

Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & case si veggono di Ulisse Aldrovandi: una possibile – inedita – lettura per la storia del restauro

Luca Ciancabilla

Università di Bologna

luca.ciancabilla@unibo.it

/ Abstract

In questo saggio non si intende ricordare l'importanza e la fortuna del *Delle statue antiche* di Ulisse Aldrovandi nello studio della storia dell'arte e della letteratura artistica. La descrizione aldrovandiana, redatta durante il secondo soggiorno del naturalista bolognese a Roma, è una delle fonti più utili all'indagine delle collezioni di sculture antiche e di antichità a Roma nel XVI secolo. Lo scopo di questo breve scritto è quello di mettere a fuoco un nuovo punto di vista, un'analisi inedita del testo di Aldrovandi, poiché fra le sue pagine possiamo recuperare molte informazioni ed osservazioni utili alla storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Un documento di assoluta vivacità e freschezza che, come risulta ad una lettura aperta a nuovi punti di vista, può riservare inedite sorprese necessarie alla crescita di queste discipline.

*This essay is not about remembering the importance of *Delle statue antiche* by Ulisse Aldrovandi in the study of History of art and the History of Artistic literature. The description written during the Bolognese naturalist's second stay in Rome is one of the key sources to uncover the history of the collection of ancient sculptures in Rome and the History of the Antiquaries during the 15th century. The aim of this article is to focus on a fresh angle, a different analysis of the description by Aldrovandi, as we can find in its pages a lot of information, observations useful for the history of the restoration and conservation of works of art. This source offers a fresh perspective which can contribute to the opening of new research perspectives for such disciplines.*

/ Keywords

Restoration of ancient sculptures; Ulisse Aldrovandi; History of taste; Collection of statues.

Non è certo intenzione di questo saggio insistere sulla rilevanza avuta negli studi dal *Delle statue antiche* di Ulisse Aldrovandi. È, infatti, innegabile che il testo, dato alle stampe dal naturalista felsineo poco dopo lo scoccare della metà del XVI secolo come appendice all'altrettanto celebre *Le antichità di Roma* di Lucio Mauro,¹ sia da considerarsi, come sancito dalla *Storia della letteratura artistica*,² una fonte imprescindibile alla conoscenza delle prime raccolte romane di scultura classica. Ci troviamo al cospetto di un documento che, come rendono testimonianza le tre diverse edizioni pubblicate nel volgere di nemmeno una decina d'anni (1556, 1558, 1562), raccolse fin da subito un notevole successo fra gli amatori di antichità per poi divenire, nel corso dei secoli seguenti, un punto di riferimento per i conoscitori d'arte e quindi, a partire dal Novecento, uno strumento indispensabile alla Storia del collezionismo della statuaria e dell'Antiquaria cinquecentesche.³

¹ È bene ricordare che Aldrovandi ebbe a redigere il testo in questione fra il 1549 e il 1550, durante il suo secondo soggiorno a Roma, ma che questo fu stampato per la prima volta solo nel 1556 per essere rieditato altre due volte, sempre come appendice a compendio del già ricordato *Le antichità di Roma* del letterato Lucio Mauro, ma cfr. *Le antichità de la città di Roma: brevissimamente raccolte da chiunque ne ha scritto, ò antico ò moderno; per Lucio Mauro, che ha voluto particolarmente tutti questi luoghi vedere: onde ha corretti di molti errori, che ne gli altri scrittori di queste antichità si leggono. Et insieme ancho Di tutte le statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte, per M. Ulisse Aldroandi, opera non fatta più mai da scrittore alcuno* (Venezia: Ziletti, 1556), a cui poi fecero seguito le edizioni datate al 1558 e al 1562, ma si veda Gennaro Tallini, *Vago et degno luogo lodare. Giovanni Tarcagnota tra storia e antiquaria* (Gaeta: Ali Ribelli Edizioni, 2020). Nel saggio che qui si presenta, come nelle note a piè pagina, per praticità si farà sempre riferimento all'edizione del 1562, dunque l'ultima, Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma, brevissimamente raccolte da chiunque ha scritto, ò antico, ò moderno; per Lucio Mauro, che ha voluto particolarmente tutti questi luoghi vedere; onde ha corretti molti errori, che ne li altri scrittori di queste Antichità si leggono. Appresso, tutte le Statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte per M. Ulisse Aldroandi, opera non fatta piu mai da scrittor alcuno, & in questa quarta impressione ricorretta* (Venezia: Ziletti, 1562).

