

# LA FORTUNA DEL LAOCOONTE DALLA SUA SCOPERTA NELLE TERME DI TITO

**I** RESTAURI che il Laocoonte ha subito, da quando uscì dalla famosa stanza delle Terme di Tito, sono di due specie: restauri, diremo così, minori, quelli che passarono inosservati, quasi come fatali opere di risarcimento o modifiche occasionali compiute senza una vera e propria coscienza di trasformare la celebre statua; e quelli, invece, che alterarono l'economia formale del gruppo poichè furono eseguiti con l'intento di «interpretarlo»: tali, quindi, da considerarsi come vere e proprie traduzioni, in cui si rivela più la personalità del traduttore (e il suo gusto e il gusto ai suoi tempi diffuso) che non quella dell'autore.

Quest'ultima categoria soltanto, in questa sede, a noi interessa, giacchè qui si vuole tentar di chiarire, per l'appunto, come il Laocoonte fu «visto» dal Cinquecento in poi: e profittarne per tessere la storia del Laocoonte in quanto documento vivo di storia del gusto.

È ovvio che questi restauri, diremo così, interpretativi, si riferiscono o alle parti per natura incerte (e perciò suscettibili di libera ricostituzione) quali, cioè, quelle che alla statua mancavano quando fu ritrovata, o erano difficilmente ricomponibili; oppure – e forse soprattutto – a quelle parti che, anche per natura, costituivano gli elementi più palesi e più eloquenti del Laocoonte; i fattori di quel «patetico», vale a dire, che in qualunque accezione, e sotto l'impero di qualsiasi aspetto del gusto, sempre fu la nota saliente, l'essenza più significativa della statua.

Pateticità, si è detto, eloquente; soprattutto eloquente, cioè espressa, o meglio conclamata: che si estrinseca attraverso un'ostentazione di «sentimento» del tutto esteriorizzato, e che perciò è soprattutto visibile, più ancora che nella struttura e posizione, nell'atteggiamento dei tre personaggi. Meglio ancora: nel «gesto».

Si vedrà, infatti, che questa storia dei restauri del Laocoonte riguarda esclusivamente i successivi rifacimenti, integrazioni, modificazioni delle braccia dei tre personaggi; e, anzi, soprattutto del braccio del padre, che, per l'appunto, accentua icasticamente, al di sopra di ogni altro fattore, il tono oratorio, si potrebbe dire, col quale il gruppo canta l'attimo supremo dell'episodio, riassumendone la narrazione.

\* \* \*

Per iniziare questa « storia » occorrerebbe evidentemente conoscere con esattezza com'era la « mirabile statua di marmo » quando fu trovata « chavando sotto terra circa braccia 6 » in « huna vignia di uno gentile homo Romano », quel Felice de Fredis avventurato proprietario della località del Colle Oppio detta « Le Capocce » sotto cui si

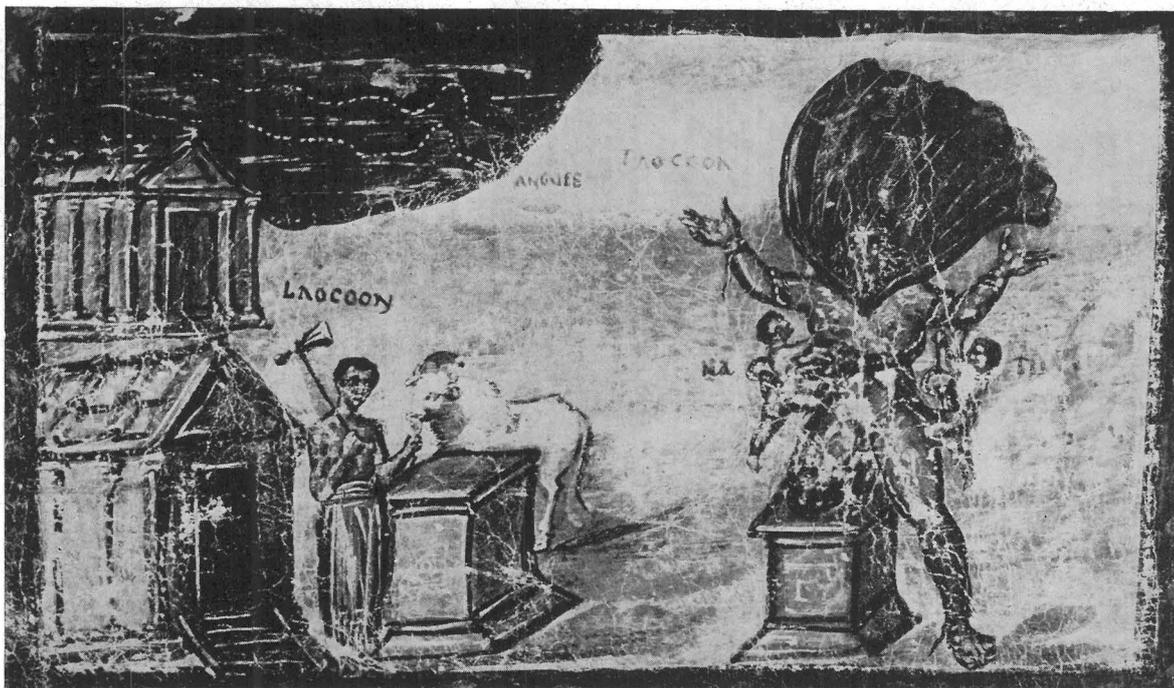


FIG. 1 - CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA - Rappresentazione del Laocoonte nel codice Vat. lat. 3225, f. 18 v.

celavano i ruderi delle Terme di Tito<sup>1)</sup>. Il fatto avvenne certamente nel gennaio del 1506: se fu, come si crede dai più, il giorno 14 o invece il 13 e se cadde di mercoledì, come riferisce il Casaveteri che è il primo narratore dell'episodio, è questione del tutto secondaria<sup>2)</sup>.

È poi interessante rileggere questa narrazione e le altre che in gran copia seguirono, non tanto per assistere all'idrolatrico trionfo del Laocoonte, quanto per cercare di conoscere quali furono le sue prime vicende, quali i primi episodi della sua seconda vita, e soprattutto per tentar di cogliere, attraverso vive testimonianze, quale fosse lo stato del gruppo all'atto della scoperta.

Lo riconobbe per primo, sembra, Giuliano da Sangallo, inviato d'urgenza sul posto dal Papa che, saputo come « in una vigna presso S. Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle » comandò a un palafreniere « va, e di a Giuliano da San Gallo che subito le vada a vedere ». Il narratore è Francesco da Sangallo, figlio

di Giuliano, che, il 28 febbraio 1567 (sessanta e più anni dopo l'episodio, dunque, lo entusiasmo era ancora ben vivo) racconta questo suo ricordo di adolescente a mons. Spedalengo. « E così subito s'andò. E perché Michelangelo Bonarroti si trovava



FIG. 2 - FEDERICO ZUCCARI - Il Laocöonte in Belvedere (incisione di Mulinari).

continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire, e gli aveva allogata la sepoltura del Papa; volle, che ancor lui andasse; ed io così in groppa a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue: subito mio padre disse: questo è Laocöonte di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca per poterlo tirar fuori; e visto, ci tornammo a desinare: e sempre si ragionò delle cose antiche »<sup>3)</sup>.

Notissimo è il clamore della scoperta, nè vale qui ricordare aneddoti e fatti troppo noti.

A stroncare il mercato che sul momento si voleva fare della statua, a far

cessare la ridda delle offerte in denaro tra i liberalissimi aspiranti a possederla, intervenne la volontà del Papa, che volle la statua per sè<sup>4)</sup>. E il Laocöonte, infatti, il 14 febbraio era già in Belvedere<sup>5)</sup>, prima ancora che un regolare contratto d'acquisto (che fu stipulato il 23 marzo) compensasse il fortunato scopritore e « de iure » primo legittimo proprietario<sup>6)</sup>.

Il racconto di questi primi episodi potrebbe estendersi a dismisura<sup>7)</sup>. Ma, si è già avvertito, a noi interessano soprattutto le descrizioni: che, per vero, sono scarsissime e succinte, oscurate come sono dalle entusiastiche narrazioni dell'avvenimento. Anzi, che io sappia, una sola ne esiste, quella del Cavalcanti, inviata il 14 febbraio a Piero Guicciardini<sup>8)</sup>. E anche questa, più che descrizione, è la traduzione in parole del racconto sulla fine del sacerdote troiano, ampliata e diffusa sulla scorta di quella mirabile « illustrazione ». In altri termini, il Cavalcanti s'indugia soprattutto a descrivere il tragico tormento del padre e dei due suoi figli, lo spasimo d'ognuno, e come i due serpenti ne siano terribile causa.

Dal lungo racconto emerge tuttavia ben chiaro che, mentre al figlio minore mancava soltanto l'avambraccio destro, il figlio maggiore era privo dell'intero braccio destro e che lo stesso braccio mancava al padre; ma non soltanto si poteva arguire dalla attaccatura che « l'uno e l'altro braccio era elevato », ma anche doveva esservi qualche elemento per poter congetturare qualcosa di più relativamente ai due arti mancanti: il serpente « rivoltasi dietro alle mani del padre, si crede chelli avvolgeva il braccio destro, et con la choda la mano destra al primo fanciullo »; e ancora: « credono ch'el padre dovessi havere in mano una hasta, o qualche altra arme ».

Dagli incisi riportati discendono due conclusioni certe: la prima è la mancanza dei due arti, affermata senza ambagi dal Cavalcanti; l'altra che, pure, qualcosa di queste due braccia si poteva dire, e dire con minuzia di particolari: evidentemente si era vista qualche parte del braccio del padre, se si poteva pensare che vi fosse stato attorcigliato il serpente: e anche la sua mano destra e anche la mano destra del figlio, sulle quali doveva essere stato constatato il segno di qualche « attacco », se si poteva parlare, sia pure per congetture, d'una asta impugnata dall'uno e della coda del serpe sulla mano dell'altro. Ma quel « si crede » e quel « credono » premessi ai due incisi lasciano campo a un'ipotesi: che le due braccia (e presumibilmente anche altre parti) furono, sì, ritrovate: ma ritrovate allo stato frammentario; e che il Cavalcanti, il quale per certo osservò la statua in Belvedere, non le vide e perciò dovè limitarsi a riferire opinioni d'altri, dei molti che parlavano del Laocoonte (« si crede », « credono »). E finalmente una terza conclusione, per noi più d'ogni altra importante: che fin dal giorno, si può dire, della scoperta, sulle braccia del figlio maggiore e del padre si indagava, si supposeva, si discuteva: si cercava, insomma, di « ricostruirle »; o, in termini più significativi, di « interpretarle ».

\* \* \*

Ma tentiamo di conoscere meglio lo stato del Laocoonte a dì 14 gennaio 1506.

Soccorre un episodio pur molto lontano nel tempo: le circostanze, cioè, che accompagnarono la partenza del Laocoonte per Parigi (1796), in omaggio alla volontà del Bonaparte che lo volle nella capitale francese quale preda di guerra.

Le narrazioni <sup>9)</sup>, precise come vere e proprie « relazioni », concordano nel riferire che, prima del viaggio, il Laocoonte fu spogliato delle parti aggiunte dai restauri: e cioè del braccio destro del padre, del braccio destro del figlio minore e dell'avambraccio destro del figlio maggiore. E questo, come si vede, concorda con la descrizione del Cavalcanti e con le altre coeve. Di più, dalle stesse relazioni sulla partenza del Laocoonte si apprende che (e vedremo come altre circostanze lo confermino) il braccio del padre era di terracotta e che quelle dei figli erano di marmo.

A questo punto non c'è che da chiedersi chi furono gli autori di questi tre arti, chi furono, in altre parole, i primi interpreti del Laocoonte: e cioè iniziare, finalmente, la storia del Laocoonte a partire dal 14 gennaio 1506.

