioni simili, e loro esiti, indirizzati alla cognizione di sé stesso, alla tranquillità dell'animo, et alla pace dell'Europa. Divisa in diciassette Libri, con una tavola copiosissima*, Per il Bonetti alla Stamperia del Publico, Siena 1696, in part. pp. 381-394 per gli argomenti che qui interessano. Il nome del protagonista del libro è ovviamente ripreso dal testo della celebre "Pietra Magica" di Bologna, intorno alla quale esiste una corposa letteratura.

⁴ Nella compilazione manoscritta del reverendo Franz Töpsl (1711-1796) sono raccolte notizie sui più importanti esponenti dell'Ordine agostiniano di tutta Europa, dal medioevo alla metà del Settecento. A questa silloge di notizie è collegata una raccolta di circa 90 ritratti degli stessi personaggi, tutti realizzati nel XVIII secolo sulla base di modelli più antichi. Sia i volumi manoscritti di Töpsl che la raccolta di ritratti sono oggi conservati presso l'archivio della Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera, ma tutto il materiale è stato digitalizzato ed è disponibile anche sul web. Su questa singolare raccolta si veda W. Jahn, *Nicht zur Erbauung, sondern zum Ansporn. Die Chorherrenporträts und das Schriftstellerlexikon des Pollinger Propstes Franz Töpsl*, in "Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg", 20, 2008, pp. 7-81. Nel volume manoscritto Clm 26414, ai ff. 240r-240v, così si legge: «Florentinus natus est die XX Decembris anno 1630, sacrum habitum indutus est die XII Martii anno 1645 in congregazione Renana SS. Salvatoris, ubi ita profecit in litteris et virtutibus, ut ad summa quoque natus videtur, Cosmo III magno Heturrio Duci opprime clarus, seu nonnulla Benevolentie eius signa, de quibus apud suos ad huc memoria viget, id clare testatur. Erat olim abbas S. Jacobi de Sopra[r]no Florentine civitatis et subin Procurator generalis congregationis suae, de qua optime meritus tandem in sua canonica Nicosiensi obiit anno 1708. Sequitur ipsa effigies authoris delineata et sculpta Romae a N. Dorigny cum hac subscriptione: Abbas D. Angelus Seravallus Florentinus aetatis suae an. LXIII». Seravalli, dunque, morì nel monastero di Nicosia di Calci nel Val d'Arno pisano, all'epoca abitato dai canonici regolari agostiniani, dove egli si trasferiva l'estate, come si desume dalla sua corrispondenza.

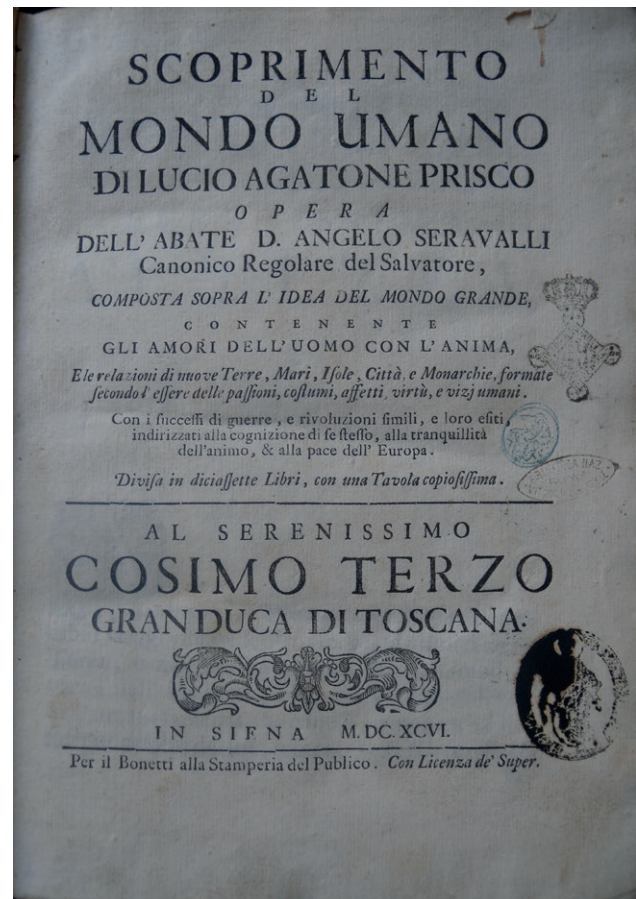


Fig. 1. Angelo Seravalli, *Scoprimento del Mondo Umano*, Siena 1696 (frontespizio). Roma, Biblioteca Nazionale.

te dall'incisione – si conserva invece presso l'archivio della Ludwig-Maximilians-Universität München. Alcune sue composizioni poetiche sono conservate presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, insieme ad una mezza dozzina di lettere inviate ad Antonio Magliabechi (1633-1714), il coltissimo bibliotecario del Granduca Cosmo III⁵. Senza dubbio Seravalli godette dell'amicizia e della stima di Magliabechi, che gli fece conoscere l'opera di Jean Mabillon (a cui l'abate nel 1687 mandò alcuni ver-

⁵ Biblioteca Nazionale di Firenze [= BNF], Magliabechiano, classe VII, 556, cc. 22r-26r. Si tratta di tre sonetti, il primo dedicato *Alla Sacra Maestà Cristianissima di Luigi XIV per l'estirpazione fatta del Calvinismo in Francia*, il secondo *All'impareggiabile virtù del Sigr Antonio Magliabechi, Bibliotecario famoso del Seren.mo Gran Duca di Toscana*, e l'ultimo – intitolato *La Musa* – ugualmente dedicato a Magliabechi. Nello stesso fascicolo si trovano pure alle cc. 28r-29r tre inediti componimenti poetici di Antonio Maria Simoni dedicati a Luca Giordano, preceduti da una lettera dello stesso Simoni a Magliabechi datata 29 novembre 1692. Quattro altre lettere di Magliabechi, scritte tra il 1697 ed il 1701, dove si fa riferimento a Seravalli, si trovano in BNF, Targioni Tozzetti, Targ. Tozz. 82, cc. 46r-49v, 59r-60v.

