

Arte del Rinascimento: il Cinquecento

Definizione del Manierismo (A. Hauser)

Contro il Manierismo: principi di pittura controriformista (G. Paleotti)

La «bella maniera» (G. Vasari)

La forma serpentinata e il dizionario iconografico manierista (G. P. Lomazzo)

La forma urbana nel Cinquecento (G. Simoncini)

I principi dell'architettura classica (A. Palladio)

Le disposizioni del Concilio di Trento riguardo le immagini sacre (AA.VV.)

Istruzioni per la progettazione della chiesa riformata (C. Borromeo)

L'enciclopedia dell'immagine: l'iconologia (C. Ripa)

Leonardo da Vinci: scritti sulla pittura (E. G. Holt)

La teoria dell'arte (Michelangelo)

Le fatiche della volta Sistina (Michelangelo)

Quattro lettere di Michelangelo (Michelangelo)

Gli affreschi della Sistina: elogio di Michelangelo (G. Vasari)

Vita di Raffaello (G. Vasari)

La fusione del Perseo (B. Cellini)

Processo del Sacro Tribunale a Veronese (E. G. Holt)

DEFINIZIONE DEL MANIERISMO

Arnold Hauser

L'epoca del Manierismo è stata al centro degli interessi dello storico d'arte inglese Arnold Hauser (1892-1978) che ha dedicato all'argomento un importante volume (Il Manierismo, 1964) e un capitolo della sua Storia sociale dell'Arte da cui è tratto il brano qui riportato. Sebbene l'impostazione di Hauser sia stata recentemente rivista e aggiornata da studiosi quali J. Shearman e Smith, l'articolo resta ancora valido nell'individuazione dei motivi della fine del classicismo rinascimentale nella crisi spirituale che investe l'uomo cinquecentesco. I drammatici eventi storici, le catastrofi economiche, l'instabilità politica e sociale pongono fine all'ottimismo umanistico nelle facoltà dell'uomo, alle sue possibilità razionali di dominio e lettura della realtà. Da qui deriva l'abbandono dell'unità e dell'equilibrio classico proprio del Manierismo e la tendenza ad una visione più soggettiva, spirituale della realtà.

Crollata l'egemonia economica dell'Italia, scossa la Chiesa dalla Riforma, invaso il paese da Francesi e Spagnoli, dopo il sacco di Roma non può sussistere neppure la finzione di un equilibrio e di una stabilità. Pesa sull'Italia un'aria di catastrofe, che ben presto si propaga [...] a tutto l'Occidente.

Lo statico equilibrio delle formule classiche non basta più; e tuttavia l'arte vi tien fede, talvolta persino più ansiosamente e disperatamente di quanto comporti una persuasione senza dubbi. La posizione di giovani artisti di fronte al Rinascimento è ora singolarmente complicata; essi non possono rinunciare senz'altro alle conquiste dell'arte classica, anche se ormai a quel mondo armonico sono completamente estranei. [...] Artisti e pubblico sono ancora sostanzialmente gli stessi del Rinascimento, ma già si sentono mancare il terreno sotto i piedi. Il senso d'incertezza spiega la natura contraddittoria dei loro rapporti con l'arte classica. [...]

Solo il nostro tempo, che ha rapporti altrettanto ambigui con i propri antenati, ha saputo intendere l'originalità del Manierismo e riconoscere nell'imitazione spesso gretta dei modelli classici un'ipercompensazione dell'intimo distacco. Solo oggi comprendiamo che lo stile di tutti i maggiori manieristi, il Pontormo e il Parmigianino come il Bronzino e il Beccafumi, il Tintoretto [...] tende anzitutto a dissolvere la regolarità e l'armonia troppo semplice dell'arte classica, sostituendo alla sua norma universale caratteri più soggettivi e suggestivi. [...]

Non s'intende il Manierismo, se non si capisce che la sua imitazione dei modelli classici è una fuga davanti alla minaccia del caos, e l'acuto soggettivismo delle sue forme esprime il timore che la forma possa fallire di fronte alla vita, l'arte esaurirsi in bellezza senz'anima. [...]