\* \* \*

Ordinando cronologicamente le notizie fornite in proposito dal Vasari, si deve ritenere che il primo restauro avvenne vivente Bramante e che il primo restauratore fu il Sansovino.

Bramante, dunque, avrebbe fatto ritrarre in cera il Laocoonte da vari artisti in gara, fra cui il volterrano Zacchi, lo spagnolo Berruguete, Domenico Aimo detto il Vecchio da Bologna, e finalmente Jacopo Sansovino <sup>10)</sup>. A costui arrise il successo; e il suo modello passò « tutti gli altri di gran lunga » a giudizio di Raffaello, chiamato arbitro della singolare competizione da Bramante stesso <sup>11)</sup>.

Il modello del Sansovino fu gettato in bronzo e tenuto in gran pregio sia dalla Signoria di Venezia, cui lo aveva lasciato in eredità il Cardinal Grimani, sia dal Cardinale di Lorena che poi l'ebbe in dono e lo portò con sé in Francia.

L'episodio è difficilmente riducibile a una pura e semplice esercitazione di copia; è difficile, vale a dire, supporre che così famosi artisti si fossero limitati a ritrarre con scrupolosa fedeltà il gruppo, mutilato com'era; ciò non giustificherebbe il racconto tanto circostanziato, che adombra una vera e propria « gara », priva di senso se fosse stata, come si è detto or ora, un puro esercizio di copia. Né, d'altra parte, siffatta ipotetica copia fedele, d'una fedeltà archeologica inconcepibile nell'incipiente Cinquecento, giustificherebbe il gran pregio in cui furono tenute le traduzioni in bronzo. È, in conclusione, attendibile ciò che ha supposto il Sittl <sup>12)</sup> e confermato il Michon <sup>13)</sup>, che quegli scultori nelle loro cere avessero modellato un Laocoonte completo e cioè reintegrato nelle sue parti mancanti.

Sarebbe forse eccessivo, tuttavia, far discendere dalla narrazione vasariana l'attribuzione al Sansovino di un vero e proprio « restauro » nel senso moderno della parola, cioè un'integrazione della statua. Ma d'interpretazione si può parlare senza alcun dubbio: e d'una interpretazione, vorrei dire, ufficiale, dato l'avallo autorevolissimo di Bramante e di Raffaello; tale, insomma, da esser quasi equivalente a un ripristino o da essere — forse — ispiratrice dei restauri che seguirono immediatamente. Fra cui uno, che forse fu veramente una « rifazione », riferito anche dal Vasari.

Baccio Bandinelli, che, come vedremo, fu tra i più attivi imitatori, se non, con significato cinquecentesco, tra i più assidui e attenti « studiosi » del Laocoonte, poco dopo l'elezione di Clemente VII <sup>14)</sup>, « restaurò . . . l'antico Laocoonte del braccio destro, il quale essendo tronco e non trovandosi, Baccio ne fece uno di cera grande che corrispondeva co' muscoli e con la fierezza e maniera all'antico e con lui si univa di sorte, che mostrò quanto Baccio intendeva dell'arte » <sup>15)</sup>. Sappiamo com'era questo braccio poiché il Vasari aggiunge: « e questo modello gli servì a fare l'intero braccio al suo ».

Ma, a esser rigorosi, non si può ancora essere assolutamente certi che fino a questa epoca un vero e proprio restauro fosse avvenuto, essendo in certo modo ambiguo il senso delle parole vasariane.

Ben diverse, invece, saranno le nostre conclusioni dopo la lettura di un altro passo dello stesso Vasari, ancora riferentesi ai restauri del Laocoonte; là dove, senza incertezze ci parla del Montorsoli come d'un vero e proprio restauratore, in quanto questo scultore fece ex novo il braccio del padre, modellando in creta e realizzandolo in terracotta <sup>16)</sup>.

Prima d'ogni altra considerazione, conviene fare una precisazione cronologica a proposito del restauro del Montorsoli, che si suole datare al 1532.

È del 15 luglio 1532 una lettera di Sebastiano del Piombo <sup>17)</sup>, che comunica a Michelangelo di essere riuscito a ottenere dal Papa che il Montorsoli venisse a Roma, secondo il desiderio espresso dal Buonarroti stesso in una lettera <sup>18)</sup> esattamente di un mese prima. Il 25 luglio del '33 ancora Sebastiano del Piombo scrive a Michelangelo; e dal contesto risulta che il Montorsoli è a Firenze <sup>19)</sup>. Il Thode <sup>20)</sup> avverte che il Montorsoli, sulla fine dell'agosto 1532, lavorava con Michelangelo alla sepoltura di Giulio II. Non si ha più notizia del Montorsoli a Roma prima della morte di Clemente VII (1534), che volle il restauro. Sì che l'opera del Montorsoli – il braccio di terracotta – non poté essere eseguita che tra il luglio 1532 e il luglio '33; o meglio, tenuto conto dell'installazione dello scultore in Belvedere, dei saggi bene accetti al Papa, dei lavori per l'Apollo che sembrano aver preceduto quelli per il Laocoonte, si può ritenere che il restauro avvenne sulla fine del 1532, o, com'è più credibile, nei primi mesi del '33.

\* \* \*

Ma, a parte l'accennata precisazione cronologica, certo è, comunque, che la cronologia dei primi episodi del restauro del Laocoonte è chiara. Non altrettanto facile, per contro, è l'appurare in che cosa, veramente, tali primi restauri consistessero; o, in parole più semplici, qual forma mai avessero quelle tre braccia rinate nel Cinquecento.

È bene avvertir subito che ben poco si potrà dire delle braccia dei figli; e che, del resto, queste sono assai meno importanti, ai fini di questa nostra narrazione, di quello del padre, poiché questo soltanto subì radicali e decisi mutamenti, tali da trasformare, come si vedrà, tutta l'economia formale del gruppo. E perciò di questo, soprattutto, si parlerà d'ora in poi; e, del resto, a questo stesso si riferisce la più attendibile e la meno opinabile documentazione.

È noto, d'altra parte, che soltanto sulla forma del braccio del padre sembrò esservi, nel Cinquecento, unanimità di consensi; e ciò è provato dalle numerose incisioni di questo periodo che ripetono, con innegabile coerenza, il braccio quale fu modellato dal Bandinelli. È quindi utile esaminare con qualche attenzione le principali di queste incisioni, non solo perché in esse è una traccia, debole che sia, della prima forma del Laocoonte del Cinquecento (a conferma, cioè, dell'attendibilità dell'interpretazione del Bandinelli), ma soprattutto perché esse stesse sono la più attendibile documentazione di come quella forma – si chiami bandinelliana, o autentica, o, se si vuole, sansovinesca,

se è vero che il Bandinelli poté, dai frammenti delle parti mancanti tale autenticità ricomporre – fosse entrata a far parte del gusto.

Per quanto non si possano considerare queste opere come documenti scrupolosamente fedeli (la loro diversità, del resto, esclude simile illusoria congettura) tuttavia esse hanno – tutte indistintamente – alcuni elementi comuni, alla costanza dei quali conviene quindi attribuire carattere di veridicità. Tanto più che le copie o le derivazioni posteriori al 1532-33 (restauro Montorsoli) dalle precedenti nettamente differiscono proprio in quelle parti prima costantemente uniformi. Ciò riguarda soprattutto la forma e la posizione del braccio del padre che, si dice subito, è sempre piegato in quelle più antiche ed è, invece, sempre disteso verso l'alto in quelle più tarde del restauro Montorsoli. Nelle altre parti della statua vere e proprie differenze non appaiono evidenti.

Ciò conferma quanto avevamo dedotto dal testo vasariano: e cioè che il Montorsoli alterò soltanto il braccio del padre e lasciò, per il resto, inalterato il restauro sansovinesco.



FIG. 3 - LENINGRADO, EREMITAGGIO - ANTONIO LOMBARDO: Camino per Alfonso d'Este (particolare).

\* \* \*

Si è già detto che ben poco si può argomentare su ciò che si riferisce alle braccia dei figli e che perciò ben poca luce chiarisce il primo restauro di queste. La posizione vaga e indecisa di esse, atteggiata a gesti non esattamente coordinati o subordinati alla necessità episodica, implica imprecisione di impostazione e di forma; e perciò il descrivere quel che dalle incisioni si può arguire non sarebbe certo più efficace di quel che si ottiene dall'osservazione diretta delle stesse incisioni.

E di più, ricordando che qui si vuole soprattutto documentare un capitolo di storia del gusto, si deve osservare che al nostro intento giovano non tanto le incisioni (che, in ultima analisi, vogliono essere vere e proprie intenzionali riproduzioni, se non addirittura copie del modello) quanto le imitazioni, vale a dire le opere figurative che, pur rifacendosi all'ammiratissima statua, vogliono manifestarsi come opere

d'arte, e perciò spesso costituiscono libere e schiette espressioni di gusto. Pertanto cominceremo la nostra rassegna da una formella scolpita da Antonio Lombardo per il camino di Alfonso d'Este, che crediamo l'opera più antica, o almeno una delle più antiche, fra le molte derivate dall'iconografia del Laocoonte (fig. 3).

Non mi sembra infatti fuor di luogo riconoscere nella figura più a sinistra una diretta, diremo così, filiazione del Laocoonte, e precisamente della statua del padre; e si noti come incerta sia la posizione della mano destra, impacciata nella sua rigidità, piegata verso il capo e a questo aderente in modo artificioso; ma si noti anche, invece, come il braccio sia modellato e piegato con sicurezza; quasi che, insomma, la mano fosse come un completamento ipotetico del braccio del quale, invece, era presente il modello.

Che, poi, non sia assurdo pensare a tale dipendenza della formella dal Laocoonte, lo dimostra la sua datazione: è infatti certamente posteriore al 1506, anno in cui lo scultore partì da Padova per Ferrara e anteriore al 1516, data probabile della sua morte, avvenuta anche in Ferrara.

È poi da supporre che non soltanto era giunta alla corte degli Estensi l'eco del clamoroso avvenimento del 14 gennaio 1506, ma anche qualche incisione relativa forse ai primi tentativi di restauro operati finché Bramante era in vita, vale a dire quelli del Sansovino <sup>21</sup>).

Non so se sia da includere nella serie (ma sarei per l'affermativa) il cattivo ladrone (fig. 4) della « Deposizione » del Bandinelli al Louvre. La positura simile a quella del Laocoonte gode forse di una fortuita rassomiglianza, causata direttamente dalla concezione della figura, legata e pendente; ma il braccio destro, se anche non è attribuibile a una imitazione del Laocoonte, tuttavia presenta una piegatura assai forzata rispetto alle esigenze iconografiche, accentuata com'è anche dalla mano; si rivelerebbe così nell'autore - futuro copista - la preoccupazione di seguire lo schema del Laocoonte col braccio non teso. Il braccio sinistro, inoltre, confermerebbe la dipendenza dal celebrato modello.

Singolare invece è (fig. 5) la caricatura del gruppo che fu disegnata, come arguisce il Venturi <sup>22</sup>), per stigmatizzare la pletera delle copie e delle incisioni, in cui l'arte si faceva scimmia dell'arte. La stampa è del Boldrini e sarebbe ricavata, sempre secondo il Venturi, da un disegno di Tiziano. Ma credo di poterla identificare con quella « incisa da Sisto Badalocchi alla rovescia, e pubblicata da Andrea della Vaccaria nel 1606 » di cui il



FIG. 4 - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE  
- BACCIO BANDINELLI: Discesa dalla  
Croce (particolare).



FIG. 5 - Caricatura del Laocoonte del sec. XVI.