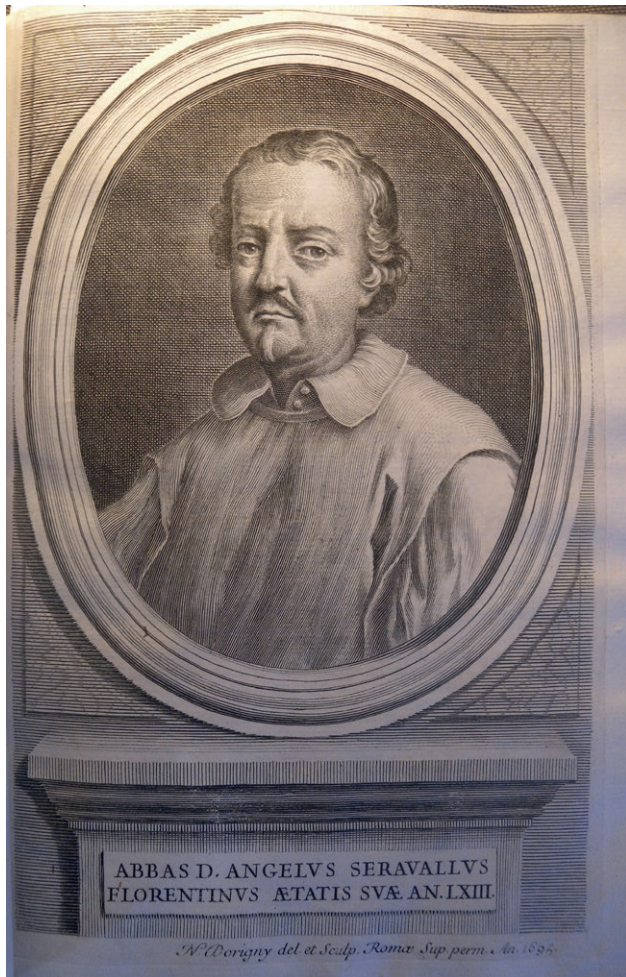


Fig. 2. Nicolas Dorigny, *Ritratto di Angelo Seravalli*, in Angelo Seravalli, *Scoprimento del Mondo Umano*, Siena 1696. Roma, Biblioteca Nazionale.

si) e lo presentò a Leibniz quando questi soggiornò per qualche settimana a Firenze nell'inverno del 1689⁶. Non a caso, lo *Scoprimento* si apre con una lunga e deferente

⁶ Per i contatti con Mabillon si veda J. Boutier, *Le «petit monde» parisien de Magliabechi*, in Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi, a cura di J. Boutier, M.P. Paoli, C. Viola, Pisa 2017, pp. 333-378, in part. pp. 374-375. Per quelli con Leibniz, invece, A. Robinet, *G.W. Leibniz Iter Italicum*, Firenze 1988, p. 282, lettera del 3 aprile 1696: «Tra pochi, sarà in Siena finito di stampare il seguente libro. *Scoprimento del Mondo Umano* [...] Opera grossa assai, di circa cento quaranta fogli. Io non saprei come descriverla a V.S. Ill.ma essendo una Opera Ideale, nella quale discorre di grandissima varietà di cose, e vi sono talvolta inserite Poesie Toscane, Elogi Latini etc. E V.S. Ill.ma vedde più volte il detto abate Seravalli nel mio povero Museo». È probabile che una copia del libro di Seravalli sia pervenuta nelle mani del filosofo tedesco, dato che in una lettera del 27 agosto 1698 Seravalli scrive a Magliabechi: «desidererei qualche nuova, sì come anco, se quei grandi uomini di Lipsia [...] riceverono mai nello studio loro il mio pellegrinante Agatone». Cfr. BNF, Fondo Magliabechi, classe VIII, 1139, cc. 11r-11v.

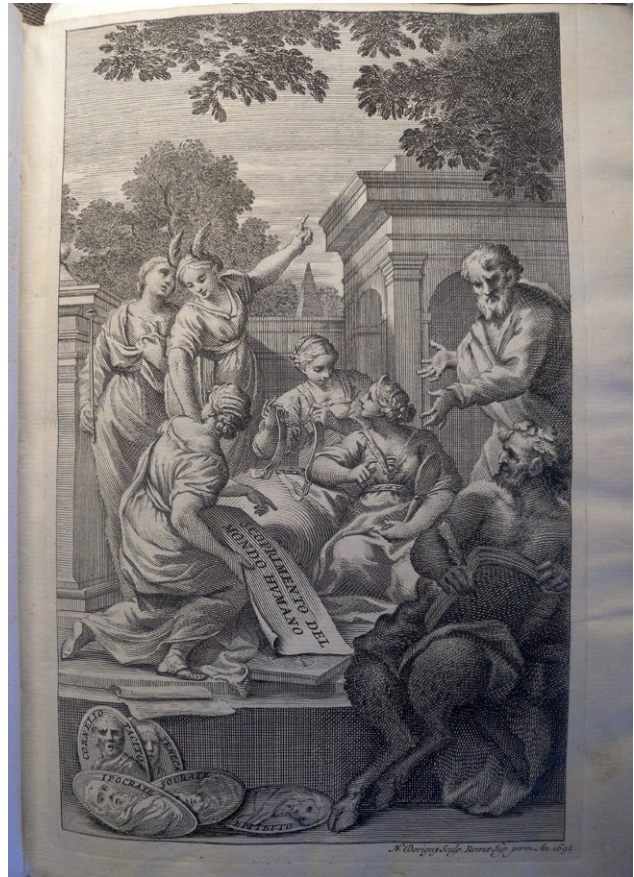


Fig. 3. Nicolas Dorigny, *Allegoria*, in Angelo Seravalli, *Scoprimento del Mondo Umano*, Siena 1696 (antiporta). Roma, Biblioteca Nazionale.