Nulla meglio denuncia questa crisi dell'armonia classica che il disintegrarsi di quell'unità spaziale, che era stata la più significativa espressione della visione artistica rinascimentale. In realtà l'unità della scena, la coerenza locale della composizione, la ferma logica della struttura spaziale erano per il Rinascimento fra i più importanti elementi dell'effetto artistico. L'intero sistema del disegno prospettico, tutte le regole delle proporzioni e della struttura non erano che mezzi in vista dell'effetto spaziale. Il Manierismo comincia col dissolvere la struttura rinascimentale dello spazio, e scompone la scena in più parti, che risultano separate non solo esteriormente, ma anche nel diverso modo con cui ognuna è costruita nel suo interno. In ognuna infatti sono diversi i valori spaziali, diverse le proporzioni, diverse le possibilità di movimento: qui si economizza lo spazio, altrove se ne fa scialo. La dissoluzione dell'unità spaziale si rivela soprattutto nell'assenza di ogni rapporto logicamente definibile fra le proporzioni delle figure e la loro importanza nel soggetto. Elementi apparentemente accessori spesso risaltano prepotenti, mentre quel che sembra il vero soggetto è rimpicciolito e ricacciato nello sfondo. Come se l'artista volesse

dire: chissà quali sono i protagonisti quali le comparse! L'effetto finale è il movimento di figure reali in uno spazio irrazionale, costruito arbitrariamente, la combinazione di particolari veristici in una cornice fantastica, un arbitrario gioco di coefficienti spaziali, a seconda dell'effetto a cui si mira. Il correlativo più stretto di questo mondo ambiguo lo si può indicare nel sogno, che sopprime le connessioni reali istituendo fra le cose un rapporto astratto, ma i singoli oggetti ce li presenta con la massima intensità e il più acuto verismo.

Arnold Hauser, *Storia sociale dell'Arte*, Einaudi, Torino, 1987

CONTRO IL MANIERISMO: PRINCIPI DI PITTURA CONTRORIFORMISTA

Gabriele Paleotti

Ispirato alla precettistica tridentina, il Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582) di Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna nel 1576, si prefissava di combattere gli abusi dovuti «all'ignoranza dei pittori circa le realtà soprannaturali, naturali e umane». Il compito del pittore doveva essere «l'imitare le cose nel naturale», in tal modo avrebbe potuto risultare comprensibile a tutti e assicurare alla pittura un valore didattico popolare. Il fine irrinunciabile al quale il pittore doveva mirare era «la pittura, la quale ha da servire ad huomini, donne, nobili, ignobili, ricchi, poveri, dotti, indotti et ad ognuno in qualche parte, essendo ella il libro popolare, dovesse ancor essere formata in modo che proporzionalmente potesse saziare il gusto di tutti». Da condannare era invece ogni artista che nei soggetti sacri non rispettasse la verità storica. Partendo da queste premesse, Paleotti afferma che l'arte debba «illuminare l'intelletto, eccitare la devozione e pungere il cuore» attraverso l'ordine, la chiarezza, la semplicità, il controllo della forma, il rifiuto delle stravaganze del Manierismo.

Il Discorso del Paleotti ebbe una grande influenza presso molti pittori, in particolar modo coloro che si formarono a Bologna alla fine del Cinquecento, da Bartolomeo Cesi ai Carracci e ai giovani dell'Accademia degli Incamminati.

Libro I, CAP. XIX

Del fine proprio e particolare delle immagini cristiane.

[...] Parlando noi adunque delle immagini cristiane e già concedendosi che ogni immagine si faccia per rappresentare et esprimere un'altra cosa creata, ora soggiungiamo che questa rappresentazione anch'essa deve essere dirizzata a qualche fine, e che lo investigare qual sia proprio questo fine ha bisogno di varie considerazioni, imperoché altro è il parlare del pittore come puro artefice, altro del pittore come artefice cristiano.