Lanciani dà notizia, aggiungendo che « I commentatori del Real Museo borbonico vol. III, tav. 35, assicurano che Raffaele non ebbe a discaro di fare in tre scimie una caricatura del Laocoonte »<sup>23)</sup>. Sarebbe vano discutere l'attribuzione a Raffaello o a Tiziano. Per quel che ci interessa, anteriore o meno al restauro Montorsoli, credo utile aver ricordato la curiosità che aggiunge, fuori d'ogni preoccupazione che non sia quella di scimmiettare l'iconografia più diffusa, un documento alla posizione più accreditata del braccio.

E finalmente uno dei disegni del Bandinelli, conservato agli Uffizi (fig. 6).

Quanto più l'opera muove da una decisa personalità, tanto più si distacca dalla copia per obbedire allo stile insopprimibile dell'autore. Qui, infatti, il Bandinelli non sente della statua rodia nè l'analisi anatomica nè l'exasperazione particolaristica in funzione della espressività pittorica, ma piuttosto si limita a un puro e generico pittoricismo: il costato e la muscolatura, infatti, son pretesto a un iterarsi di ombre, moltiplicate e suddivise fuor di misura, e specialmente fuor d'ogni sensibilità veristicamente analitica. È insomma un'opera del Bandinelli; dello scultore, cioè, che al volume, o meglio alla sintesi volumetrica, sacrifica ogni altro valore formale, ponendosi così fra i manieristi sulla linea d'un Ammannati o d'un Giambologna; del Bandinelli, insomma, che manifesta senza impaccio alcuno se stesso, nient'altro che se stesso, perfino in quel-



FIG. 6 - FIRENZE, GABINETTO NAZIONALE DEI DISEGNI E STAMPE - BACCIO BANDINELLI: Disegno per il Laocoonte.

È insomma questo gruppo scultoreo, a volerlo considerare nella storia dell'arte, niente di più che un'opera del Bandinelli, che nulla toglie o aggiunge al suo stile tanto chiaro è definito; opera che a noi, in questa sede, interessa non già per il suo valore formale, ma in quanto è documento, assai autorevole, del braccio piegato e dello strano groppo del serpente. Arbitrario, quest'ultimo, e di certo non fedele alle soluzioni degli altri contemporanei riproduttori del Laocoonte; e più liberamente, nella grassa volumetricità, vi si

la sua opera ch'egli chiamava fedelissima « copia » del Laocoonte (fig. 8): quel Laocoonte che egli eseguì tra il 21 settembre del 1520 e il 1525, dietro ordinazione del Card. Dovizi. Il Bandinelli tuttavia affermava orgogliosamente di sentirsi in grado di superare in bellezza il gruppo rodio; e ciò dimostra l'esclusivismo dell'artista che pertanto, come giustamente dice il Venturi, a causa della infedeltà della copia fa « meglio sentir la distanza del suo stile » da quello degli scultori ellenistici<sup>24</sup>.



FIG. 7 - BOLOGNA, CH. DI S. PETRONIO - IL TRIBOLO: Il sogno di Giuseppe (particolare).

esplica il gusto dello scultore. La fedeltà, insomma, alla prassi comune è soltanto nel braccio.

E lo stesso conferma la mediocre opera del Tribolo (fig. 7) in una formella delle porte di S. Petronio eseguita intorno al 1525, derivata probabilmente da un'incisione

stampata alla rovescia. Le stesse osservazioni qui potrebbero farsi per il bronzo di Antonio Elia (1517) e per altri lavori di minore importanza.

Si può ora, formulare una prima conclusione: in tutte queste copie, che, come s'è visto, sono anteriori al restauro Montorsoli (1533) c'è un elemento (iconografico, si intende) discorde: il serpente tra la testa e la mano del padre; ma c'è, nello stesso tempo, un elemento costante, identico, per una invero singolare concordia tra gli scultori: la posizione delle braccia del padre e dei figli, quasi per esse ci fosse stata una pacifica adesione a un modello.

Ma diversa fu la sorte del braccio del padre da quella delle braccia dei figli. Queste ultime, frutto del restauro del Sansovino,

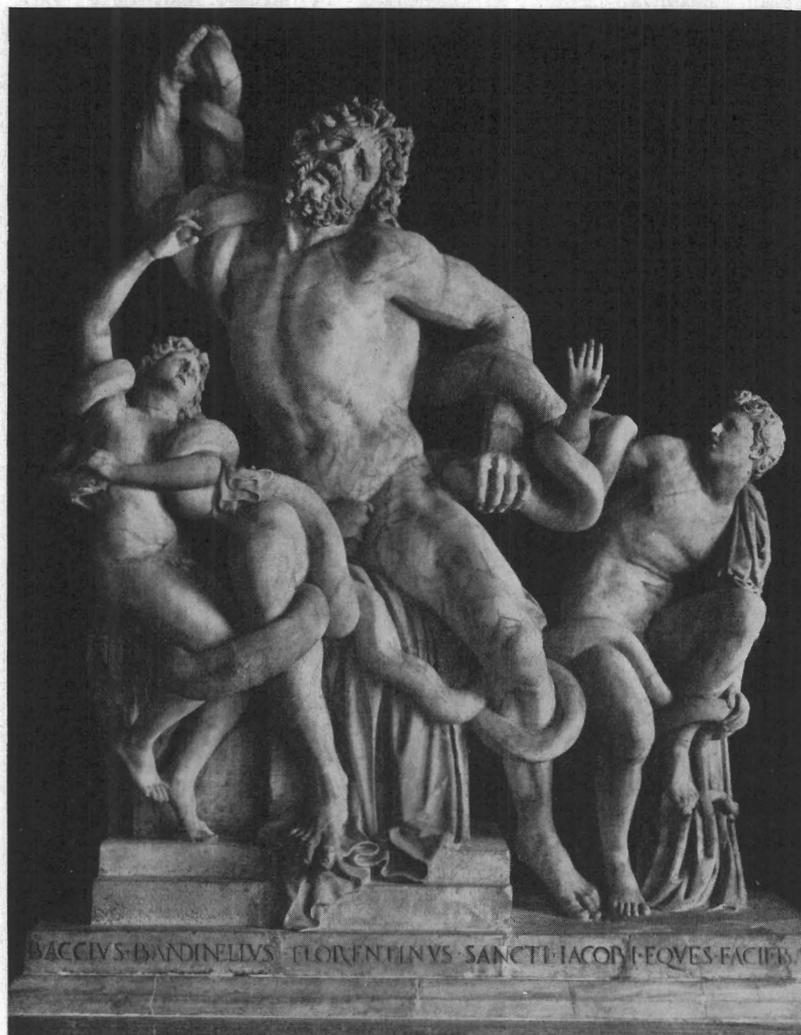


FIG. 8 - FIRENZE, UFFIZI - BACCIO BANDINELLI: Il Laocoonte.

non furono mai sostanzialmente modificate: conservando l'incerto e impreciso loro gesto, variarono, infatti, soltanto per l'atteggiamento delle mani o poco più, e poiché non si può attribuire scrupolosità archeologica al restauro del Sansovino e tanto meno ai più tardi copisti e restauratori, si deve concludere; prima di tutto che l'atteggiamento delle braccia dei figli non conferì mai alla statua carattere deciso (segno cioè di indiscutibile conservazione o di risoluti mutamenti), e poi che proprio a tale imprecisione si deve l'accettazione del restauro Sansovino, an-

che quando il gusto di questo scultore o del suo tempo fu superato, negato e contraddetto. Il braccio del padre, invece – come si è detto – conservò per pochi anni la forma, diciamo così, sansovinesca, per assumere poi quella immaginata dal Montorsoli. Segno indubbio questo, che, mentre le braccia dei figli non impegnarono esigenze di gusto, al contrario il braccio del padre, così come lo modellò il Sansovino, non fu accettato dal gusto del tempo. Anzi, si può ritenere per certo che il braccio sansovinesco fu addirittura distrutto assai presto; infatti una ben chiara e attendibile descrizione del 1523 attesta: del gruppo rodio «ogni cosa è integra, salvo che al Laocoonte manca il braccio destro»<sup>25</sup>. Dell'opera del Sansovino, dunque, erano rimaste soltanto le braccia dei figli; il braccio del padre, in altre parole ebbe la forma sansovinesca soltanto – o almeno principalmente – per ragioni estranee alle esigenze del gusto, per ragioni, diremo, obbiettive: quali – com'è facile arguire oggi, dopo che il restauro Vergara ha rivendicato il carattere di veridicità al braccio piegato – le ragioni puramente archeologiche. In altre parole, di quella piegatura del braccio si era, al tempo del Sansovino ben certi; e perciò non si potè, sulle prime, lasciar prevalere il soggettivo e insopprimibile arbitrio del gusto. Come se, in conclusione, nella famosa camera delle terme di Tito, qualche parte del braccio del padre, smiuzzato quanto si voglia, dovesse essere stato rinvenuto; almeno quel tanto che serviva a documentarne la piegatura. Del resto, non è agevole supporre che soltanto le tre braccia e il serpente non fossero uscite dalla stanza (inesplorata fino al 1506) posseduta dal De Fredis «dum arcum diu obsructum in vinea sua recluderet»<sup>26</sup>. I frammenti, esclusi quei pochi, ma essenziali, del braccio del padre, forse non erano ricomponibili; e ciò specialmente è lecito supporre là dove nessun suggerimento realistico o anatomico poteva aver luogo, come, per es., nelle braccia dei figli e soprattutto nel viluppo del serpe. Nella massima parte, dunque, le tre braccia e il serpe erano certamente frantumati; ma, ripeto, non è più facile arguire la loro scomparsa nella camera delle Terme dell'Oppio che la loro presenza.

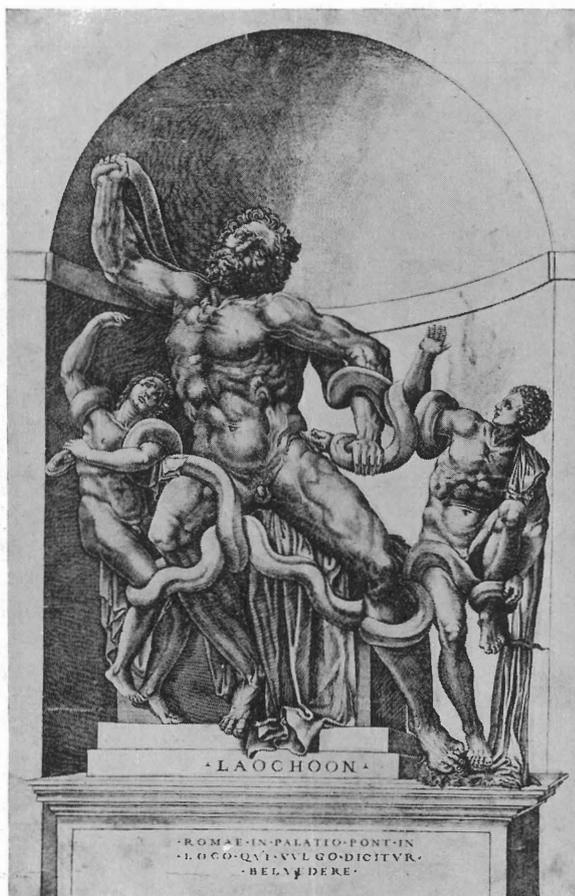


FIG. 9 - BEATRICETTO - Il Laocoonte.