dedica a Magliabechi, ai cui buoni uffici – come si ricava da una lettera di Seravalli – si deve il sonetto del lodigiano Francesco de Lemene (1634-1704) che correda il libro, e verosimilmente pure quello firmato dall'anonimo «apatista solitario»⁷. Un terzo sonetto, che accompagna il ritratto del canonico, è invece un parto poetico dell'agostiniano. Sappiamo inoltre che Magliabechi inviò una copia dello *Scoprimento* al carmelitano napoletano Girolamo Maria di Sant'Anna, che in una missiva del 7 feb-

⁷ Ivi, c. 7r: «Le mando il titolo del libro, con il sonetto appresso, mutato in quello, quanto che da V.S. Ill.ma si desiderava. Resta ora a lei di onorarmi delle sue grazie appresso il Sig.r Lamene». Il sonetto è stato poi incluso nella seconda parte della sua *Raccolta di Poesie*, che fu pubblicata postuma a Lodi nel 1717. Per la corrispondenza tra il poeta lodigiano e Magliabechi si può consultare C. Fino, *Lemene e i Medici*, "Archivio Storico Lodigiano", 133, 2014, pp. 201-234, in part. pp. 204-216. Come è noto, il poeta era molto stimato dalla famiglia granducale, e dedicò sonetti a vari artisti suoi contemporanei, tra cui Francesco Albani e Gian Lorenzo Bernini. Sull'Accademia degli Apatisti di Firenze, invece, rimando ad A. Lazzari, *Intellettuali e consenso nella Toscana del Seicento: l'Accademia degli Apatisti*, Milano 1983.

braio 1696 lo ringraziò per il dono, lodando «la somma erudizione dell'autore»⁸. Da lì a poco, forse anche per via della sua tiratura limitata, il libro di Seravalli è stato presto dimenticato, salvo qualche fugace citazione da parte di alcuni studiosi, tra cui Françoise Lavocat⁹ e Philip Sohm¹⁰.

L'opera di Serravalli rientra a pieno titolo nel fortunato genere secentesco dei «viaggi immaginari», che nel Seicento ha permesso la diffusione di idee non ortodosse (come quelle della «nuova scienza») e l'esercizio della satira, seppure sotto il velo dell'allegoria, aggirando così la sorveglianza della censura ecclesiastica¹¹. Come capita in questo genere di opere, il libro di Seravalli costituisce una sconfinata miniera di erudizione per via delle tante digressioni che vi sono contenute, che spaziano dall'antiquaria alla filosofia, dalla letteratura all'astronomia. Tuttavia, la parte che qui interessa è da inserire in quel variegato filone di immaginarie *querelles* letterarie che ha prosperato nel Seicento, quasi sempre ambientate sul Parnaso al cospetto di Apollo, in cui si fronteggiano autori antichi e moderni, ovvero tradizionalisti e innovatori, secondo uno schema che ebbe nei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini il suo più illustre modello¹².

Seravalli immagina che il filosofo Agatone, accompagnato da una saggia cornacchia parlante – quasi un'anticipazione del corvo intellettuale che compare nel film *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini – visiti vari

mondi fantastici, tra cui Bellania, il regno della bellezza, che è difeso da due eserciti: quello dei pittori e quello degli scultori, ai quali è quasi interamente dedicato l'ottavo libro dello *Scoprimento*. Agatone viene avvistato e catturato da una pattuglia di soldati del primo esercito; dopo essere spogliato e disegnato «dal naturale» da questi, non senza un attento esame delle sue proporzioni, è infine ammesso nel regno¹³. In realtà è la seconda volta che il protagonista assiste alla realizzazione del proprio ritratto: nel terzo libro, infatti, dal suo corpo era stata modellata una statua di marmo, che aveva trovato posto nel «tempio della Paura», poiché (come spiega) la statuarìa e i monumenti non sono altro che il frutto della paura della morte – ovvero del desiderio dell'immortalità – che spinge gli uomini a eternare la memoria di sé stessi nella dura pietra o nel metallo¹⁴.

Agatone viene dunque affiancato da un soldato armato di tavolozze e pennelli, il quale poi si rivelerà essere lo scettico Pirrone, che effettivamente esercitò la pittura prima di darsi alla filosofia, come ricorda Diogene Laerzio. Lungo il tragitto verso la capitale del regno, Agatone è informato da questo stravagante soldato di una guerra che ha afflitto in passato quel paese, e che ha opposto i pittori agli scultori; i due eserciti sono venuti alle armi perché ambedue le fazioni rivendicavano il primato di essere gli autori del «frontispizio» del palazzo della regina di Bellania, vale a dire, si gloriavano di essere i migliori interpreti della bellezza umana. Inizialmente il primato della pittura era riconosciuto senza discussione da tutti gli artisti, ma

di poi, che nella Grecia accadde quell'accidente tanto scandaloso di colui, che innamoratosi della statua di

⁸ *Lettere dal Regno ad Antonio Magliabechi*, a cura di A. Quondam e M. Rak, Napoli 1978, II, p. 618: «mi ha favorito mandarmi della famosissima opera del reverendissimo padre abate don Angelo Seravalli, intitolata *Scoprimento del Mondo Umano etc.*, mi è stato gratissimo, l'ho fatto leggere a molti amici eruditi, a' quali è grandemente piaciuto».

⁹ La studiosa francese ha citato più volte il trattato di Seravalli in riferimento alla fiorentina letteratura secentesca sui viaggi immaginari e sui mondi fantastici, ma non si è mai interessata allo scontro tra pittori e scultori che è l'oggetto di questo studio. Tra i suoi titoli si veda soprattutto F. Lavocat, *La Syrinx au bûcher. Pan et le satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève 2005, in part. pp. 277-280.