² Cfr. Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (ed. cons. Scandicci, FI: La Nuova Italia, 1935).

³ La bibliografia che potremmo richiamare a questo proposito è veramente vastissima, tanto che per praticità si è deciso di far riferimento solo a quanto pubblicato negli ultimi tre decenni invitando il lettore interessato a quella precedente a recuperarla partendo dal saggio di Daniela Gallo, "Ulisse Aldrovandi, Le statue di Roma e i marmi romani", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* 104, no. 2 (1992): 479–490. Di seguito ecco gli ultimi ulteriori rimandi bibliografici in ordine cronologico, Paula Findlen, *Possessing nature: museum, collecting, and scientific culture in early modern Italy* (Berkeley/London: University of California Press, 1996); Giulio Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997); Sonia Maffei, "La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento", in *Laocoonte, fama e stile*, a cura di Salvatore Settis, Sonia Maffei e Ludovico Rebaudo (Roma: Donzelli, 1999); Miranda Marvin, *The Language of the Muses. The dialogue between roman and Greek sculpture* (Los Angeles: Paul Getty Museum, 2008); Kathleen Wren Christian, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527* (New Haven/London: Yale University Press, 2010); Katherine Bentz, "Ulisse Aldrovandi, Antiquities, and the Roman Inquisition", *The Sixteenth Century Journal* 43, no. 4 (2012), 963–988; Gail Feigenbaum, *Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750* (Los Angeles: Paul Getty Museum, 2014); Matilde De Angelis d'Ossat, "Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica", in *La storia del Palazzo di Venezia dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, a cura di Matilde De Angelis D'Ossat, Alessandra Schiavon e Maria Giulia Barberini (Roma: Gangemi editore, 2015): 23–66; Andrea Bonavita, "How Cardinal Agostino Trivulzio's collection of statues entered the Farnese

Discipline che, più di quattro decenni addietro trovarono il loro compendio ideale, per non dire apice critico, nel noto *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, saggio imponente per la mole d'informazioni presentata per la prima volta sotto l'egida di due storici dell'arte di assoluto valore come Francis Haskell e Nicholas Penny.

Un classico divenuto tale, qualche anno dopo, anche in Italia, grazie alla puntuale traduzione di Renato Pedio per Einaudi – che, viste le novità presentate rispetto alle precedenti stampe in lingua inglese, potremmo definire un'edizione autonoma del libro più che la sua trasposizione in italiano⁴ – a cui non può non fare riferimento chiunque intenda provarsi con la fortuna critica e collezionistica della scultura antica in Età moderna.

Ebbene, proprio in *Taste and the Antique*, il *Delle statue antiche* trovava la sua consacrazione definitiva come primo puntuale regesto di tutte le sculture classiche collezionate a Roma fra la fine del Quattrocento e la metà del Cinquecento. Nessun accenno, invece, come anche nella precedente letteratura artistica ad esso dedicata, alla sua eventuale lettura secondo un ulteriore parametro critico, cioè al possibile ausilio della descrizione aldrovandiana per il progresso di un'altra materia afferente alla *Storia della critica d'arte* che, proprio all'inizio degli anni Ottanta, stava ambendo alla sua prima affermazione accademica.

Mi riferisco alla *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, secondo la declinazione scientifica disciplinare di colui che a tutti gli effetti può esserne considerato il demiurgo, dunque il compianto Alessandro Conti.⁵ Ritengo, infatti, che, nonostante lo stesso Conti, nelle diverse occasioni in cui ebbe ad indagare il tema del restauro e della conservazione delle sculture antiche, non vi abbia fatto alcun accenno, il *Delle statue antiche* possa essere esplorato secondo prospettive fino ad oggi ignorate dai critici, riletto attraverso la lente indagatrice della storia del restauro della statuarìa.