Comunque, tutte le copie anteriori al '32 concordano nell'iconografia del braccio del padre; iconografia propugnata non solo dal restauro odierno ma anche, come vedremo tra poco, dall'ininterrotta opinione degli archeologi: iconografia, insomma, che



FIG. 10 - ESCURIALE, BIBLIOTECA - FRANCISCO DE HOLLANDA: Il Laocöonte.

risponde alla verità storica assai più fedelmente del Laocöonte vaticano. Ma tale ossequio alla verità obbiettiva non poteva durare in quei tempi in cui gli artisti eran convinti non già di resuscitare ma di perpetuare e addirittura di superare l'antico; onde il Laocöonte dovè esser considerato non già come « oggetto di scavo » ma come vivente creatura della più felice umanità. E perciò più forte degli scrupoli sansovineschi fu il sentimento che seppe proclamare il Montorsoli, onde all'« invenzione » del Montorsoli si rifanno le copie posteriori al 32-33, a tutto scapito della fedeltà archeologica. La sostanziale differenza dalle precedenti consiste decisamente nella posizione e nella forma del braccio del padre: non più piegato, ma teso verso l'alto, quasi nota saliente dell'eloquenza mimica, rispondente a un criterio espressivo e com-

positivo nettamente antitetico a quello dominante nel Laocöonte del Sansovino-Bandinelli, e perciò a quello autentico. Così, per esempio, il bronzo della collezione Carrand col braccio alzato, quello del Fontana<sup>27)</sup>, l'incisione del Beatricetto (fig. 9) e innumerevoli altri<sup>28)</sup>; e il disegno, attendibilissimo, di Francisco de Hollanda (fig. 10)<sup>29)</sup>.

Il restauro del Montorsoli, dunque, violò per primo la verità archeologica. Ma la violazione, gradita a Michelangelo, autorizzata da Clemente VII, non mai cancellata dai posteri, non può giustificarsi se non come qualcosa di estremamente significativo; qualcosa insomma che doveva avere in sè la potenza di vincere perfino una verità storica evidente, documentata, creduta e professata.

\* \* \*

Giova a questo punto un'osservazione.

Si suole addurre come prova del successo cinquecentesco del Laocoonte l'enumerazione delle feste, delle manifestazioni popolari ed erudite che seguirono la scoperta. E si moltiplicano, oggi, le citazioni degli innumeri componimenti poetici (è di prammatica il carme del Sadoletto « Ecce alto e terrae cumulo, ingentisque ruinae » che celebrava il « divinae simulacrum artis » <sup>30)</sup>), i carteggi (importantissima la citata lettera di Cesare Trivulzio al fratello Pomponio, dove si precisano le circostanze della scoperta e i primi studi di Michelangelo e G. Cristoforo Romano <sup>31)</sup>); anche la lettera, tarda, di Francesco da Sangallo in cui si narra con viva efficacia la prima ricognizione <sup>32)</sup>; le dispute e gli accorgimenti per l'acquisto del gruppo, i favori toccati allo scopritore. Si ripete oggi, dunque, quel che era accaduto nel Cinquecento, quando si citava il noto passo di Plinio a suffragar l'eccellenza dell'opera <sup>33)</sup>.

Ma, a ben pensare (e non sembri una sottigliezza), questi fatti – addotti per solito, si è già detto, come « prova » del successo, – costituiscono essi stessi il successo, « sono » il successo; e lo limitano a quanto di letterario era nel gusto del tempo. Sembra, insomma, che tutti questi avvenimenti, più che provare nel vivo il fatto o i fatti artistici consequenziali (e questi soltanto potrebbero « provare » il successo dal punto di vista della arte) certifichino quel fascino che allora destava la resurrezione dalle viscere della terra di qualcosa d'antico. Atteggiamento pseudo romantico, questo, del fascino dell'antico, sovrapposizione di suggestione letteraria alla verità, stato d'animo così sicuro e sentito e professato che indusse alcuno a suggerire a Michelangelo di acconciare il suo Bacco in modo che « paresse stato sotto terra ».

Rispetto all'arte, la celebrazione di un modello svaluta ipso facto l'arte che a questo modello s'ipsira, a meno che ciò non provi una necessità, tutta spirituale, di manierismo. E poiché in quel secolo fu il cosiddetto Manierismo a identificarsi con l'arte (onde il termine « manierismo » è puramente convenzionale), il successo del Laocoonte esce dalla pura aneddotica ed entra intimamente nel gusto a quel tempo immanente; e però si giustifica rispetto alla critica d'arte. Essere, in altre parole, divenuto parte integrante e viva del Manierismo è l'unica prova intrinseca, a parer nostro, del successo del Laocoonte in sede di critica d'arte. Prova, per altro, non necessaria.

La critica in altri termini ha questo compito: registrata la celebrità d'un avvenimento che rientri in qualche modo nella storia dell'arte, deve piuttosto indagare le

cause dei consensi, tanto più se questi sono clamorosamente entusiastici, per giustificarli; rifarsi, insomma, ai precedenti, piuttosto che appagarsi nella cronaca.

Così, più che indagare la serie dei festeggiamenti tributati nel Cinquecento al gruppo rodio, deve la critica precisarne per dir così l'aspettazione, e chiarire quindi in qual modo il gruppo si inserì, esaltandolo, nel gusto del tempo, come esattamente sarebbe avvenuto per un'opera d'arte d'uno scultore contemporaneo che avesse riassunto, formulato, chiarito tutte le aspirazioni del suo tempo, esprimendo in sé stesso, coralmente, lo stile caratteristico dell'epoca sua, universalizzando, insomma, ciò che nasceva come individuale.

Effettivamente il Quattrocento, a Roma, aveva proposto la propria eredità: il moto e la forma. Il moto, dopo esaurite ed esasperate le ricerche del Pollaiuolo, esaltatore di una cinesi astratta (si pensi, per accostarsi al nostro caso, all'Ercole che uccide l'Idra); la forma, che, dall'assolutismo del Laurana si traduceva nel linguaggio di Gian Cristoforo Romano espresso nel ritratto di Isabella d'Este. Il secolo nuovo ha un programma che si quintessenzia in una parola quanto mai feconda: accordo; cioè, nel caso specifico, accordo tra plastica e moto, tra forma e valori pittorici. Accordo che farà quietare o almeno pietrificare in una sosta miracolosa perfino la dinamica dei valori plastici che Michelangelo oppone l'uno all'altro; accordo che renderà deiforme lo spirito di Raffaello, più d'ogni altro attento al mondo che gli viveva attorno e perciò imitato più di Michelangelo; accordo, insomma, che giustifica del tutto gli imminenti eclettismi: il Manierismo, in una parola.

E questo « accordo », tipico dell'inizio del Cinquecento, ha una sua ben individuabile posizione storica nel corso del Rinascimento. Esso adombra, infatti, dopo l'ascensione quattrocentesca sull'erta delle ricerche, un punto d'arrivo da cui ricominciare il cammino partendo da una certezza, da una sosta; e implicava, perciò, l'esigenza di un modello, d'un canone, in definitiva; o, se si vuole, d'un trattato. Come era già avvenuto per i codici vitruviani, come avverrà tra poco per i trattati d'arte. E l'aspirazione a un trattato ha sempre un fondo culturale, di cui il trattato stesso è la quintessenza. Nella cultura, infatti, durante l'Umanesimo ci si sprofonda come in un'estasi: il sapere divien fatto lirico, il passato diviene l'essenza – l'universalizzazione – del sentimento attuale che in essa si fissa per sempre, perdendo ogni accidentalità di contingenza, elevando a valore metafisico ciò che è immanente.

All'inizio del Cinquecento sembra come materializzarsi, precisarsi, vorrei dire « imbalsamarsi » quell'esigenza culturale: che, infatti, precipita, per così dire, nell'erudizione; allo stesso modo le ricerche formali individue portano a una composizione serrata e plastica, univocamente definita: quella stereometricamente piramidale; e similmente le ricerche cinetiche si risolvono nella stasi dell'equilibrio dinamico.

Riassumendo, i due momenti dello spirito all'inizio del Cinquecento sono dunque l'aspirazione a una composizione perfetta definita in concreto: quella centralità che Mi-

chelangelo stesso, con la dinamica degli opposti, afferma e conferma; e insieme il pittoricismo, in cui si quieti, senza distruggersi, l'immagine del moto.

Ma come la cultura, che è sempre specchio di una esigenza universale, si rapprende in erudizione, che è, in sostanza, una somma di documenti particolari adatti all'esperimento, vale a dire all'uso dell'uomo, così quella concreta conclusione delle ricerche formali è diretta sempre a rispecchiare non già la contemplazione dell'Uomo, ma l'esperienza di ogni uomo; e perciò deve rendere al più alto grado l'espressione dei sentimenti sperimentati, sia pure ogni volta, per virtù dell'arte, universalizzati.

Come, insomma, si giustifica criticamente il tempietto del Bramante – punto di arrivo delle ricerche quattrocentesche, suprema composizione centrale, stasi assoluta e istantanea, proposto agli architetti del '500 come modello, cioè come punto di partenza obbligato per muovere verso nuovo cammino, e perciò dal Palladio ritenuto degno, unico tra i monumenti «moderni», di essere annoverato tra gli antichi – così il Laocoonte, includente ogni equilibrio tra la forma e il moto, ebbe la funzione di canone, di trattato. Ripeto: come il tempietto di S. Pietro in Montorio, moderno, parve dissotterrato dal suolo di Roma, così il Laocoonte parve uscito dalla bottega d'uno scultore cinquecentista, addì 14 gennaio del 1506.

Il sentimentalismo espressionistico del gruppo, poi, avviava alla declamazione del secolo futuro, sedimento letterario nel-

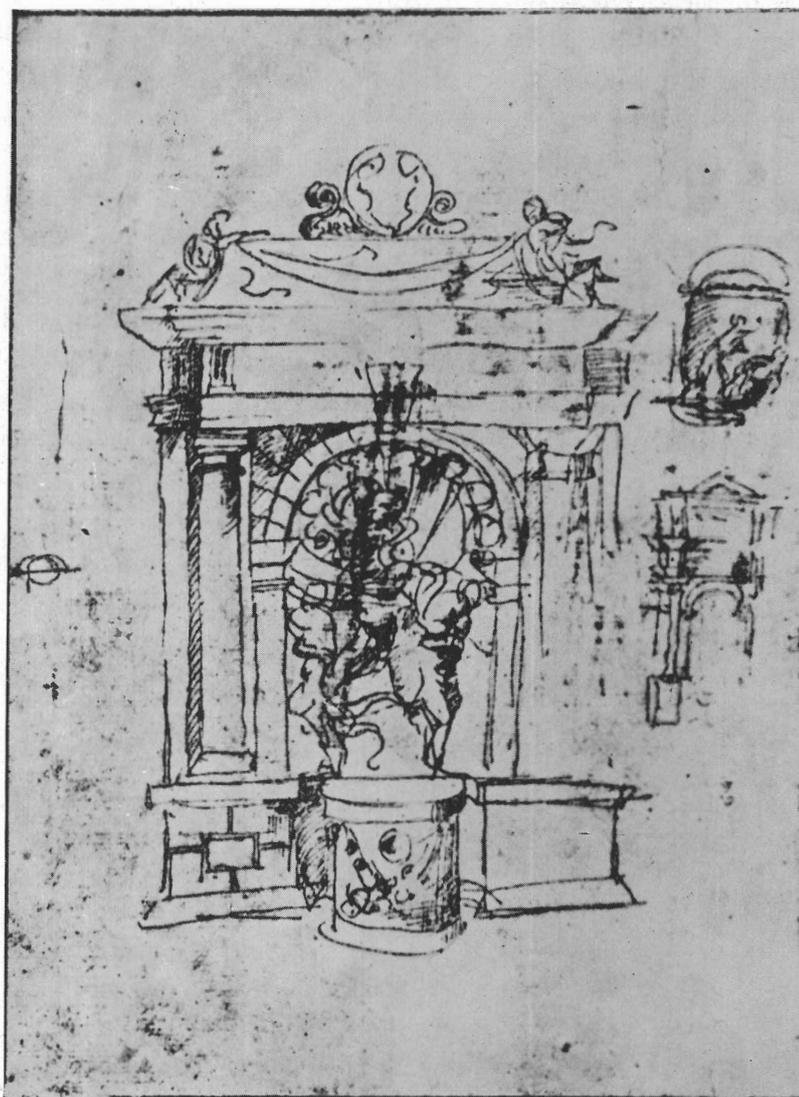


FIG. 11 - VIENNA, ALBERTINA - GIULIANO DA SANGALLO: disegno per la nicchia del Laocoonte in Belvedere.

l'arte nuovissima; la forma, che allora parve perfetta imitazione della natura, esternava un attimo di vita sperimentabile nella fantasia, fissandolo per sempre. Cioè soddisfaceva in un sol tempo alle espressioni rispettive dei due momenti dello spirito, che possono chiamarsi fuor d'ogni cronologia, oggi come ieri e come sempre, romanticismo e classicismo.