¹⁰ P. Sohm, *Introduction*, in *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-century Italian Painters*, edited by R. Spear and P. Sohm, New Heaven-London 2010, pp. 1-32, in part. p. 10, a proposito degli alti costi dei quadri di Guido Reni, come si dirà meglio più avanti.

¹¹ Sul tema, una sintesi è offerta da C. Noille-Clauzade, *Considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionnalité: les mondes de la fiction au XVIIe siècle*, in *La Théorie des mondes possibles*, sous la direction de F. Lavocat, Paris 2011, pp. 171-188. Per il ruolo avuto dal genere letterario del viaggio fantastico per la «critica delle idee dominanti», soprattutto in campo cosmologico, si vedano le riflessioni di E. Zinato, *Epica della scienza: "spostamento" e "dissimulazione"*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, a cura di G. Arbizzone, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova 2005, pp. 267-283, in part. pp. 271-282.

¹² Come scrive H. Hendrix, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica: ricerca sulla fortuna e bibliografia critica*, Firenze 1995, p. 4, «manca finora uno studio complessivo che prenda in considerazione sia i predecessori sia gli imitatori di Boccalini». Per un quadro più vasto si rinvia a M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano 2005, pp. 33-93.

¹³ Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3), p. 394: «Allora introdotto da' soldati nel Corpo di guardia, simile a un'Accademia del disegno, fui tostamente spogliato, e con insolita novità, ebbi contro mia voglia a far da nudo al naturale, tanto che quella pittoresca milizia disegnasse col tocalapis la figura della mia vita, quasi stato fusse il decantato Torso di Michel'Angelo, nel modo, che al presente si vede in Roma, e questa fù la seconda volta, che veddi il mio ritratto formato al naturale, ma qui sul foglio, e nel tempio della Paura sul marmo. E perché costoro non trovarono in alcuna mia parte del corpo mancamento da opporre, mi diedero licenza, che come uomo ben creato tirassi innanzi il camino».

¹⁴ Ivi, pp. 122-124. Il vecchio che accoglie Agatone nel tempio, così spiega la sua dedicazione: «se la Paura non facesse vedervi tutto di crucioso il cielo co' frequenti scoppi delle nuvole, e col cader de' folgori, pensi, che l'uomo superbo facesse stima alcuna del sommo Giove?». Il riferimento alla paura degli Dei quale elemento civilizzatore dell'umanità anticipa le tesi di Giambattista Vico. Una volta entrato, Agatone si accorge che il suo corpo si è tramutato miracolosamente in una statua, come se egli avesse guardato la testa di Medusa, e considerando la propria immagine di marmo come un'«opera stupenda dello spavento e della paura», è indotto a pensare «che quanto di bello per opera dell'uomo ingegno» si trova nel mondo, è «tutta arte di queste due passioni, figurate dagli antichi Mitologici in Deucalione, e Pirra, che da queste statue di sasso diedero l'essere, e la vita a' mortali».

Venere, e che vi fece sopra quelle lorde pazzie, parve che il mondo cominciasse a mutar parere, e che quella gloria, che prima senza ostacolo concedeva alla dipintura, a poco a poco quest'altra l'attribuì: come che con le figure dipinte non si fosse mai udito un sì fatto innamoramento. Gli Scultori gonfiati da quest'aura d'impudicizia, invece di arrossirsi d'un tanto vituperio, cagionato dalla loro eccellenza, alzando la cresta, e prevalendosi divolarono sfacciatamente, esser l'arte loro derivata dal cielo, e Giove esserne stato l'inventore. Che prima l'Universo fosse modellato a guisa d'una statua, e di poi trasportato fuori dal Caos a rendersi visibile. Esser la terra una selva immensa di Statue, prima scolpite in sassi, e doppo convertite in pasta di carne. Vedersi le montagne di marmo gravide di statue, né mancarvi per darle l'essere alla luce del Sole, che la mano levatrice dello Scultore. Opra dell'arte loro esser la venustà de' templi, la maestà de' palagi, la sontuosità de' teatri, e l'alterezza delle piramidi, e de' Mausolei¹⁵.

Nell'invettiva di Pirrone contro gli scultori, come si è letto, vengono ridicolizzati alcuni degli argomenti dei fautori della scultura, come l'aneddoto della torbida passione di un giovane per la *Venere Cnidia* di Prassitele ripreso dagli scritti di Plinio e di Luciano, il *topos* di marca neoplatonica della bellezza racchiusa nel blocco di marmo reso celebre da Varchi e Michelangelo, nonché l'antica metafora dell'universo come *simulacrum* o statua di Dio che fu cara a Bruno e Campanella. Il racconto del successivo scontro «*in acie campi Florae*» tra i due schieramenti diventa l'occasione per ricordare numerosi artisti di chiara fama – da Donatello a Tiziano, da Prassitele ai due Bellini, da Giambologna a Luca Giordano – le gesta belliche (così come le fughe) dei quali generano dei strepitosi effetti comici, come accade in molte altre opere dello stesso genere – si pensi soprattutto al poema burlesco *Le guerre di Parnaso* di Scipione Errico¹⁶ – e più in generale in tutte le parodie del genere epico, a cominciare ovviamente dalla *Secchia Rapita* di Tassoni. Maggiori punti di contatto, con ogni probabilità, ci sarebbero stati con *La Pittura Guerriera* di Sebastiano Mazzoni, dove si fronteggiano la scuola pittorica toscano-romana (capeggiata da Michelangelo) con quella lombardo-veneta (capeggiata da Tiziano), ma questo poema burlesco rimase incompiuto¹⁷.