Un'operazione che, come cercheremo di dimostrare, è in grado da un lato di aprire a considerazioni inedite sul clima intellettuale in cui in Italia ebbe a determinarsi una specifica cultura del restauro scultoreo, dall'altro a condurci verso riflessioni inerenti alla singola vicenda conservativa di moltissimi pezzi che ancora oggi risultano paradigmatici per la storia dell'arte classica.

collection”, *The Burlington Magazine* 158, no. 1354 (2016): 4–9; Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio* (Roma: Gangemi editore, 2016); Clifford Malcom Brown, *Our Accustomed Discourse on the Antique. Cesare Gonzaga & Gerolamo Garimberto, Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art* (London: Routledge 2020); Mary Beard, *I dodici Cesari. Ritratti del potere dall'antichità ad oggi* (Milano: Mondadori, 2022); Julia Dijkstra, “Michelangelo’s Brutus and the Florentine Exiles in Sixteenth Century Italy”, in *A Cultural Symbiosis. Patrician Art Patronage and Medicean Cultural Politics in Florence (1530–1610)*, ed. Klazina Botke and Henk Th. van Veen (Lueven: Leuven University Press, 2022).

⁴ Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The lure of Classical Sculpture 1500–1900* (New Haven: Yale University Press, 1981), ed. it. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica* (Torino: Einaudi, 1984).

⁵ Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* (Milano: Electa, 1988), la prima edizione è invece da ricondurre al 1973.

Ulisse Aldrovandi, come la maggior parte dei suoi contemporanei, per quanto concerne il tema del restauro delle sculture era certamente suggestionato dalle norme teoriche e pratiche che, da lì a poco, Giorgio Vasari propugnerà nella seconda edizione delle *Vite* istituzionalizzando la preferenza degli uomini d'arte e dei collezionisti per quegli interventi integrativi “che, per quanto ci possano apparire arbitrari, tendono inequivocabilmente ad una restituzione dell'iconografia e della composizione”.⁶

Eppure, nonostante questo, nelle pagine della sua descrizione mostra di essere continuamente sedotto dai pezzi ancora mutili, di prediligerli, talvolta, a quelli condotti allo stato di perfezione formale richiesto dai canoni culturali ed estetici a lui coevi. Non sembra cioè venire mai sopraffatto completamente da quanto dettava il gusto dell'epoca, dunque dall'assoluta imprescindibilità del restauro-completamento dei frammenti antichi, dalla retorica che vedeva nella completezza degli stessi la soluzione alla loro “migliore fruizione estetica”.⁷

Una posizione decisamente poco ortodossa, in un contesto culturale e critico che in quello scorcio di Cinquecento mostrava grande fermento riguardo a quei temi. Il reintegro della statuaria classica è, senza alcun dubbio, una delle prime pratiche in cui si possa parlare di restauro in senso moderno, poiché trova le sue radici nell'apprezzamento di un valore intrinseco di tipo artistico e storico. Ai tempi di Aldrovandi e quindi di Vasari, le statue prive di arti, teste o sopravvissute ai secoli nel solo busto, secondo una maniera legata ad una tradizione avviata nella seconda metà del XV secolo,⁸ dovevano essere completate in ogni loro parte rispondendo a una prassi operativa che condizionava ogni esito al riguardo. Il restauro era cioè il mezzo necessario per farle ambire e dunque rispondere in toto a quella ‘grazia’ che ne avrebbe permesso la più agevole ricontestualizzazione, ergo collocazione ed esposizione all'interno di una collezione.

Le raccolte di statuaria antica, infatti, erano uno *status symbol* per l'aristocrazia laica e cattolica romana, il simbolo di prestigio e di affermazione della gloria nobiliare, dunque, del pedigree delle famiglie più potenti della città.

Una proiezione intellettuale che rispondeva a finalità intrinsecamente pratiche, contestualmente estetiche, che farà lentamente anestetizzare qualsiasi passione filologica per il frammento in quanto tale, ogni entusiasmo esclusivo per la materia marmorea vetusta che fin dal secolo precedente aveva risposto alla graduale affermazione di quello che potremmo definire il primo impianto della ricerca archeologica.

⁶ Alessandro Conti, “Vicende e cultura del restauro”, in *Storia dell'arte italiana. Conservazione, falso, restauro*, a cura di Federico Zeri (Torino: Einaudi 1981), vol. X, 41.

⁷ Conti, *Storia del restauro*, 32.