Ma ciò anticipa le conclusioni. Constatatiamo piuttosto come il Laocoonte fu, per dir così, travolto dal corso della storia. Scoperto all'inizio del secolo (stessi anni del tempio di Bramante) fu visto come *exemplum* dalla « classicità » propria di quegli anni. Ed ecco, infatti, il classicismo di un Sansovino « sentire » il Laocoonte come sua creazione. E identicamente, infatti, il Laocoonte sembra uscito da quella corrente « neoattica » che, partita da Andrea, trasfusa in Iacopo, generava l'accademismo di un Rustici, il quale eludeva perfino l'imperante michelangiolismo nel dare classica imperturbabilità alla maestosa Madonna della sua Sacra Famiglia del Bargello (1511). Quello stesso neoatticismo che giustificava in Antonio Lombardo, fin dal 1505, le sue figure muliebri, schiettamente fedeli ad antichi modelli e l'impostazione generale delle sue narrazioni; e perfino il desiderio, se non forse l'intenzione, di fare un « falso » nella formella del camino d'Alfonso d'Este, di poco posteriore al 1506.

In tal modo, concludendo, si giustifica pienamente l'adesione spontanea alla classicità del Laocoonte, classicità resa bene valida, prima di tutto, dalla veridicità archeologica: il che avallò ogni libertà nel ripensare il gruppo – o « risentirlo » – in un primo tempo come composizione accentrata, piramidale, volumetrica: pacifico, quindi, dovè essere il primo restauro, col braccio piegato, della figura centrale. E soprattutto si giustifica come, fra gli artisti chiamati a integrarlo, dovesse prevalere il classicheggiante Jacopo Sansovino.

E non basta. Tanto centralmente, per dir così, era sentito il Laocoonte che non si

esitò a volerlo collocare in una nicchia semicircolare, che Giuliano da Sangallo immediatamente disegnò (fig. 11). E qui si andò oltre il vero, si cominciò cioè a violare la verità archeologica.

È palese, credo io, che niente si presti meno del Laocoonte, così espanso in larghezza, a essere incluso nel semicilindro con sovrapposto quarto di sfera quale è una nicchia vera e propria. Ebbe quindi ragione Francisco de Hollanda a disegnarlo entro un'arcatura più che in una nicchia (fig. 10). Sì che lirica interpretazione, tutta cinquecentesca, fu quella di immaginare il gruppo in una nicchia, cui il Sangallo an-



FIG. 12 - NAPOLI, CH. DI SANTA MARIA DEL PARTO - G. A. MONTORSOLI: Formella.

tepose perfino una specie di ara semicilindrica, esasperato suggerimento di centralità. Ma è anche vero che l'artista, nell'abbozzare graficamente la statua non seppe come risolverne l'appoggio su quel mezzo cilindro.

E questo basti a provare come, nel senso della forma « classica », fu sentito dapprima il Laocoonte nel Cinquecento, con quel tanto di libera interpretazione che ne fece, fin da allora, qualcosa di rinnovato nello spirito.

\* \* \*

Ma alla rinnovazione « spirituale » del Laocoonte, vale a dire alla deroga dalla compattezza della forma, che è quanto dire dalla sua « classicità » dovè ovviamente esser preposto l'altro momento dello spirito, quello che abbian voluto chiamare romantico; e ciò accadde quando si sentì preponderante nella statua rodia la parte lirico-letteraria, cioè l'ostentazione sentimentale, che è tutt'uno — come s'è già accennato — con l'evasione dal rigorismo della forma.

Il michelangiologismo (dove non si fermi a quella pura mimetica soggezione al modello negatrice di arte) in un clima come quello del Cinquecento, aspirante all'equilibrio, alla stasi, all'antidynamismo, doveva condurre all'estrinsecazione esasperata dello stato d'animo, che elude il linguaggio strettamente plastico per aderire a un linguaggio espressionistico-pittorico, cioè a una forma tutta trasferita in superficie, fatta di atteggiamenti illustrativi, di sentimenti più che di retorica. Corrente, questa, che, emancipandosi ipso facto dallo stretto Manierismo, conduce direttamente — con i debiti futuri sussidi spirituali — al barocco. Suo carattere intrinseco, che le conferisce vitalità d'arte, è la suprema libertà della fantasia.

Ora, accanto al classicismo sansovinesco, ch'è quanto dire accanto alla serie dei fautori — per essenzializzare — del Laocoonte « vero », del restauro spontaneamente filologico che comportava il braccio del padre piegato, ecco uno scultore caro a Mi-



FIG. 13 — GENOVA, PALAZZO DORIA — G. A. MONTORSOLI: Centro di fontana.

chelangelo, che, altrettanto spontaneamente, afferma la sua tendenza al pittoricismo espressionistico, movente anch'esso dalla cultura, ma soprattutto da chiare preferenze alessandrine, vale a dire da bene individuate « conoscenze »: Giovan Angelo Montorsoli, autore, per esempio, della formella di Santa Maria del Parto a Napoli (fig. 12), scolpita subito dopo il 1530, prima del viaggio a Roma. Il classicismo intellettualistico della figura di sinistra in secondo piano si perderà ben presto. Nelle opere più tarde

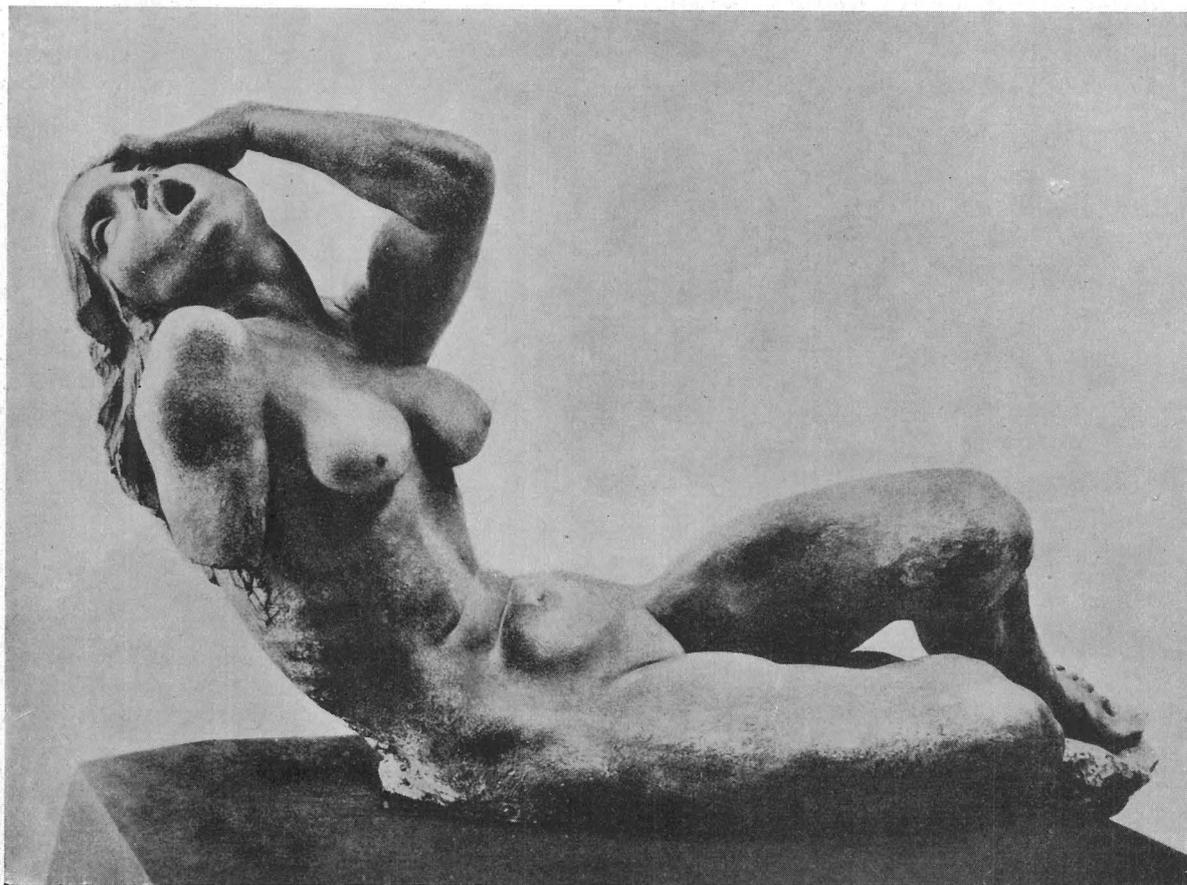


FIG. 14 - BERLINO, MUSEO FEDERICO - G. A. MONTORSOLI: La « disperata ».

di questa, che è giovanile, rimarrà, singolare congiuntura, il tipo di quel Nettuno centrale che, forse fortuitamente, fa pensare a un Laocoonte con il braccio alzato.

Il Montorsoli è architetto di fontane; cioè di quelle opere d'arte dove i valori espressivi sconfinano dai limiti canonici della forma per far questa labile, sorprendente, imprevedibile; in una parola: meravigliosa. E quando, a Genova, scolpirà il Nettuno per la fontana di palazzo Doria (fig. 13), tra il 1540 e il '47, la statua sarà fedele, ma fedele nell'ambito dello stile, cioè della creatività e non della maniera, al « suo » Laocoonte, quello che, col braccio levato, lambito dal serpe attorto e viscido, egli aveva fatto rinascere in Belvedere, contro ogni verità archeologica.

E, lo stesso Montorsoli, anche se, in tempi di imperversante eclettismo, aderirà a quella sintesi volumetrica bandinelliana tanto diffusa tra i manieristi, – per es. nella così detta « Disperata » del Museo di Stato di Berlino (fig. 14) – non abbandonerà il patetico, l'espressione conclamata del dolore che anima forse la parte migliore del suo stile. Tanto che la « Disperata » è una meravigliosa opera d'arte.

È il tempo in cui si comincia a discutere, dai trattatisti, sul brutto che, in arte, divien bello, sul piacere che deriva dallo spettacolo del dolore offerto sempre dall'arte; tempi dei primi tentativi di render classico, in certo senso, ciò che più è, intrinsecamente, anticlassico, includendo nella teorica l'arbitrio della fantasia. L'intellettualismo, è chiaro, ha il passo tardo a correr dietro alla creazione artistica, ma non abbandona le armi. E non è arduo supporre che il riferimento al Laocoonte sia stato l'avallo a chi sa quali deroghe dai canoni dogmatici della cultura.

E finalmente, per un'altra fontana, quella di Messina, il Montorsoli scolpirà una delle sue ultime statue: la Scilla, conservata nel locale Museo Nazionale (fig. 12).