Tornando allo *Scoprimento*, è impossibile in questa sede riportare tutti i luoghi in cui sono citati nomi

di artisti, quindi mi limito a indicare alcuni degli episodi più gustosi che li riguardano, che evidenziano una buona conoscenza della storia delle arti: ad esempio, l'«avanguardia» costituita dagli antichi pittori greci viene subito sbaragliata sul campo «per mancanza d'armi, e di munizione, non restando più delle loro opere né meno un quadro nel mondo»: gli scultori, invece, sono costretti ad avanzare assai lentamente per via del loro equipaggiamento pesante, «ne potendo marciare senza un treno grande di giumenti di fronte, per trainare i lor marmi»; durante lo scontro i pittori sembrano vacillare ma «sono rinfrescati da Raffaello da Urbino con una scelta squadra di dipintori a fresco», scortati dai due grandi quadraturisti Mitelli e Colonna; Sansovino fugge a Venezia «col pretesto de' giganti colà da farsi», mentre «Giambellino», ossia Gentile Bellini, viene fatto prigioniero da Fidia e restituito al Solimano «da cui si era partito».

Fin dalle prime batture appare chiaro come il narratore – e quindi l'autore – sia schierato con i pittori, e addossi le responsabilità della guerra esclusivamente agli scultori, che vengono spesso dileggiati per le loro «spavaldate» e per la mancanza di buon senso. Tuttavia, Seravalli non risparmia alcune frecciate all'indirizzo dei pittori, come quando Pirrone racconta che per loro non fu difficile «ammassar prestamente un grand'esercito: come che per far gente, basti al dipintore, che prenda in mano il pennello».

L'intervento provvidenziale di Michelangelo Buonarroti, eccelso maestro di ambedue le arti, pose fine a questo epico scontro; a lui spettò, infatti, con la sua indiscussa autorità, di sedare gli animi. Nella sua requisitoria finale è evocata la figura del «cieco nato» chiamato ad esaminare pittura e scultura, che nel Seicento conobbe una vastissima fortuna iconografica, avviata dall'*Allegoria del senso del Tatto* di Jusepe de Ribera, che faceva parte di un ciclo di cinque tele dedicato ai cinque sensi [fig. 4]¹⁸. Stavolta, però, il cieco non viene in soccorso della scultura per certificarne la maggiore verità con il tatto (come solitamente si legge negli scritti dei difensori di questa arte, come ad esempio il Tribolo, Anton Francesco Doni e da ultimo Gian Lorenzo Bernini)¹⁹, ma è

¹⁸ Per un primo inquadramento cronologico e stilistico del ciclo di Ribera, si rimanda J. Milicua, *I cinque sensi*, in *Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli 1608-1624*, a cura di N. Spinosa, Napoli 2011, pp. 154-161. Si veda anche D.A. Strasser, *Acerca de la presencia del motivo de del paragon en dos pintura de Ribera*, in "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja", 64, 1996, pp. 127-162, in part. p. 137.

¹⁹ Il legame tra la scultura e la cecità si era notevolmente rinsaldato sullo scorcio del Cinquecento, quando Cesare Ripa nella sua *Iconologia*, commentando la personificazione allegorica della Scultura, scrisse che teneva «la destra mano sopra al capo di una statua di sasso» perché «sappiamo che Michel Angelo Buonarroti, lume et splendore di essa, essendogli in vecchiezza per lo continuo studio mancata quasi affatto la luce, soleva col tatto palpeggiando le statue, ò antiche, ò moderne che

¹⁵ Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3), pp. 396-397.

¹⁶ Ivi, pp. 398-400. Sull'opera del messinese Errico – pubblicata a Venezia nel 1643 – si veda G. Rizzo, *Introduzione*, in S. Errico, *Le guerre di Parnaso*, a cura di G. Rizzo, Lecce 2004, pp. XI-LVI.

¹⁷ M. Leone, *Sebastiano Mazzoni tra poesia e pittura*, in S. Mazzoni, *La pittura guerriera e altri versi sull'arte*, Introduzione di M. Rossi, Venezia 2008, pp. XIII-XXXIV, in part. pp. XVIII e XXXII per i punti di contatto tra Mazzoni ed Errico.



Fig. 4. Jusepe de Ribera, *Il senso del tatto*, The Norton Simon Foundation, Pasadena.

evocato perché considerato ugualmente incapace di dare un giudizio corretto su entrambe le arti in quanto privo del lume della vista. Così scrivendo, Seravalli si mantiene più vicino al senso originario dell'esperimento del cieco nato, messo in opera per la prima volta a Milano da Leonardo da Vinci con lo scopo di burlarsi della scultura²⁰.

Grazie al discorso accorato di Michelangelo i contendenti capiscono che un'analogia cecità di giudizio ha portato allo scontro: «la bellezza umana» – conclude platonicamente il sommo artista toscano – «è un raggio della divinità comunicata a' mortali, risplendente da un viso leggiadro, e con quel raggio partecipa del bene d'una perfezione soprannaturale, in riguardo alla quale l'in-

si fossero, dar giuditio, et del prezzo, et del valore». Come hanno bene illustrato Sonia Maffei, la presunta cecità di Michelangelo non è che un'invenzione per insinuare che disponesse un occhio interiore, come i veggenti. Cfr. S. Maffei, *L'aneddoto di Michelangelo cieco, l'Iconologia di Ripa e i valori tattili della scultura*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 42, 2015-2016, pp. 277-296.

²⁰ Sull'esperimento leonardesco, e sulla sua fortuna nella trattatistica e nell'arte del Cinquecento e del Seicento, rimane fondamentale l'intervento di P. Hecht, *The Paragone debate: ten illustrations and a comment*, in "Simiolus", 14, 1984, pp. 125-136, in part. pp. 133-136.

tendimento nostro è cieca talpa»²¹. Ma – avverte Pirrone – neanche l'intervento di Michelangelo è stato in grado di ristabilire definitivamente la pace in quella contrada dedita al culto della bellezza, perché un'altra guerra già si profila all'orizzonte, ossia quella tra i pittori antichi e quelli moderni, in particolare Rubens e Guido Reni, colpevoli questi ultimi di avere alzato troppo i loro prezzi²². Sugli spropositati costi delle tele di «Guireno» (*alias* Guido Reni) aveva ironizzato pochi anni prima pure Francesco Fulvio Frugoni nel quarto volume della sua *Opera Massima*²³.