⁸ Francesco Caglioti, “Due ‘restauratori’ per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il ‘Marsia rosso’ degli Uffizi”, *Prospettiva* 72 (1993): 17–42.

Eppure, dalla descrizione aldrovandiana si evince che nelle raccolte della Roma di metà Cinquecento i “tronchi imperfetti e le membra senza capo o in altro modo difettose e manche”⁹ erano tipologie di opere assai numerose, comunque esposte alla stregua dei pezzi integri e di quelli integrati, cioè restaurati. Erano anch’esse fruibili, ma in quanto dotate di uno *status* transitorio, nell’attesa del necessario recupero formale e della piena soddisfazione della scintilla primordiale che muoveva ogni intervento integrativo, dunque il conferimento del migliore aspetto possibile grazie alla capacità dello scultore moderno di immedesimarsi con l’antico, l’unica scelta percorribile onde appagare i desiderata dei proprietari delle collezioni e allinearsi al gusto dell’epoca.

Le sculture in stato frammentario potevano perciò mantenere la loro aura lacunosa fino al momento in cui sarebbero state restaurate, fino al ‘ripristino’ – da condursi secondo regole codificate in quel presente storico – del necessario stato di completezza, perché altrimenti “restavano opere difficili, apprezzabili come anticaglie o come modello per gli artisti ma, così bloccate non avrebbero mai esplicitato le seduzioni della loro maniera, non avrebbero rivelato un’eccellenza che solamente un completamento coerente o idoneo era in grado di evidenziare”.¹⁰

Appurate, dunque, queste premesse culturali e critiche, si potrebbe argomentare che le statue antiche menomate dal trascorrere dei secoli dovevano rimanere tali per un tempo determinato, anche se, in casi eccezionali, si sarebbe potuto tramutare in indeterminato. Anche perché, poteva accadere che, sebbene palesassero la loro mutilazione o meglio, incompletezza, venissero comunque considerate “belle; bellissime; rare; di tanta bellezza che avanza l’arte; assai belle”.¹¹

Questi, solo alcuni degli aggettivi pregni di ammirazione che qualificano decine di sculture frammentarie citate nel *Delle statue antiche* come presenti e quindi esposte nelle collezioni visitate da Aldrovandi. Non aveva, del resto, qualche decennio prima, il divino Michelangelo espresso un parere altrettanto lusinghiero sul *Torso del Belvedere* evitandogli così qualsiasi integrazione o aggiunta scultorea?¹²

Un giudizio non proprio convenzionale dal punto di vista critico che doveva aver condizionato, anche solo per emulazione, quello di Ulisse, il quale a dispetto del Vasari e del Condivi, si sarebbe premurato di rammentarlo fra le pagine della sua descrizione della statuaria romana – avviata proprio fra i profumi del Cortile del Belvedere papale, dove il torso era stato collocato qualche tempo prima, per volontà di Clemente VII –, riferendo nero su bianco

⁹ Giorgio Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti Pittori, Scultori, et Architettori, scritte et di nuovo ampliate da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, co’ ritratti loro et con le nuove Vite dal 1550 insino al 1567* (Firenze: Giunti, 1568), 134.

¹⁰ Conti, *Storia del restauro*, 37.

¹¹ Aldrovandi, *Delle statue antiche*.

¹² Raimund Wünsche (a cura di), *Il Torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin* (Roma: Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, 1998).

quanto il Buonarroti avesse lodato e rispettato quel capolavoro nonostante la mancanza della testa, delle braccia e delle gambe.¹³

Un buon appiglio, verrebbe da dire, per esprimersi con cognizione di causa sull'aspetto di altri manufatti simili mantenendo un metro valutativo sì originale, ma fondato su basi ben solide. Anche perché Michelangelo, come ribadiva l'Aldrovandi in molte altre pagine del suo scritto, aveva elargito in diversi casi il suo apprezzamento nei confronti di sculture compromesse dal tempo e prive della loro primitiva completezza.¹⁴

Insomma, quell'illustre precedente potrebbe spiegare la scrupolosa attenzione mostrata dall'autore del *Delle statue antiche* per i pezzi in stato frammentario, per i torsi come per altre sculture raffiguranti personaggi della mitologia e della storia romana non complete di arti e di teste.