All'impressione di analogia col Laocoonte che questa statua desta immediatamente si oppone con altrettanta chiarezza la più

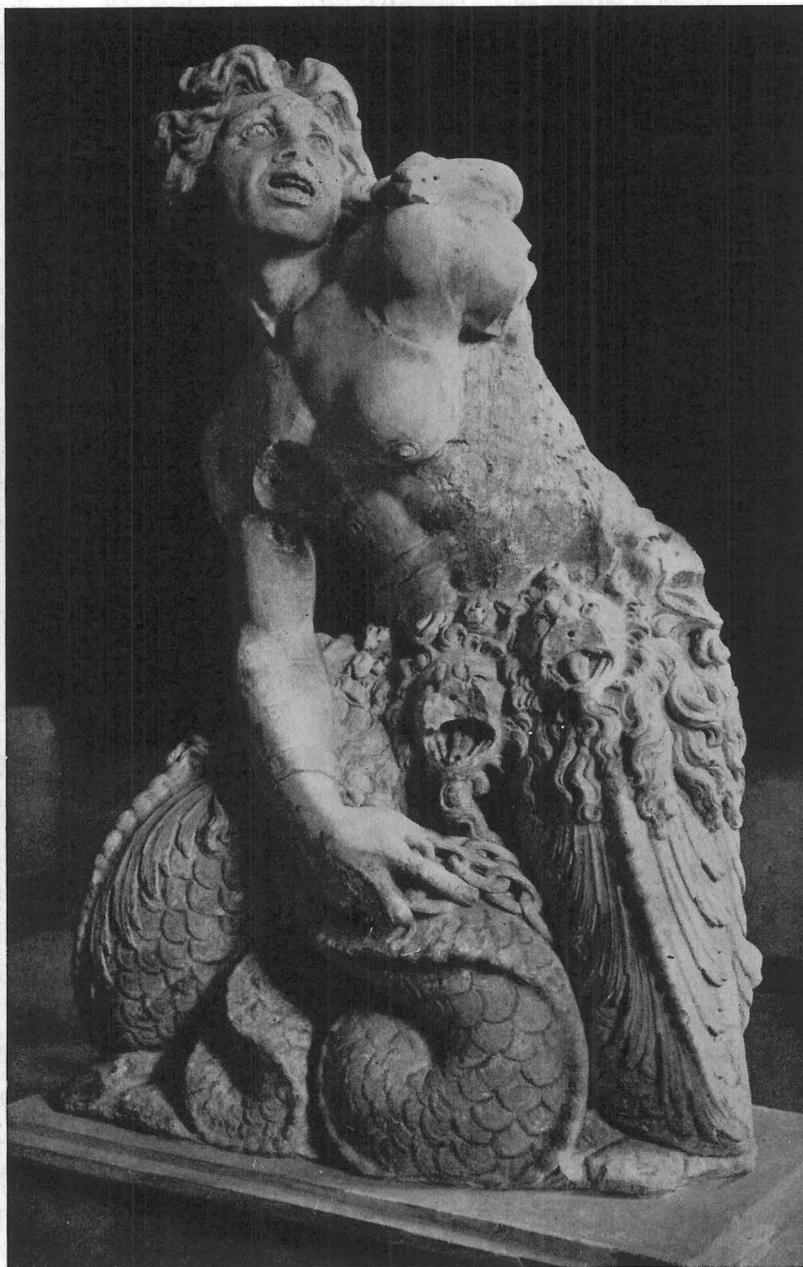


FIG. 15 – MESSINA, MUSEO NAZIONALE – G. A. MONTORSOLI: Scilla (frammento di fontana).

superficiale e spassionata analisi. Assai più intenso, rispetto al Laocoonte, il pittoricismo, a scapito della forma, e assai meno contenuta l'espressività sentimentale: il braccio mancante aderiva al corpo strettamente, ostinatamente, come prova la traccia sul marmo e la copia che è sulla fontana; e quindi la scultura è compatta, accentrata, priva di suggerimenti lineari e geometrici, affermando una massa adesiva al suolo. Il capo è volto verso la spalla più alta, in modo nettamente contrario alla statua rodia. Ma se questa scultura è, pertanto, una emancipazione piena dal celebrato modello, tuttavia è — innegabilmente — proprio l'opera che più, nello spirito, è prossima al Laocoonte. Segno indubbio che questo spirito del Laocoonte, cioè la sua assenza spirituale, al di là di ogni suggestione letteraria, fuori d'ogni imitazione, informa esattamente la personalità artistica — tutta cinquecentesca — di frate Giovanni Angelo da Montorsoli.

In conclusione, quanto, per via di gusto classicheggiante, il Bandinelli e Jacopo Sansovino erano vicini allo spirito del Laocoonte, così da esserne per così dire, i naturali restauratori, altrettanto, ma per via del gusto espressionistico-pittorico tutto a lui proprio, era vicino al Laocoonte il Montorsoli. Anche il Montorsoli, quindi, ne fu, a buon diritto, il restauratore. Ma come il Bandinelli e il Sansovino erano stati fedeli all'antico e perciò avevano sostanzialmente aderito alla verità storica — e con loro i copisti contemporanei — così il Montorsoli, aparendo in scena nel 1532 « doveva » da quella verità oggettiva allontanarsi; e violare irrimediabilmente il Laocoonte di Atenodoro, Agesandro, Polidoro, per farlo divenire il Laocoonte del Montorsoli, facendolo risorgere non come cimelio, ma come viva e vivace opera d'arte.

\* \* \*

Fino al sec. XVIII nessuno osò alterare il Laocoonte del Cinquecento. Ma la tendenza accademistica già larvata fin dall'inizio del Settecento non poteva non esercitarsi a spese del Laocoonte, per far sì che la celebre statua continuasse a essere uno dei canoni della cultura ufficiale (sappiamo bene, infatti, quale valore ebbe la celebre statua nella civiltà artistica del neoclassicismo)<sup>34)</sup>; e difatti in questo secolo lo scultore Agostino Cornacchini<sup>35)</sup> rifece ex novo le braccia dei figli, annullando così il restauro del Sansovino.

Purtroppo soltanto alcune e non preclare incisioni attestano il nuovo restauro; e, quand'anche attraverso di esse si potesse vedere che le braccia del Cornacchini sono più di quelle cinquecentesche tese e anatomicamente analizzate, non si potrebbe che ripetere generici dati sul gusto settecentesco e perciò non si direbbe nulla in aggiunta alle intuibili proposizioni sul gusto del Settecento. Basti a noi notare come, non durante il barocco Seicento, ma nel secolo XVIII il Laocoonte del Cinquecento appare esigere qualche modificazione: e cioè che il gruppo — così com'era nel Cinquecento — dovè essere più consentaneo al gusto barocco che non a quello del Settecento.

Tuttavia il braccio del padre non fu modificato. Sì che in ultima analisi il secolo XVIII accettò, in massima, l'opera del Montorsoli, ma non quella del Sansovino.

In tal modo il Laocoonte pur con i restauri del Cornacchini perpetuò la violazione operata essenzialmente dal Montorsoli della verità archeologica; la quale, per certo, continuava a essere pienamente nota. Infatti il Winckelmann dice a chiare note: « questo braccio avviluppato dal serpente piegar dovevasi sopra la testa della statua »; ma aggiunge subito: « sembra però che il braccio ripiegato sul capo avrebbe in qualche maniera fatto torto al lavoro dividendo l'attenzione dello spettatore »<sup>36)</sup>.

Preziosa illuminazione questa che il Winckelmann getta sul suo proprio gusto e su quello del suo tempo. L'archeologismo del Winckelmann è nettamente battuto dal suo bisogno di ridurre ogni ammirevole e ammirata opera antica a uno stato « ideale » di bellezza, essendo preponderante il bisogno di tradurre in autentica e « moderna » soggettività qualsiasi dato oggettivo, pur indiscutibile e accettato. E quel contrasto (che si sarebbe risolto nel « dividere l'attenzione dello spettatore ») credo si possa individuare nel ritmo chiuso, nell'evidenza plastica che avrebbe assunto il gruppo qualora il braccio del padre, piegandosi verso il capo, avesse raccolta e addensata la composizione; ritmo chiuso ed evidenza plastica che sarebbero state antitetiche a quell'espansione in superficie, chiaramente suggerita dal triangolo in cui può includersi il gruppo, se il suo più alto vertice è precisato e come toccato dal braccio teso. In altri termini, il Winckelmann « vedeva » il Laocoonte come una composizione risolta in superficie; e tanto più doveva piacerli se essa superficie si poteva circoscrivere in un contorno geometricamente astratto, e perciò, intellettualisticamente, idealizzarsi; e a tale visione non sapeva sottrarsi tanto da considerare in contrasto con essa il pur vero e autentico aspetto della statua rodia, che esaltava, invece, una ben conclusa tridimensionalità.

La statua in ogni modo doveva esser bella: qualunque violazione di questa preconcetta (e perciò arbitraria) bellezza avrebbe « fatto torto » all'opera d'arte.

In tal modo il criterio archeologico ebbe anche dal Winckelmann uno screditamento deciso di fronte alle esigenze del gusto: si preferì allora, insomma, un Laocoonte neoclassico (il restauro Cornacchini aveva contribuito a « distendere » in superficie il gruppo e a geometrizzarne i limiti, grazie all'aumentata tensione delle braccia dei figli) al Laocoonte « vero », così come due secoli prima, in ambiente michelangiolesco, il Montorsoli non aveva esitato a tradurre in linguaggio cinquecentesco il « testo » del I secolo a. C.

\* \* \*

In questa forma, trasformato da questi restauri, il Laocoonte apparve agli « esperti » di Napoleone, quando nel 1796 fu decretato il suo esilio a Parigi.

Ma, o per un più vivo interesse archeologico (del resto consono all'ambiente erudito francese di quel tempo) o per mera comodità, prima di avviarlo verso la Francia il

Laocoonte fu spogliato delle parti di restauro: e fu privato perciò tanto del braccio Montorsoli quanto delle braccia Cornacchini <sup>37)</sup>.

A Parigi, nella galleria di pittura si erano conservate alcune parti del Laocoonte, che lo scultore Girardon aveva formato in gesso al ritorno dal viaggio che compì nel tardo Seicento a Roma, dove aveva eseguito alcuni disegni della celebre statua. Quei frammenti furono immediatamente adattati al Laocoonte, appena giunto alla sua nuova sede; tanto che allora esso dovè apparire come l'aveva visto, o più precisamente interpretato, il Girardon <sup>38)</sup>; e cioè, sia pure con l'immane presumibile ap-

prossimazione, a Parigi il Laocoonte riebbe non soltanto il braccio montorsoliano (per vero non mai mutato) ma anche le braccia del Sansovino <sup>39)</sup>.

Le incisioni di questo tempo sono per noi la prova meno discutibile della forma che il Montorsoli aveva impresso al braccio del padre. A parte la posizione generica, e cioè la già illustrata tensione verso l'alto, ci è dato sapere che il serpente vi era aggrovigliato con spire grosse, lente e complicate che conferivano peso e ostentavano forte sentimento plastico a quella parte della statua: indugio plastico e complicazione che hanno permesso agli scrittori del Settecento di favoleggiare su un preteso restauro del Bernini. Apparve allora, insomma, il Laocoonte come qualcosa di barocco (fig. 16).



FIG. 16 - Il Laocoonte (da E. Q. VISCONTI, Museo Pio Clementino).

Cui non poteva mancare una decisa reazione da parte dei dotti e degli artisti francesi, eredi diretti della rigorosa cultura razionalistica e assertori del più vivo interesse archeologico. E difatti la reazione si manifestò - allora per la prima volta - sotto il segno della verità archeologica: e in forma rigorosamente ufficiale.

Il Governo presiedé alla cosa; e il Ministero degli Interni si impegnò a fondo per indurre gli scultori a restituire al Laocoonte la sua forma autentica <sup>40)</sup>: bandì un concorso a questo scopo, dotato di premi vistosi; e si sobbarcò alla spesa non indifferente di far eseguire un notevole numero di copie in gesso <sup>41)</sup>, ciascuna delle quali sarebbe stata affidata a un concorrente.