Nel primo capo, quando si considera come puro artefice, necessario valersi d'una divisione assai usata da' dottori, che serve molto alla chiarezza di questo che si tratta. Dicono essi che altro è il fine dell'opera, altro è il fine dell'operante e così noi diremo che altro è il fine del pittore et altro il fine di essa pittura. Il fine del pittore, come artefice, sarà col mezzo di quella arte fare guadagno, o acquistarsi laude o credito, o fare servizio altrui, ovvero lavorare per suo passatempo o per simili altre cause. Il fine della pittura sarà l'assomigliare la cosa rappresentata, che alcuni chiamano l'anima della pittura, perché tutte l'altre cose, come la vaghezza, varietà de' colori et altri ornamenti, sono accessorie ad essa; onde disse Aristotele nella Poetica che, di due pitture, quella che sarà piena di bei colori, ma non assomiglierà, sarà stimata inferiore a quella che sarà formata di semplici linee et assomiglierà; e la ragione è, perché quella contiene uno accidente della pittura e questa abbraccia quello che è il fondamento e nervo di essa, che consiste nello esprimere bene quello che vogliamo imitare.

Nel secondo capo, quando parliamo del pittore cristiano, come proprio è l'intenzione nostra, allora è molto più differente il fine del pittore dal fine della pittura. Quanto al fine del pittore, egli può cristianamente avere due oggetti o fini: l'uno principale, l'altro secondario, o vogliamo dire in conseguenza. Questo fine in conseguenza sarà di essercitare l'arte sua per ritrarne guadagno, o per acquistarne onore, o per altre cause dette di sopra, quando però siano tutte regolate con le debite circostanze - della persona, del luogo, del tempo, del modo e del resto che si richiede -, talché da niun lato si possa dire che egli biasimevolmente esserciti questa arte et in niun modo s'adopri contra il fine supremo. Il fine principale sarà, col mezzo della fatica et arte sua acquistarsi la grazia divina; imperoché il cristiano, nato a cose sublimi, non si contenta nelle operazioni sue avere mira così bassa

e riguardare solamente alla mercé degli uomini e commodi temporali, ma, levando gli occhi in alto, si propone un altro fine molto maggiore e più eccellente, che sta riposto nelle cose eterne. [...]

Del fine poi di essa pittura diciamo che, sì come, quando ella si considera come pura arte, il fine suo è solamente di assomigliare, come già s'è detto; così ora, essercitandosi come operazione di uomo cristiano, acquista insieme un'altra più nobile forma e perciò passa nell'ordine delle più nobili virtù. E questo privilegio nasce dalla grandezza della legge cristiana, col mezzo della quale tutte le azzioni che per altro seriano stimate meccaniche o vili, fatte con deliberazione e dirizzate con debita ragione al fine eterno, crescono subito di grado e si vestono de' meriti di virtù; né però distruggono o contradicono al prossimo fine, che era dell'arte sola, ma lo inalzano, lo aggrandiscono e gli danno perfezione. Sì che, quanto al proposito nostro, la pittura, che prima aveva per fine solo di assomigliare, ora, come atto di virtù, piglia nuova sopravveste, et oltre l'assomigliare si inalza ad un fine maggiore, mirando la eterna gloria e procurando di richiamare gli uomini dal vizio et indurli al vero culto di Dio.

CAP. XXV

Che le immagini cristiane servono molto a muovere gli affetti delle persone.

Resta la terza parte, non solo propria, ma prencipale delle pitture, che è di muovere gli animi de' riguardanti, il che tanto maggior laude le apporta, quanto che l'effetto in sé è nobilissimo et esse a ciò sono molto atte et efficaci. Che se nelli oratori il saper volgere con la facoltà del dire gli affetti altrui in questa o in quella parte è stata riputata laude sopra le altre egregia et eccellente, chi dubita che le pitture cristiane, da bellezza spirituale accompagnate, tanto più efficacemente e nobilmente potranno effettuare questo, quanto che di natura sua, rispetto alla moltitudine universalmente rozza, a ciò sono più atte, et il fine a che caminano, come di già dicemmo, è molto più sublime e glorioso? [...] Onde possiamo ancor noi dire che in proporzione pare risponda la pittura alle cose vedute nel modo proprio ch'avvennero, come la lezione alle cose che udiamo raccontare; e però da' Greci è stata detta la pittura ζωγραφία, cioè viva scrittura, come dicono gli autori. Di modo che, se leggiamo varii essempli di persone che, avendo letto un solo libro, ancor che a caso, subito da quella lettura hanno mutato in tutto parere; perché non vogliamo persuaderci che tanto più efficacemente debba ciò riuscire da una imagine sacra divotamente fatta? [...] Onde, se tanta efficacia hanno le parole, che si odono o leggono, di tramutare i sensi nostri, con molta maggiore violenza penetreranno dentro di noi quelle figure, dalle quali si vedrà spirare pietà, modestia, santità e divozione [...].