Eppure, a ben rifletterci, ci doveva essere qualcosa di più, qualcosa che potrebbe farci ritenere che il vivo interesse di Aldrovandi in qualità di studioso per il 'teatro dell'antichità' che si trovò a sistematizzare a Roma, stesse già virando verso un coinvolgimento sentimentale ed intellettuale per il "teatro della natura", che, come noto, cominciò a prendere forma embrionale proprio nel corso di quel viaggio – durante il quale ebbe a conoscere e frequentare il grande naturalista Guillaume Rondelet – tanto che da lì a pochissimo tutto sarebbe stato tramutato

¹³ Entrambi non avrebbero fatto alcun cenno del giudizio michelangiolesco sul *Torso* nelle biografie del maestro, ma si veda Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori*, 185 ss.; Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone* (Roma: Antonio Blado Stampatore Camerale, 1553). Riguardo la mancata citazione del giudizio michelangiolesco nei due testi in riferimento alla ripresa dello stesso fra le pagine della descrizione aldrovandiana si veda invece Jerzy Miziolek, "Ercole a riposo della collezione Lanckoronski, Appunti sulle ricostruzioni del torso del Belvedere nell'arte del Settecento", *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben, der Antike* 13 (2011): 141–165. Riguardo la citazione aldrovandiana "A ma. dritta di questa cappella è un torso gra.de di Hercole ignudo, assiso sopra un tronco del medesimo marmo: non ha testa, ne braccia, ne ga.be. È stato questo busto singularmente lodato da Michel'Angelo. Nella sua base ha queste lettere greche scritte ΑΠΟΛΛ_ΟΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΑΤΟΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ: [...]", cfr. Aldrovandi, *Delle statue antiche*, 121.

¹⁴ Di seguito alcune citazioni da Aldrovandi inerenti ai giudizi michelangioleschi, *Delle statue antiche*: "In casa del Reverendiss. Di Cesis, in Borgo pressa à S. Pietro" e in particolare una delle "tre statue in pie" nel "cortiglio della casa" descrive "una donna Amazona vestita; ma non ha le braccia. Erano le Amazoni donne guerriere, e nate à le arme; e per questo essendo fanciulle si focavano la mammella sinistra, per che non crescesse, e desse loro impedimento nell'armeggiare, come à punto in questa statua si vede essere; la quale è stata da Michele Angelo lodata, per la piu bella cosa, che sia in tutta Roma, & il Re di Francia ne ha fatto piu volte cavare ritratti, e gli ha voluti in Francia" (112–123); "In casa del S. Giuliano Cesarini: ne la strada di Cesarini" (221), in una stanza, oltre ad una testa di donna di pietra negra e cinque torsetti "et una gamba grandi di bronzo lodata molto da Michele Angelo" (223–224); "In casa del S. Honofrio S. Croce. presso à piazza Giudea" (239), "dinanzi la porta" (probabilmente della corte di casa): "un torso di huomo sopra un pilastro moderno, dove sono le arme di S. Croce. Questo busto è stato molto lodato da Micele Angelo" (239); quindi, in "casa di M. Mario Macaroni, à Macello di Corvi [...]" un piccolissimo torso di Lacoonte con un poco del serpe dietro. opera assai lodata da Michel'Angelo", (266–267); "Sul Campidoglio, Si vede ancho su la piazza del Campidoglio", oltre a una sfinge e un leone senza testa, entrambi di paragone, "ancho un fragmento imperfetto di marmo, che è un leone sopra un cavallo, che pare che con molto sdegno assalito l'habbia: È di tanta eccellentia questo fragmento, che è stato giudicato maravigliosissimo da Michele Angelo" (268–270).

“in un repertorio di materiali”: in qualche decennio, citando Daniela Gallo, “il peso dei *naturalia*” si sarebbe “fatto preponderante”¹⁵ rispetto a tutto il resto.

L’amore e l’interesse per la natura, per i reperti in marmo *tout court*, cioè quelli oggetto di un possibile riutilizzo secondo le più ampie casistiche del tempo, contemplati e ricordati dal bolognese secondo modi radicati profondamente nel primo Umanesimo e che caratterizzeranno la storia dell’antiquaria anche nei secoli seguenti, potrebbe allora essere stato traslato – per affinità intellettuale – nei confronti delle statue menomate, anche loro degne di essere lasciate nel loro stato frammentario perché in qualche misura rappresentative del “teatro della natura”.