Ma il concorso andò deserto non ostante le singolari e allarmate insistenze delle autorità politiche e amministrative. Sì che ancora una volta si deve concludere che per

gli stessi incontrollati motivi – cioè per l'impero del gusto – che avevano indotto gli uomini del Cinquecento a trasformare il Laocoonte antico in un'opera d'arte « attuale », i Francesi dell'età napoleonica predilessero il Laocoonte « falso » o almeno non osarono alterarlo.

\*\*\*

E finalmente, nel 1815, il Laocoonte tornò a Roma, così com'era partito. Dove, immediatamente, fu integrato con i tre arti lasciati in Vaticano il giorno della partenza per Parigi.

Tuttavia, le testimonianze degli scrittori, pur confermando concordi che il braccio Montorsoli era di terracotta e quelle del Cornacchini di marmo, avvertono che, dopo il ritorno a Roma, al padre fu adattato un braccio di gesso, mentre i figli riebbero le braccia marmoree. E questo sembra essere stato l'ultimo restauro.

A tutta prima si sarebbe indotti a ritenere che il Laocoonte attuale non differisca da quello anteriore all'esilio parigino; e ciò soprattutto sulla fede del Visconti, che accenna all'identità tra la forma delle braccia dei figli attualmente in opera e quella che ad essi fu conferita dal Cornacchini; ma dal confronto tra l'incisione del Visconti stesso, che riproduce il gruppo prima del viaggio a Parigi (fig. 16), con quelle del periodo francese (fig. 17) e con quella del Piale-Bossi posteriore al ritorno a Roma (fig. 18) risulta invece che non soltanto le braccia dei figli, ma anche, forse, il braccio del padre e certamente il serpente che a questo aderisce, costituiscono sensibili divergenze tra il Laocoonte attuale e quello immediatamente anteriore al viaggio a Parigi.

È chiaro, quindi, che il Laocoonte attuale non riannoda la serie dei restauri antecedenti al viaggio a Parigi. Infatti il gruppo odierno è ben più schematizzabile in un triangolo di quel che non fosse quello lodato dal Winckelmann: triangolo precisato soprattutto dal braccio del figlio minore, teso e diritto verso l'apice del gruppo; si qualifica, cioè per un rigore geometrico, di gusto essenzialmente neoclassico, se non canoviano, quale non appariva certo nelle versioni più antiche.



FIG. 17 - Il Laocoonte (da PETIT-RADEL, *Monuments antiques du Musée Napoléon*).

E il gusto per la linea diritta è affermato dal braccio del padre, che, continuando e potenziando l'allineamento della gamba sinistra, si lascia seguire con elementare parallelismo dal serpente.

Sempre più lontano, quindi, dal Laocoonte rodio, il gruppo « neoclassico », o meglio la traduzione neoclassica del Laocoonte rodio, sussiste tuttora.

E ciò nonostante la nota scoperta Pollak, già ricordata dal Vergara nel suo articolo sul restauro: cioè – ripetiamo per maggior chiarezza – di quel braccio fortemente piegato, con numerosi segni di « aderenze », nel quale il Pollak stesso volle riconoscere il frammento di una copia fedele del Laocoonte; ciò rinvigorì, com'è ovvio, la tesi dell'infedeltà all'originale del Laocoonte vaticano. E, invero, questa tesi non incontrò contrasti degni di nota. Anzi, quel frammento, come ognuno sa, fu accolto nei Musei Vaticani e posto accanto al Laocoonte.

La scoperta, in altre parole, non stupì eccessivamente <sup>44)</sup> la critica, che allora sapeva, come sempre aveva saputo, che il braccio destro del padre del restauro vaticano non era fedele al vero; che cioè questo braccio doveva, nell'originale, essere piegato. Il Petit-Radel credeva che la mano non dovesse premere sui capelli ma rimanere alquanto discosta dal capo; il Pollak riconoscendo tracce di aderenza alla chioma nella spezzatura di alcune ciocche, propugnava l'appoggio della mano sul capo; appare dunque indiscutibile che, anche attraverso lievi dispareri, al tempo del Pollak il braccio del Laocoonte vaticano era concordemente ritenuto un falso archeologico.

Ma la proposta di un restauro archeologico, e cioè della restituzione del braccio destro del padre alla sua forma originale sulla scorta del braccio Pollak non ebbe seguito: pur con molte cautele e affermazioni lo stesso Michon, nel 1906, pur auspicando il restauro in omaggio alla verità, non poté tacere dell'interesse storico del Laocoonte falsato, ma fonte d'ispirazione per tanti artisti.

\* \* \*

Tanto complicate vicende comportano, per amor di chiarezza, un breve e schematico riassunto, dove potranno finalmente trovar posto alcune precisazioni:

1) 1506-14 – Il Sansovino reintegra, forse in gesso, le braccia dei figli e il braccio del padre. È il restauro più fedele alla verità archeologica, come attestano le incisioni anteriori al 1533 confrontate col restauro odierno.

2) 1521-1527 – Il Bandinelli restaura il braccio del padre;

3) 1533 – Il Montorsoli rifà ex novo il braccio destro del padre (modellandolo e realizzandolo in terracotta) proteso verso l'alto e « avviluppato » (Winckelmann) o lambito dal grosso serpente. Non altera le braccia dei figli. Concordemente le incisioni posteriori al 1533 attestano questa innovazione;

4) 1675-1700 – Il Girardon ritrae il Laocoonte in alcuni disegni, che, tornato a Parigi, traduce in gesso;

5) 1725-27 – Il Cornacchini rifà in marmo il braccio destro del figlio maggiore

(spostando l'avambraccio verso il padre) e il braccio destro del figlio minore curvandolo uniformemente (cfr. incisione Visconti);

6) 1796 – Il Laocoonte è privato delle tre braccia di restauro (torna cioè nello stato del 14 gennaio 1506). Trasportato a Parigi, è reintegrato coi gessi del Girardon (torna, pertanto, all'aspetto del 1533);

7) 1796-1815 – Il concorso bandito a Parigi per un restauro « definitivo » va deserto;

8) 1815 – Il Laocoonte torna a Roma privo delle parti di restauro. Le incisioni posteriori e lo stato attuale attestano che le braccia Cornacchini furono sostituite da altre scolpite ex novo: infatti (v. incisione Piale-Bossi) il braccio del figlio minore è del tutto teso e la mano è aperta e piegata verso l'esterno in netto contrasto col braccio Cornacchini (v. incisione Visconti anteriore al viaggio a Parigi). Non sostanziali furono le variazioni apportate al braccio del figlio maggiore. Il braccio del padre (incis. Piale-Bossi) è più teso di quello del Montorsoli e il serpente ha spire e andamento più complicato rispetto al braccio Montorsoli (inc. Visconti e Petit Radel).

Attualmente lo stesso braccio destro del padre è diverso da quello indicato dall'incisione Piale-Bossi, come se, dopo i restauri immediatamente seguenti il ritorno da Parigi, ne fosse avvenuto un altro: il braccio è meno teso, più basso e in tal posizione da allinearsi al braccio sinistro. In tal modo si accentua lo schema triangolare del gruppo;

9) 1906 – Ritrovamento del braccio Pollak, creduto pertinente a una copia;

10) 1942 – Restauro Vergara, che riporta il Laocoonte al suo aspetto originario, con ogni possibile approssimazione.

ADRIANO PRANDI



FIG. 18 – S. PIALE: Il Laocoonte (da WINCKELMANN, *Storia delle Arti del disegno*, ed. Fea; inc. Bossi).

Se si è creduto opportuno riassumere e schematizzare la cronologia dei restauri, o meglio delle traduzioni del Laocoonte, sembra superfluo fare altrettanto per i commenti che siamo venuti esponendo. Tuttavia non possiamo esimerci dal riportare che durante la seduta della Pont. Acc. Rom. di Archeologia del 20-XII-42, quando il dott. Vergara illustrò il suo restauro e noi stessi esponemmo la storia delle sue metamorfosi, nella discussione che seguì prese la parola uno dei più il-

lustri archeologi viventi per opporsi con energia alla proposta di riportare il Laocoonte vaticano alla sua forma autentica, adducendo una « ragione » estremamente semplice: così com'è, il Laocoonte, col suo braccio eloquentemente teso in alto « piace di più » di quello del I sec. a. C.

Questa breve cronaca, crediamo, illumina meglio di ogni altra prova, la sostanza della nostra lunga esposizione.

Ancora per amor di cronaca, riportiamo una proposta avanzata al termine di quella seduta: costituire presso il gabinetto del Laocoonte vaticano, attraverso copie in gesso e le principali incisioni (che sono di facile reperimento) un « museo del Laocoonte »: in modo che dalle restituite opere del Sansovino e del Montorsoli, e poi via via fino agli artisti e agli archeologi dell'Ottocento, sia documentata questa trama che abbiamo esposto della storia del gusto. Ciò che, poi, sarebbe non lungo omaggio alla celebrità del Laocoonte.

A. P.

<sup>1)</sup> Cfr. la lettera che Filippo Casaveteri scrisse a Francesco Vettori, nel gennaio del 1506, cioè pochissimi giorni dopo la scoperta. Fu individuato subito nel gruppo marmoreo il Laocoonte « il quale ne fa menzione Prinio al trigiximo sesto chapitulo 1/5, e Virgilio nel secondo della Eneida ». L'immediatezza del riconoscimento lascia supporre che fosse presente alla memoria degli « uomini letterati » d'allora, oltre al passo di Plinio e ai versi virgiliani, la figurazione del Laocoonte contenuta nel celebre codice virgiliano, oggi alla Bibl. Vaticana, allora appartenente – o fino a poco prima appartenuto – al Pontano. Tale figurazione (fig. 1), tuttavia, non ha che un vago rapporto, quanto all'iconografia, col gruppo rodio; e ciò prova come fu soprattutto il contenuto narrativo, la conoscenza letteraria dell'episodio, a diffondere – almeno nel primo tempo – l'entusiasmo per la scoperta.

Il De Fredis dovè aspettare più di dieci anno per essere compensato definitivamente, come risulta dal motu proprio di Leone X del 7 novembre 1517: « Cum dudum fe: re: Iulius papa II predecessor noster marmoreas Laocohontis Trojani et geminorum liberorum suorum implicitas draconum amplexibus miro artificio sculptas statuas ex agro dilecti filii Felicis de Fredis civis Romani, in quo ipse Felix illas sub terra diu obrutas effodi curaverat, ad tam consumati operis spectaculum in Vaticanum transferri et in horti pontificiis locari fecisset, et dicto Felici propterea ac Federico suo nato quoad viverent omnes et singulos introitus portionemque gabelle porte Sancti Johannis apud Lateranum de Urbe per ven. fratrem R. Episcopum Ostiensem camerarium nostrum, tunc suum, concedi et assignari vive vocis oraculo jussisset... » e in cambio dà loro l'ufficio di « scriptores archivi Romanae Curiae » o un'indennità di 1500 ducati in caso di mancanza. (Cfr. E. MÜNTZ, *Les antiquités de la ville de Rome aux XIV, XV et XVI siècles*, Paris 1886, p. 44).

A titolo di curiosità si trascrive dal Forcella (I, p. 164) l'epitaffio che segna la sepoltura del De Fredis, davanti alla cappella di S. Elena in S. Maria in Aracoeli:

*Felici de Fredis qui ob proprias  
virtutes et repertum  
Lacoohontis (sic) divinum quod in  
Vaticano cernis fere  
respiran (sic) simulacr imortalitatem  
meruit Federicoq paternas  
et avitas animi dotes refereni  
inmatura (s c) nimis morte praevetis  
Hieronima Branca uxor et  
mater Iuliaq de Fredis de Militib'  
filia et soror moestissime f.  
ann DII. MDXXVIII*

<sup>2)</sup> Cfr. AD. MICHAELIS, *Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere*, in *Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archaeologischen Instituts*, V, 1890, pp. 5-72.