La guerra tra pittori e scultori narrata da Seravalli – oltre ad essere assai godibile dal punto di vista letterario – riunisce la maggior parte dei temi che avevano trovato posto nella letteratura precedente sul paragone, e presenta inoltre alcuni deliziosi cammei al suo interno, soprattutto sugli scultori, che sono presentati come attaccabrighe e vanagloriosi. Al riguardo, è estremamente interessante quello su «Lorenzo Bernino, uno de più moderni di quest'arte», il quale «scolpita in Roma su questa idea la statua di Dafne, come se effettivamente fosse viva, fece, dove fù Dafne collocata, scrivervi sopra: *Per gratia non sia toccata*; quasi temesse di novello scandalo simile al mentovato, succeduto con la statua della greca Venere»²⁴.

Al contrario di quanto si possa pensare, l'idea di apporre un simile cartellino – che un lettore moderno potrebbe giudicare una provocatoria esagerazione inventata da Seravalli – in pieno Seicento non doveva apparire del tutto peregrina, poiché tra gli uomini di quel secolo molti non resistevano alla tentazione di accarezzare le forme di una statua, come aveva raccomandato Lorenzo Ghiberti due secoli prima²⁵. Logicamente, il ricorso ad un esame tattile da parte degli estimatori della scultura si poteva ritorcere facilmente contro di loro, poiché ne dimostrava la mentalità più grossolana e gli appetiti sensuali, in linea con un'accezione negativa del senso del tat-

²¹ Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3) p. 402

²² A questo riguardo si deve la già ricordata citazione del libro di Seravalli da parte di Sohm. Sui prezzi esorbitanti praticati da Guido Reni basterà rimandare a R. Spear, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Heaven-London 1997, pp. 210-215, e R. Morselli, «Io Guido Reni Bologna». *Profitti e sperperi nella carriera di un pittore «un poco straordinario»*, in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura di R. Morselli, Roma 2007, pp. 145-172.

²³ F.F. Frugoni, *Del Cane di Diogene. Opera Massima del P. Francesco Fulvio Frugoni minimo, I quarti latrati cioè I padroni variati e gl'Incontri diversi*, Venezia 1687, pp. 569-570.

²⁴ Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3), p. 398.

²⁵ Cfr. L. Ghiberti, *I Commentari*, Introduzione di L. Bartoli, Firenze 1988, p. 108 (lib. III, cap. III). Il brano è stato riportato e commentato da vari studiosi, tra cui M. Richter, «O doctissimo, nessuna cosa si vede senza luce». *Darkness, Light and Antiquity in Ghiberti's Third Book*, in *Ghiberti teorico. Natura, arte e coscienza storica nel Quattrocento*, a cura di F. Jonietz, W-D. Löhr, A. Nova, Milano 2019, pp. 183-190.

to che durerà almeno fino alla prima metà del Settecento, quando inizierà la sua rivalutazione filosofica attraverso gli scritti Molineaux, Herder, Condillac e Buffon²⁶.

Effettivamente, la capacità delle statue ben fatte – soprattutto quelle di Bernini – di indurre ad essere toccate era un luogo comune nel Seicento. Ad esempio, nel *Journal* di Chantelou, alla data 8 giugno 1655, si legge il racconto di una visita dell'ambasciatore madrileno nello studio dello scultore, avvenuta verosimilmente intorno al 1622: il gentiluomo, dopo avere osservato e avere palpato il corpo nudo di Proserpina («après l'avoir considéré et avoir manié la figure de Proserpine»), si lasciò andare a una battuta che per l'artista rivelava la mancanza di buon gusto degli spagnoli, ma il mirabile dettaglio della mano di Ade sulla coscia della sua futura sposa poteva ben dirsi un invito a imitare il dio degli inferi [fig. 5]²⁷. In verità, il vizio di allungare le mani sulle statue affliggeva pure i francesi: sempre dal *Journal* sappiamo che Bernini a Parigi nel 1665 progettò un apposito piedistallo per tenere il suo eccezionale busto di Luigi XIV fuori dalla portata delle mani²⁸. Una prova del fatto che



Fig. 5. Gian Lorenzo Bernini, *Ratto di Proserpina* (dettaglio). Roma, Galleria Borghese.

²⁶ Impossibile fornire una bibliografia esaustiva in quanto l'argomento è sterminato. Per un primo orientamento mi limito a segnalare J. Hall, *The World as Sculpture. The changing status of sculpture from Renaissance to the present day*, London 1999, in part. p. 90, ed E. Franzini, *Un corpo da toccare. Riflessioni sulla tattilità da Burke a Herder*, in *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*, a cura di A. Costazza, Milano 2017, pp. 73-86. Inoltre è utile la sintesi di J. Larfouilloux, *Sculpture et philosophies. Perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel*, Paris 1999, in part. pp. 191-195 per il Settecento.

²⁷ Per comodità riporto uno stralcio del *Diario* di Paul Fréart de Chantelou tradotto da Daniela del Pesco: «Quando aveva realizzato il *Ratto di Proserpina*, l'ambasciatore di Spagna era andato da lui per vedere quest'opera insieme ad alcuni cardinali. Dopo averla osservata a lungo, ed avere toccato la figura di Proserpina, aveva detto "es muy linda, es muy linda"». Cfr. D. del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Napoli 2007, p. 211. L'episodio è ricordato e commentato da J. Von Gastel, *Il marmo spirante. Sculpture and Esperienza in Seventeenth-Century Rome*, Berlin 2013, pp. 163-165, e da J. Hall, *Desire and disgust: touching art work from 1500 to 1800, in Presence. The Inherence of the Prototype within the Images and other Objects*, Edited by R. Maniura and R. Sheperd, London - New York 2016, pp. 145-160, in part. pp. 151-154.