Marmi che, in molti casi, nell’arco dei decenni successivi verranno comunque riportati a uno stato di completezza grazie a ‘provvidenziali’ interventi di restauro che ne segneranno per sempre la storia conservativa (oltre che collezionistica). Sculture più o meno note, molte delle quali ancora oggi custodite nelle raccolte originarie se non passate in altre nel corso dei secoli seguenti, descritte analiticamente da Aldrovandi come rotte, guaste, frammentare, a restituirci un termine *post quem* decisamente utile per ricostruirne la cronologia restaurativa.

In questa direzione, ma come *terminus ante quem*, deve essere letto anche l’esplicito richiamo ad altrettante integrazioni di mano di scultori a lui contemporanei, che Aldrovandi identifica con molta naturalezza, per non dire dimestichezza, come presenti in svariate statue da lui osservate *vis à vis* come ad esempio (e si cita solo una porzione dei numerosissimi casi che si possono trovare a questo proposito nelle pagine del *Delle statue antiche*):

Una testa di Livia moglie d’Augusto, ma attaccata e posta in un busto moderno [...]; In un’altra casa del medesimo M. Giacomo, che è all’incontro della già detta, si vede la testa d’Antinoo col busto moderno [...]; Vi è poi la testa col busto ignudo, di Antinoo favorito di Hadriano, è moderna, e fatta a somiglianza di quello, che in Casa di M. Curtio Fraiapane si vede [...]; Vien poi un Domitiano di statura di gigante, e tiene nella mano sinistra la spoglia del Leone d’Hercole. Sta ignudo, appoggiato ad un tronco moderno; su la testa ha uno epitaffio di lettere antiche assai belle [...]; Vi è una testa col petto moderno di M. Aurelio Imperatore; Qui presso in un nicchio, si vede un’altro Hadriano al già detto simile, ma è moderno [...]; Vi è finalmente una testa di Roma col petto moderno, ha un elmo con la penna in testa, pure moderno [...]; Qui si vede la testa di Faustina già vecchia, ma vi ha il busto moderno [...]; Appresso si trova uno Antinoo moderno, cioè la testa col busto ignudo assai bello [...]; A Hercole è stata fatta una testa moderna, et una gamba, e fu questa statua ritrovata à le Antoniane [...].¹⁶

Siamo davanti a un provetto erudito nella scultura antica e moderna, un dilettante dell’arte capace di esercitare con cognizione di causa il mestiere del conoscitore, almeno a leggere e rileggere le osservazioni critiche citate poco sopra, volte a condividere col lettore ogni rag-

¹⁵ Vale la pena ricordare Gallo, “Ulisse Aldrovandi, Le statue di Roma”, 484.

¹⁶ Aldrovandi, *Delle statue antiche*, 254; 286; 155; 307; 140; 143; 198; 232; 152.

guaglio inerente all'individuazione e quindi all'evidenza delle aggiunte coeve – dunque dei restauri – pertinenti ad ogni singola statua.

Senza dimenticare i numerosi giudizi estetici espressi sulla scultura del suo tempo, anche questi più appropriati a un navigato frequentatore del campo che a un uomo di scienza:

Ha l'Antiquario un bel cielo moderno di stucco, con varie e belle figure, e vi sono intorno molti luoghi vacui da impirsi di statue [...]; Qui è un bel Cupido alato moderno, che dorme e tiene un Lupo in braccio; Vivè anco una tavola marmorea moderna, dove si vede Danae ignuda giacere divmezo rilevo [...]; Su la porta della casa è la testa col petto di Alessandro Magno Re di Macedonia, ma è moderna [...]; Vi è un'altro Mercurio ignudo intiero pur col cappello alato in testa. Ha ne la man sinistra una cetra, e sta appoggiato ad un tronco. Questa è bella statua, ma è moderna [...]; Un'altra testa di donna col petto ignudo assai bella; ma è opera moderna.¹⁷

E che dire, infine, dell'*Arno* del cortile del Belvedere, che Aldrovandi vide ancora sprizzare acqua in una vasca sorretta da due testuggini in marmo, da lui giudicate bellissime, sebbene, sì sebbene, moderne.