<sup>3)</sup> Vedila in C. FEA, in *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Roma, 1790, I, p. 329.

È singolare il noto disegno di F. Zuccari che riproduce, per l'appunto, il Laocoonte in Belvedere (fig. 2): si noti come in esso (de' 1560 ca.) sia implicita la persistente polemica sul restauro della statua, che appare priva delle parti che integrate e si noti anche la curiosa veduta della testata Sud del cortile del Belvedere, con una torre medievale in luogo della torre Borgia (c'è da riconoscere in ciò una traccia dell'incendio che distrusse la cupola lignea eretta dal Bramante sulla torre Borgia? (cfr. J. S. ACKERMAN, *Bramante and the Torre Borgia*, in *Atti della Pont. Acc. Romana di Archeologia, Rendiconti*, 1951, pp. 247-265; ID., *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954, p. 22).

È anche di valore documentario la veduta, sul fondo, del tamburo della cupola della basilica vaticana, ancor priva della calotta.

<sup>4)</sup> Cfr. AD. MICHAELIS, *op. cit.*

<sup>5)</sup> Si desume dalla lettera del Cavalcanti di cui alla nota 7.

<sup>6)</sup> Non sarà inutile, credo, trascrivere il breve, del 23 marzo 1506, del card. Riario, allora camerlengo di S. R. C., che si riferisce alla cessione del Laocoonte da parte del De Fredis al Papa: « Raphael etc. Dilecto nobis in Christo Felici de Fredis civi Romano salutem in domino sempiternam. Cum nuper tua diligentia maximo labore atque impensa Laocoontis trojani liberorumque imagines comperaris que et quod erant a peritissimis statuariis et quod veterem illam Romanorum et majestatem et gratiam referebant usque adeo Sanctissimo Domino nostro placuerunt ut ea ipsa Laocoontis liberorumque simulacra in Vaticano ad perpetuam rei memoriam locari mandaverit. Ne tamen vel in frustra laborasse vel impensas abjecisse videaris vel posteris ab indagandis huiusmodi imaginibus retraherentur ut tuo parem officio gratiam retri ueret et posteros collatis rate premiis ad hos labores atque impensas animaret. Consentaneum duxit in remunerationem et premium predictorum introitus omnes et singulos proventuum gabelle porte Celimontane sive Sancti Johannis vulgariter nuncupate huius alme urbis ultro et tibi et Federico nato tuo tradi et quoad vixeris donari et in premium predictum assignari voluit ac mandavit. De speciali igitur sua Sanctitatis mandato... (cfr. *Bull. dell'Inst. di corrisp. arch.*, 1867, p. 190).

<sup>7)</sup> Per amor di precisione si elencano i documenti essenziali contemporanei alla scoperta: 1) del gennaio 1506 la citata lettera del Casaveteri; 2) del febbraio seguente la lettera del Cavalcanti (riportata alla nota 8); 3) il breve del card. Riario (marzo 1506) (citato alla nota precedente); 4) la lettera di Cesare al fratello Pomponio Trivulzio (giugno 1506), che citeremo in seguito; 5) la testimonianza dell'Albertini, proprietario di un appezzamento confinante con quello del De Fredis: « propriis oculis aspexi inventam anno III tue sanctitatis »; 6 e 7) ciò che si deduce dai Commentarii del Volterrano e dagli Antiquaria del Fulvio (cfr. MÜNTZ e MICHAELIS *cit.*). Le testimonianze più tarde saranno via via ricordate.

Tra i primi documenti della scoperta è certamente la lettera di cui il notaio bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti poté valersi già il 31 gennaio 1506 per informare Isabella d'Este dell'avvenimento: « Questo dì per lo ducal cavalcato ex Roma ho receputo una lettera de uno mio honorando Amico... in la qual... è questo infrascripto capitolo de verbo ad verbum... Per questa intenderete, Joannes mi, che uno Romano questi dì, in una sua vignia in Roma in loco dicto le Capoce... ha trovato tre figure ex lapide pario ecc. ecc. » (cfr. A. VENTURI, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, pp. 97-112).

Mentre queste note erano già impaginate e licenziate, il ch.mo dott. C. C. Van Essen, per Sua amichevole cortesia, mi ha informato di un suo articolo su *La découverte du Laocoon*, di imminente

pubblicazione. Nel ringraziare il dott. Van Essen per avermi consentito di leggere in bozze il suo lavoro, a questo m'è grato rinviare per il maggior approfondimento della questione.

<sup>8)</sup> Ecco la descrizione del Cavalcanti: « Se io à passati giorni, Luigi carissimo, scripsi di Laochoonte, non potei ad pieno riferirvi quanto al presente ho visto, perché la Santità di Nostro Signore l'a voluto et desidera porlo a Belvedere nella muraglia che ffa al presente, che ricerca di tucte l'antichaglie mirabili et belle per conlocharle in simile giardino: chosa veramente degna d'uno tanto Pontefice. Ne etiam si può pensare la bellezza di queste, che havendole ad fare col pennello non stimo si potessino più achommodare ad ciò quanto sono. Et per dimostrarvi chome stanno non mi sarà molesto in farlo intendere, sechondo chella memoria servirà. La positione di Laochoonte è quasi simile a uno huomo che siede, o più presto simile a uno sedente. S'appoggia con la sinistra gamba... dipoi (il serpente) rivoltasi drieto alle mani del padre; si crede chelli avvolgeva il braccio dextro, et con la choda la mano dextra al primo fanciullo; manchano ad queste figure queste due braccia, et per quello si vede della spicatura, l'uno et l'altro braccio era elevato et credono ch'el padre dovessi havere in mano una hasta, o qualche altra arme... »

Rome, die XIII februarrii MDVI. Uti frater Jo de Cavalcantibus. Al mio Luigi di Piero Guicciardini amico precipuo, Florentiae. (Cfr. E. MÜNTZ, *op. cit.*)

<sup>9)</sup> Vedile in E. MICHON, *La restauration du Laocoon et le modèle de Girardon*, in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1906, pagg. 272-273 (il titolo appare soltanto nell'indice del Bollettino).

<sup>10)</sup> G. VASARI, *Le Vite*, Milanese VII, Firenze 1881, p. 489.

<sup>11)</sup> ID., *loc. cit.*

<sup>12)</sup> K. SITTL, *Empirische Studien über die Laokoongruppe*, in *XVIII Programme der Kgl. Universität Würzburg*, 1895, II.

<sup>13)</sup> E. MICHON, *op. cit.*, pp. 273-274.

<sup>14)</sup> Cioè nel 1524 o poco dopo.

<sup>15)</sup> G. VASARI, *cit.*, VI, p. 146.

<sup>16)</sup> G. VASARI, *cit.*, VI, p. 683.

<sup>17)</sup> G. MILANESI, *Les correspondants de Michel-Ange*, I, *Sebastiano del Piombo*, Paris 1890, p. 98.

<sup>18)</sup> ID., *loc. cit.*

<sup>19)</sup> ID., *op. cit.* p. 108.

<sup>20)</sup> H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, I, 1912, p. 424.

<sup>21)</sup> G. VASARI, *loc. cit.* Avverto qui che trascurò nettamente quelle incisioni o quelle opere in genere che furono suscitate soltanto dal « soggetto » Laocoonte, tornato in voga dopo la scoperta, che, cioè, si distaccarono decisamente dall'iconografia facente capo al gruppo rodio: dalla seconda incisione di Marco Dente, attribuita gratuitamente a Raffaello, al Laocoonte di Filippino Lippi, al bassorilievo Wittmer, alla massima parte delle opere che, elencate e studiate dal Venturi (A. VENTURI, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, pp. 97-112) e dal Förster (R. FÖRSTER, *Laokoon in Mittelalter und in der Renaissance*, in *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1906, pp. 149-178) hanno attinenza col nostro Laocoonte soltanto per la qualità estrinseca del soggetto e perciò non considerabili in sede di critica d'arte, almeno relativamente al nostro punto di vista.

Né ritengo opportuno citare le opere di Raffaello e di Michelangelo che secondo alcuni hanno qualche attinenza col Laocoonte. La personalità di tali artisti è tanto preponderante su qualsiasi evento da non lasciar adito a confronti, o, comunque a documentare derivazioni di sorta.

Per la probabile conoscenza del Laocoonte presso la corte estense, si ricordi la citata lettera di Gio. Sabadino degli Arienti (vedi n. 7).

<sup>22)</sup> A. VENTURI, *op. cit.* p. 111.

<sup>23)</sup> R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, I, Roma 1902, p. 155, n. 2.

<sup>24)</sup> A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La scultura del Cinquecento*, XII, 2, Milano 1936, p. 233.

<sup>25)</sup> Vedi il testo anonimo in E. ALBERI, *Relazione degli Ambasciatori veneti al Senato*, III, Firenze, 1866, pp. 114-16.

<sup>26)</sup> R. LANCIANI, *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>27)</sup> A. VENTURI, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in *Archivio storico dell'arte*, 1889, p. 106.

<sup>28)</sup> Oltre alle citate opere di A. VENTURI, si veda l'articolo del dott. Vergara, contenuto in questo medesimo volume.

<sup>29)</sup> Cfr. E. TORMO, *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, Madrid 1940.

<sup>30)</sup> JACOBI SADOLETI... *Carmina. De Laocoontis Statua*, in *Carmina quinque illustrium poetarum*, Bergomi 1753, pp. 318-319.

<sup>31)</sup> A. VENTURI, *op. cit.*, p. 10.

<sup>32)</sup> C. FEA, *loc. cit.* (vedi nota 3).

<sup>33)</sup> Oltre la ricordata narrazione del Sangallo, cfr. S. FERRI, *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma 1946, p. 243. Il passo di Plinio, come è noto, è il seguente: « Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt; sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii ». (XXXVI, 37).

<sup>34)</sup> Si veda per la suggestione esercitata sull'arte figurativa del Seicento: R. SCHNEIDER, *Le prestige et l'influence du Laocoon en France et en Flandre au XVII siècle*, in *Actes du XII Congrès international d'histoire de l'art*. Bruxelles 1930, II, pp. 377-390; e non si ricorda nemmeno, ovviamente, la pseudo-estetica del Lessing.

<sup>35)</sup> Cfr. E. MICHON, *op. cit.*, passim. L'opera del Cornacchini è da ascrivere, con la maggiore attendibilità, al biennio 1725-1727, al periodo, cioè, dei lavori dello stesso scultore per il Carlo Magno e il S. Elia di S. Pietro in Vaticano.

<sup>36)</sup> J. J. WINCKELMANN, *Storia delle arti del disegno*, edit., C. FEA, Roma, 1783, II, p. 242

<sup>37)</sup> E. MICHON, *op. cit.*, pp. 272-273.

<sup>38)</sup> ID., *op. cit.*, pp. 273, 275. Inesattamente il MICHON (*op. cit.*, p. 272) chiama restauro l'opera del Girardon, giacché questi, come è stato detto, non fece che disegnare il Laocoonte e poi, tornato in Francia, modellare alcune parti sulla scorta dei suoi disegni.

<sup>39)</sup> Il Girardon, che, nato nel 1628, morì in età avanzata al principio del Settecento, non poté certo vedere i restauri del Cornacchini, eseguiti, come s'è detto, tra il 1725 e il 1727. Cfr. E. Q. VISCONTI, *Il Museo Pio-Clementino*, II, Milano 1819, p. 244, Nota 1.

<sup>40)</sup> E. MICHON, *op. cit.*, pp. 277-279.

<sup>41)</sup> Il Ministero dové anche concedere larghi anticipi al modellatore Getti incaricato di formare le copie per gli ipotetici concorrenti (MICHON, *loc. cit.*).