Il sentire narrare il martirio d'un santo, il zelo e costanza d'una vergine, la passione dello stesso Cristo, sono cose che toccano dentro di vero; ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta e nell'altro lato Cristo inchiodato, egli è pur vero che tanto accresce la divozione e compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo. [...] Sì che non crediamo che sia alcuno così insensato e stupido, che non conosca dai proprii sensi la convenienza grande e simpatia che la natura umana ha con queste immagini, quando sono spiritosamente e vivamente espresse. [...]

Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustriss. e Reverendiss. Card. Paleotti. In Bologna, per Alessandro Benacci, MDLXXXI, in *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di P. Barocchi, II, Bari, 1961

LA «BELLA MANIERA»

Giorgio Vasari

Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri, (1550/1568) di Giorgio Vasari è ripartito in tre libri corrispondenti nella concezione storiografica ed estetica dell'autore, a tre fasi o "età". Si ha, pertanto, una «prima età» che, dominata dalla «maniera vecchia di Giotto», arriva alle soglie del Quattrocento; la «seconda» si apre con Brunelleschi e Masaccio e inaugura la «maniera moderna», e infine la «terza età» che comincia con Leonardo da Vinci e culmina con Michelangelo. Il Proemio alla parte terza è un impegnativo sforzo di sintesi teorica che va letto come una dichiarazione di poetica: l'interpretazione dà un'ottica manierista delle vicende figurative dal Quattrocento a Michelangelo. Secondo Vasari i progressi quattrocenteschi divisi in cinque categorie «regola», «ordine», «misura», «disegno» e «maniera», sono stati portati «all'intero della perfezione» nell'«età moderna». Riguardo l'ultima categoria merita soffermarsi: Vasari afferma che la «maniera» moderna si contrappose «allo stento della diligenza» e a ogni «durezza» e parla di «graziosissima grazia», di «varietà di tante bizzarrie», di «vaghezza de' colori» e di «una leggiadria di fare svelte e graziose tutte le figure e massimamente le femmine con le membra naturali come agli uomini, ma ricoperte di quelle grassesse e carnosità, che non siano goffe come le naturali, ma artificiate dal disegno e dal giudizio». Il sistema estetico manierista di Vasari, quindi, si poggia su un bipolarismo: da una parte c'è la natura che fornisce canoni e parametri normativi su cui si basano «ordini», «regole» e «misure», dall'altra c'è l'artista che, pur senza prescindere dall'oggettiva verità di queste norme, si riserva un ampio margine di manovra e si concede delle «licenze», «eccede la misura», giunge ad «artificiare» la «goffa» verità naturale per attingere la grazia e la leggiadria. Il rapporto tra artista e natura, tra soggetto e oggetto postulato dalle teorie di Alberti o di Leonardo appare qui definitivamente superato.

Proemio della terza parte delle Vite

Veramente grande augumento fecero alle arti, nella architettura, pittura e scultura quelli eccellenti maestri che noi abbiamo descritti sin qui nella seconda parte di queste Vite, agguugnendo alle cose de' primi regola, ordine, misura, disegno e maniera, se non in tutto perfettamente, tanto almanco vicino al vero, che i terzi di chi noi ragioniamo da qui avanti, poterono mediante quel lume sollevarsi e condursi a la somma perfezione, dove abbiām le cose moderne di maggior pregio e più celebrate. Ma perché più chiaro ancor si conosca la totalità del miglioramento che ci hanno fatto i predetti artefici, non sarà certo fuori di proposito dichiarare in poche parole i cinque aggiunti che io nominai, e discorrer succintamente donde sia nato quel vero buono che, superato il secolo antico, fa il moderno sì glorioso. Fu adunque la regola nella architettura il modo del misurare delle anticaglie, osservando le piante de' gli edifici antichi nelle opere moderne; l'ordine fu il dividere l'un genere da l'altro, sì che toccasse ad ogni corpo le membra sue, e non si cambiassero più tra loro il dorico, ionico, il corinzio et il toscano; e la misura fu universale, sì nella architettura, come nella scultura, fare i corpi delle figure retti, diritti e con le membra organizzati parimente; et il simile nella pittura. Il disegno fu lo imitare il più bello della natura in tutte le figure, così scolpite come dipinte, la qual parte viene da lo avere la mano e l'ingegno che rapporti tutto quello che vede l'occhio in sul piano, o disegni o in su fogli o tavola o altro piano, giustissimo et a punto; e così di rilievo nella scultura; la maniera venne poi la più bella, da l'avere messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle, e da quel più bello mani o teste o corpi o gambe, a giugnerle insieme e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva; e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo se dice ella essere bella maniera.