Del resto, il giovane Ulisse, a quell'epoca già padroneggiava con sicurezza i testi degli antichi autori latini, scandagliati con maggiore cura nel corso del suo soggiorno romano alla stregua delle fonti della letteratura artistica a lui contemporanee inerenti alle raccolte di statuaria. Le prime utili a districarsi fra le maglie dell'iconografia e quindi della mitologia classica, come dell'autorialità dei maestri che avevano firmato quei capolavori o il modello di derivazione degli stessi; le seconde per avere i giusti riferimenti topografici collezionistici in cui potersi muovere con una certa disinvoltura.

Non solo. Come ancora è lui stesso a precisare nelle pagine del *Delle statue antiche*, spesso e volentieri nella visita delle collezioni e dei giardini ospitanti le raccolte di statuaria, Aldrovandi veniva accompagnato dal padrone di casa, o da persone di fiducia dello stesso, che gli aprivano le porte dei palazzi e dei cortili fornendogli, evidentemente, diversi estremi storico-artistici utili alla redazione del testo che stava approntando.

Senza dimenticare che indicazioni utili alla compilazione delle singole narrazioni delle opere potevano, evidentemente, anche vertere – e a questo proposito è bene specificare che nel corso del suo secondo soggiorno romano il naturalista non solo ebbe a frequentare antiquari e letterati a lui contemporanei, ma visitò, descrivendole, diverse botteghe di scultori moderni di stanza in quel mentre a Roma, tutti dediti sia al restauro delle antichità in marmo, che al collezionismo e quindi alla compravendita dei pezzi che gravitavano nei loro spazi privati – sull'identificazione esatta delle integrazioni moderne, non sempre facili da riconoscere, vista la consuetudine di occultare le stesse per motivi di gusto (nel corso di tutto il Cinquecento le aggiunte non dovevano essere riconoscibili, la scultura doveva sembrare completa, cioè

¹⁷ Ibid., 131; 142; 266; 292; 294.

si dovevano nascondere con diversi stratagemmi tecnici le giunture fra il nuovo e l'antico, fra il prima e il dopo il restauro).

Si può inoltre aggiungere, con una certa cognizione di causa, che Ulisse fosse già dotato per sua stessa formazione ed esperienza di vita implicita, vissuta, di un'apprezzabile confidenza con l'arte del levare. Così come con la materia calcarea in quanto tale, che tanto lo affascinerà al punto di raccoglierne negli anni a seguire diversi esemplari per esporli nel suo 'museo'.

Una familiarità che trovava il suo germoglio, con ogni probabilità, nelle frequentazioni intellettuali passate, ora nuovamente sollecitata da quelle di quel determinato presente romano. Quando giunse a Roma per la seconda volta, aveva studiato legge, filosofia, matematica e medicina fra Bologna e Padova, era un uomo di mondo, soprattutto grazie al suo pellegrinaggio a Santiago de Compostela e al primissimo soggiorno nella città del Papa, e aveva avuto modo di essere stimolato fin da giovanissimo nell'intelligenza, nella curiosità, come nella capacità mnemonica e visiva, che allo scoccare della metà del secolo dovevano essergli non comuni, come dimostrerà nel resto della sua vita.

Doti decisamente esclusive che ne fecero, anche se solo per qualche mese, uno straordinario cronista del gusto del suo tempo, in grado di lasciare ai posteri un caposaldo della *Storia della letteratura artistica* moderna, una fonte indispensabile per chiunque avrebbe inteso nei secoli a seguire ricostruire le vicende collezionistiche di numerosissime sculture custodite nei palazzi e nei giardini di Roma a metà del Cinquecento, comprendere le ragioni critiche dei primi collezionisti che raccolsero quelle antichità, così come familiarizzare sui criteri che ne governavano l'esposizione all'interno degli spazi deputati ad accoglierle.

Tutto questo è il *Delle statue antiche* di Ulisse Aldrovandi, ma anche altro, come si è cercato di dimostrare in questo studio: un documento di assoluta vivacità e freschezza che può riservare utili ammaestramenti per la *Storia del restauro e della conservazione* delle sculture antiche in Epoca Moderna.