²⁸ Cfr. del Pesco, *Bernini in Francia*, cit. (vedi nota 22), pp. 343-344: «tutti osservano la finezza del busto, qualcuno ha detto che non si poteva resistere al desiderio di toccarlo come si usa in Francia come primo approccio ad una scultura. A questo proposito il Re ha raccontato che, un giorno, il cardinale Mazzarino aveva detto al maresciallo de Gramont che stava guardando da vicino alcuni pezzi della sua raccolta di statue antiche: "Signore, quando queste cose cadono a terra si rompono", come per dire "Non toccare" [...] Se ne sono andati ed il Cavaliere mi ha tirato in disparte e mi ha mostrato un disegno per la base del busto, un globo con il motto "Picciola basa". Ha chiesto il mio parere su questo progetto. Gli ho risposto che mi sembrava nobile e maestoso, facendo intuire grandi imprese del Re per l'avvenire. Ha aggiunto che, a parte l'allusione a qualcosa di grande, implicava un altro vantaggio: quella sfera, con la sua rotondità, avrebbe impedito che il busto venisse toccato, come si usa in Francia quando si osserva qualcosa di nuovo».

gli intenditori d'arte francesi non sapessero rinunciare ad un esame tattile delle opere scultoree, viene pure dal frontespizio del *Cabinet de Monsieur de Scudery* – disegnato da François Chauveau nel 1646 – in cui sono raffigurati due gentiluomini che sono intenti a visitare la straordinaria raccolta di opere d'arte antiche e moderne immaginata dallo scrittore francese Georges de Scudery: uno dei due visitatori, non pago della visione di tante bellezze, protende la mano per toccare un mezzobusto muliebre posto sopra un tavolino [fig. 6]²⁹. Che l'andazzo fosse questo, lo dimostrano chiaramente anche le raccomandazioni apposte da Maximilien Misson alla fine del suo *Nouveau Voyage d'Italie* (pubblicato per la prima volta al 1681) che possono considerarsi una sorta di «galateo del museo», come scrive Sandra Costa: tra queste vi era la buona norma di non toccare alcun oggetto senza permesso («il est certain que l'on fait très grand chagrin au maitre de cabinet quand on porte la main à aucunes chise sans sa permission») ³⁰

Le cose non andavano diversamente in Italia. Infatti, uno spagnolo si fece trovare in «a lascivious posture» vicino alla statua della *Giustizia* del monumento funebre di Paolo III, come annotò nel 1644 l'inglese John Evelyn in visita a Roma³¹. La statua in questione, inaugurata nel

²⁹ A detta di V.I. Stoichita, *La bella Elena e il suo doppio nella Galeria del Cavalier Marino*, in *Estetica barocca*, a cura di S. Schütze, Roma 2004, pp. 205-222, in part. p. 209, il frontespizio sottolinea come la statuarìa esposta in un *cabinet* solleciti «non tanto il solo senso della vista ma anche e soprattutto quello del tatto».

³⁰ S. Costa, *Il "comune giudizio universale" e i criteri di valutazione dell'arte*, in S. Costa, G. Perini Folesani, *I savi e gli ignoranti. Dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, Bologna 2017, pp. 59-102, in part. p. 101 (ma si vedano pure le pp. 94-95 per alcune considerazioni sul frontespizio di *Le cabinet de M. de Scudéry*).

³¹ Van Gastel, *Il Marmo spirante*, cit. (vedi nota 22), p. 40.



Fig. 6. François Chauveau, Frontespizio, in Georges de Scudery, *Cabinet de Monsieur de Scudery*, Paris 1646. Collezione privata.

1575, aveva attirato da tempo le attenzioni dei censori ecclesiastici, tanto che nel 1595 le sue procaci nudità erano state fatte ricoprire da Clemente VIII con un pannello metallico, ma questa copertura – essendo rimovibile – evidentemente non impedì che la statua fosse profanata³². A questo sacrilego caso di agalmatofilia fa riferimento anche Marc-Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661) nel suo poemetto satirico intitolato *La Rome Ridicule*, dato alle stampe nel 1643, in cui deplora questa «infame et nouvelle histoire» riguardante una scultura e il suo «lubrique» amante³³. La *Giustizia* di Guglielmo della Porta non fu comunque l'unica statua a Roma

³² Le vicende e le leggende che riguardano questa statua – scolpita da Guglielmo della Porta e raffigurante la sorella del pontefice – sono state bene riassunte da R. Zapperi, *La leggenda di papa Paolo III: arte e censura nella Roma Pontificia*, Torino 1998, pp. 85-86 e nota 7 a p. 141 per gli autori italiani e francesi del XVII e XVIII secolo che hanno divulgato la storiella di questo simulacro e del suo incauto amante.

³³ M-A. G. de Saint-Amant, *La Rome ridicule. Caprice*, 1643 (senza indicazione di luogo), pp. 28-29, stanze LI-LIII. Di questa operetta esiste pure una precocissima edizione bilingue, ossia *La Rome ridicule du Sieur de Saint Amant / Roma contraffatta del Signor di Saint Amant*, senza indicazione di luogo o di data (ma deve risalire al 1650 circa), in part. pp. 52-54

a subire questo tipo di oltraggi: la stessa sorte toccò alla *Venere* dei Medici almeno fino al 1677, ossia finché rimase esposta nei giardini della loro villa romana sul Pincio³⁴. Dal canto loro, invece di prendere le distanze da questi atti di insana lascivia, gli scultori ne traevano spunto per puntellare la posizione del proprio partito, almeno fin dal tempo di Vasari³⁵, dando così modo a Seravalli di assumere proprio «quell'accidente tanto scandaloso» capitato alla *Venere* Cnidia come la causa scatenante della *hybris* degli scultori e della conseguente guerra con i pittori.

Le censure dell'abate agostiniano verso la scultura, ed in particolare la sua insistenza sull'inadeguatezza del senso tatto per giudicarla, trovano delle significative corrispondenze con alcuni passaggi nella famosa lettera di Galileo al Cigoli, datata 26 giugno 1616. Come è noto, alcuni studiosi negano l'autenticità di questa missiva, ma gli argomenti a favore sono preponderanti³⁶.