Queste cose non l'aveva fatte Giotto, né que' primi artefici, se bene eglino avevano scoperto i principii di tutte queste difficoltà, e toccatele in superficie, come nel disegno,

più vero che e' non era prima e più simile alla natura, e così l'unione de' colori et i componimenti delle figure nelle storie e molte altre cose, de le quali a bastanza s'è ragionato. Ma se ben i secondi augumentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette, che elle finissino di agiugnere a l'intero della perfezzione. Mancandoci ancora nella regola una licenzia che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine, il quale aveva di bisogno di una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento. Nelle misure mancava uno retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate avessero in quelle grandezze, ch'elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura. Nel disegno non v'erano gli estremi del fine suo, perché se bene e' facevano un braccio tondo et una gamba diritta, non era ricerca con muscoli con quella facilità graziosa e dolce, che apparisse fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive: ma elle erano crude e scorticate, che faceva difficoltà a gli occhi e durezza nella maniera, alla quale mancava una legiadria di fare svelte e graziose tutte le figure e massime le femmine et i putti con le membra naturali come a gli uomini, ma ricoperte di quelle grassezze e carnosità, che non siano goffe come li naturali, ma artefiziate dal disegno e dal giudizio.

Vi mancavano ancora la copia de' belli abiti, la varietà di tante bizzarrie, la vaghezza de' colori, la universalità ne' casamenti e la lontananza e varietà ne' paesi.

[...]

Ma lo errore di costoro¹ dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale, dando principio a quella terza maniera noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e bravezza del disegno, et oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura così appunto come elle sono, con buona regola, migliore ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto et il fiato. Seguitò dopo lui, ancora che alquanto lontano, Giorgione da Castelfranco, il quale sfumò le sue pitture e dette una terribil movenzia a certe cose, come è una storia nella scuola di San Marco a Venezia, dove è un tempo torbido che tuona, e trema il dipinto, e le figure si muovono e si spiccano da la tavola, per una certa oscurità di ombre bene intese. [...] Ma più di tutti il graziosissimo Raffaello da Urbino, il quale studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezzione, che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi e più, se si potessi dire o mostrare l'opere di quelli a questo paragone. Laonde la natura restò vinta da i suoi colori, e l'invenzione era in lui sì facile e propria quanto può giudicare chi vede le storie sue, le quali sono simili alli scritti, mostrandoci in quelle i siti simili e gli edificii, così come nelle genti nostrali e strane, le cere e gli abiti, secondo che egli ha voluto: oltre il dono della grazia delle teste, giovani, vecchi e femmine, riservando alle modeste la modestia, alle lascive la lascivia et a i putti ora i vizii ne gli occhi et ora i giuochi nelle attitudini. E così i suoi panni piegati, né troppo semplici, né intrigati, ma con una guisa che paion veri. Seguì in queta maniera, ma più dolce di colorito e non tanta gagliarda Andrea del Sarto, il qual si può dire che fusse raro, perché l'opere sue son senza errori. Né si può esprimere le legiadrisime vivacità vive che fece nelle opere sue Antonio da Correggio, sfilando i suoi capelli con un modo, non di quella maniera fine che facevano gli innanzi a lui, ch'era difficile, tagliente e secca, ma d'una piumosità morbidi, che si scorgevano le fila nella facilità del farli, che parevano d'oro e più belli che i vivi, i quali restano vinti da i suoi coloriti.

[...]

Ma quello che fra i morti e vivi porta la palma e trascende e ricuopre tutti è il divino Michel Agnolo Buonarroto il qual non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti costoro, che hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che sì lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono: et unico giustamente si trionfa di quegli, di questi e di lei, non imaginandosi appena quella cosa alcuna sì strana e tanto difficile, che egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante la industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi. E non solo nella pittura e ne' colori, sotto il qual genere si comprendono tutte le forme e tutti i corpi retti e non retti, palpabili et impalpabili, visibili e non visibili, ma nella estrema rotonditade ancora de' corpi: e con la punta del suo scarpello e de le fatiche di così bella e fruttifera pianta son distesi già tanti rami e sì onorati, che oltra lo aver pieno il mondo in sì disusata foggia de' più saporiti frutti che siano, hanno ancora dato l'ultimo termine a queste tre nobilissime arti con tanta e sì maravigliosa perfezzione, che ben si può dire e sicuramente, le sue statue in qual si voglia parte di quelle, esser più belle assai che le antiche. Conoscendosi nel mettere a paragone teste, mani, braccia e piedi formati da l'uno e da l'altro, rimanere in quelle di costui un certo fondamento più saldo, una grazia più interamente graziosa et una molto più assoluta perfezzione, condotta con una certa difficoltà sì facile nella sua maniera, che egli è impossibile mai veder meglio. Il che medesimamente per conseguenza si può credere de le sue pitture. Le quali, se per adventura ci fussero di quelle famosissime greche o romane da poterle a fronte a fronte paragonare, tanto resterebbono in maggior pregio e più onorate, quanto più appariscono le sue sculture superiori a tutte le antiche. Ma se tanto sono da noi ammirati que' famosissimi, che provocati con sì eccessivi premii e con tanta felicità, diedero vita alle opere loro, quanto doviamo noi maggiormente celebrare e mettere in cielo questi rarissimi ingegni, che non solo senza premii, ma in una povertà miserabile fanno frutti sì preziosi? Credasi et affermisi adunque che se in questo nostro secolo fusse la giusta remunerazione, si farebbono senza dubbio cose più grandi e molto migliori che non fecero mai gli antichi. Ma lo avere a combattere più con la fame che con la fama, tien sotterrati i miseri ingegni, né gli lascia (colpa e vergogna di chi sollevare gli potrebbe e non se ne cura) farsi conoscere. [...]

Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550.
Einaudi, Torino, 1986

1. *di costoro*: gli artisti della seconda fase.

LA FORMA SERPENTINATA E IL DIZIONARIO ICONOGRAFICO MANIERISTA

Giovanni Paolo Lomazzo

Il Trattato dell'arte della pittura di Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), è un testo molto importante per comprendere la pittura tra Cinque e Seicento. L'autore, una volta abbandonata la pittura (era un apprezzato ritrattista) a trentatré anni per cecità, si dedicò interamente alla riflessione teorica. Il testo del 1584 è una sorta di enciclopedia del pittore manierista ("Bibbia del manierismo" fu definito) poiché affronta, con uno stile già per molti aspetti barocco, tutti gli aspetti della pittura: la teoria della proporzione, dei colori, dei movimenti come riflessi delle emozioni, della luce e ombra, della prospettiva lineare, della pratica della pittura e dell'iconografia.

Tra le sue opere, oltre al già citato Trattato, va ricordato l'Idea del tempio della pittura che completa la trattazione dei problemi tecnici e teorici sviluppati nel precedente testo.

Del Trattato riproduciamo un brano nel quale Lomazzo, affrontando il problema della proporzione supportato dall'autorità di Michelangelo, definisce due dei tratti stilistici della pittura e scultura manierista: la linea serpentinata (come la "fiamma del foco che ondeggia") e la figura piramidale come i soli elementi che danno grazia e bellezza all'immagine in quanto trasmettono l'idea di movimento. Rilievo particolare lo assume la "serpentina" poiché essa realizza per Lomazzo la sintesi spaziale, coordinata e dinamica di una sequenza di contrapposti che imprigiona il moto e lo esprime nell'inerzia del marmo e della tela.