Tra i vari affondi contro la scultura qui interessa soprattutto quello dedicato alla presunta capacità di una statua di ingannare il senso del tatto: «E quelli che rispondono che il tatto poi ne dimostrerebbe l'inganno [della pittura], certo che e' par ch'e' parlino da perso-

³⁴ In merito cfr. F. Haskell - N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino 1984, pp. 72-73, 485-491. Come racconta Balducci nelle *Notizie di Ercole Ferrata*, il duca Cosimo III, «vedendo a quanto pericolo d'insulti stavano dentro il suo palazzo di Trinità de' monti le tre sue singolarissime statue [...] e più di ogni altra la *Venere*» poiché «la statua era ben spesso con parole e con gesti de' più scorretti abusata, deliberò di torla via da quel luogo, ed a Firenze insieme colle altre farla portare». L'austero pontefice Innocenzo XI ovviamente non si oppose a questo provvidenziale trasferimento.

³⁵ G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Firenze 1550, p. 4: «[i pittori] agli amori di Pigmaliione, e di quegli altri scelerati, non degni più d'essere uomini, citati per pruova della nobiltà dell'arte [degli scultori], non sanno che si rispondere, se da una grandissima cecità di mente, e da una sopra ogni natural modo sferzata libidine, si può fare argomento di nobiltà». Come hanno illustrato M. Koshikawa, *Apelle's Stories and the "Paragone" Debate: a Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence*, in "Artibus et Historiae", 22, 2002, pp. 17-28, e A. Giannotti, *La disputa del paragone: arti "sorelle" o "cognate"?*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, a cura di C. Conforti, Firenze 2011, pp. 396-397, Vasari pubblicamente propugnava la sorellanza tra pittura e scultura, ambedue figlie del disegno, ma sulle pareti delle sue case di Firenze e di Arezzo sottolineò la maggiore nobiltà dell'arte pittorica.

³⁶ Come è noto, la lettera fu rinvenuta e pubblicata per la prima volta nel 1864, per poi essere inclusa nell'edizione Nazionale delle Opere di Galileo, sebbene il curatore Antonio Favaro nutrisse dei dubbi circa la sua autenticità; la lettera è stata in seguito pubblicata e commentata da vari studiosi. Tra quelli che si sono espressi con validi argomenti contro la paternità galileiana della lettera si tenga presente soprattutto M. Finocchiaro, *Galilean argumentation and the inauthenticity of the Cigoli letter on painting vs. sculpture*, in "Studies in History and Philosophy of science", 42, December 2011, pp. 492-508. Tra i sostenitori dell'autenticità invece ricordo M. MARGANI, *Sull'autenticità di una lettera attribuita a G. Galilei*, in "Atti della reale Accademie delle Scienze di Torino", 57, 1921-1922, pp. 556-558, e C. Damianaki, *Galileo e le arti figurative*, Manziana 2000, pp. 63-97.

ne debili; quasi che le sculture e pitture sieno fatte per toccarsi non meno che per vedersi [...] Ora chi crederà che uno, toccando una statua, si creda che quella sia un uomo vivo? Credo nessuno: et è ben ridotto a cattivo partito quello scultore, che non avendo savuto ingannar la vista, ricorre a voler mostrare l'eccellenza sua col voler ingannare il tatto»³⁷. Forte del parere di Galileo (e di altre analoghe sentenze) Seravalli è spinto a considerare la scultura inferiore alla pittura proprio perché alla portata di «persone debili», mosse talvolta da un appetito sensuale. Ancora più aderente al pensiero dello scienziato sulla scultura è il brano già citato che riguarda il cosiddetto «Tempio della Paura», in quanto per Galileo – come si legge nel *Dialogo dei Massimi Sistemi* – i seguaci dell'incorruttibilità dei cieli meriterebbero di incontrare una testa di Medusa che li faccia divenire delle statue, poiché la loro venerazione per le «cose» eterne è dettata soltanto dalla paura della morte³⁸.

Del resto, Galileo viene apertamente lodato a più riprese all'interno dello *Scoprimento* di Seravalli³⁹, e forse non sarà un caso che i primi versi del sonetto di Francesco de Lemene che apre il libro («Uom varcando i confini posti al Nocchiero / Spinse rapida Prua nel Regno ondoso») presentino la stessa metafora nautica utilizzata da Giovan Battista Marino nella *Galeria* oltre mezzo secolo prima per lodare lo scienziato pisano: «Osò già d'Argo intrepido Nocchiero / romper il mar con baldanzoso abete [...] E scoverse per vie strane, e secrete / Novo Ciel, nova terra e novo impero».

³⁷ Edizione Nazionale delle Opere di Galileo Galilei [= *Opere*], a cura di A. Favaro, Firenze 1890-1909, XI, pp. 340-343.

³⁸ *Opere*, VII, p. 84: «Questi che esaltano l'incorruttibilità, l'inalterabilità, etc., credo che si riduchino a dir queste cose per il desiderio grande di campare assai e per il terrore che hanno della morte; e non considerano che quando gli uomini fossero immortali, a loro non toccava a venire al mondo. Questi meriterebbero d'incontrarsi in un capo di Medusa, che gli trasmutasse in istatue di diaspro o di diamante, per diventar più perfetti che non sono». Un concetto analogo era stato espresso dallo scienziato in una lettera del 1612 a Mark Welser, per cui cfr. *Opere*, V, p. 235. Sull'avversione dello scienziato per la scultura, mi permetto di rimandare a L. Calenne, *L'antico primato della mano. Il paragone tra pittura e scultura al vaglio del nuovo paradigma visivo di Galileo*, Napoli 2026 (in corso di pubblicazione).

³⁹ Seravalli, *Scoprimento*, cit. (vedi nota 3), pp. 61, 131, 230, 267, 695, 769.