Oltre di ciò ha anco da usare il pittore queste linee proporzionate con certo modo e regola, la quale non è altro che quella che usa, e con che procede l'istessa natura in fare un suo composito, dove prima presuppone la materia, che è una cosa senza forma, senza bellezza, e senza termine, e poi nella materia introduce la forma, che è una cosa bella, e terminata. Così fa il pittore, il quale piglia una tavola, che nella faccia non ha se non una superficie, o un piano senza bellezza, le cui parti non hanno fini né termini, ed egli l'abbellisce, e termina delineando e disegnando in lei un uomo, un cavallo, una colonna, e formando, e pulendo tutt'i suoi contorni; ed in somma imitando con le linee la natura della cosa che dipinge, così nella larghezza, come nella lunghezza, corpulenza, e grossezza. E perché in questo loco cade molto a proposito un precetto di Michelangelo, non lascerò di riferirlo semplicemente, lasciando poi l'interpretazione, ed intelligenza di esso al prudente lettore.

Dicesi adunque che Michelangelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata, e moltiplicata per una, due, e tre. Ed in questo precetto parmi che consista tutto il secreto della pittura, imperocché la maggior grazia, e leggiadria che possa avere una figura è, che mostri di muoversi, il che chiamano i pittori furia della figura. E per rappresentare questo moto, non vi è forma più accomodata, che quella della fiamma del fuoco, la quale secondo che dicono Aristotile, e tutti i filosofi, è elemento più attivo di tutti, e la forma della sua fiamma è più atta al moto di tutte, perché ha il cono, e la punta acuta, con la quale par che voglia romper l'aria, ed ascendere alla sua sfera. Sicché quando la figura avrà questa forma, sarà bellissima: e questa anco si può servare in due maniere, una è che 'l cono della piramide, che è la parte più acuta, si collochi di sopra, e la base, che è il più ampio della piramide, si collochi nella parte inferiore come il fuoco; ed allora s'ha da mostrare nella figura ampiezza e larghezza come nelle gambe o panni da basso, e di sopra si ha d'assottigliare a guisa di piramide, mostrando l'una spalla, e facendo che l'altra sfugga, e scorci, che 'l corpo si torca, e l'una spalla s'asconda, e si rilevi, e scopra l'altra. Può ancora la figura che si dipinge stare a modo di piramide, che abbia la base, ed il più ampio rivolto verso la parte di sopra, ed il cono verso la parte da basso; e così mostrerà la figura larghezza nella parte superiore, o dimostrando tutti due gli omeri, o stendendo le braccia, o mostrando

una gamba, ed ascondendo l'altra, od altro simil modo, come il saggio pittore giudicherà che gli venga meglio. Ma perché sono due sorte di piramidi, l'una retta come è quella che è appresso S. Pietro in Roma, che si chiama la piramide di Giulio Cesare, e l'altra di figura di fiamma di fuoco, e questa chiama Michelangelo serpentinata, ha il pittore d'accompagnare questa forma piramidale con la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva quando cammina, che è la propria forma della fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha da rappresentare la forma della lettera S retta, o la forma rovescia, come è questa S, perché allora avrà la sua bellezza. E non solamente nel tutto ha da servire questa forma, ma anco in ciascuna delle parti. Imperocché nelle gambe quando l'un muscolo da una parte rileva in fuori, dall'altra che gli risponde, e gli è opposta per linea diametrale, ha da essere nascosto, e ritirato in dentro, come si vede nel piede, e nelle gambe naturali. Diceva più oltre Michelangelo, che la figura ha da essere moltiplicata per uno, due, e tre. Ed in questo consiste tutta la ragione della proporzione.

LA FORMA URBANA NEL CINQUECENTO

Giorgio Simoncini

La città del Cinquecento viene analizzata in questo saggio tenendo conto delle relazioni fra sistemi di organizzazione spaziale e motivazioni culturali. Pertanto, le tipologie prevalenti nel Cinquecento, quella radiale e quella ortogonale, vengono chiarite e approfondite tenendo presente che la città è il risultato di una serie di scelte culturali, sociali, economiche e politiche compiute a monte della scelta figurativa.

Le tipologie urbane

Durante il quattrocento le città erano organizzate in base a soluzioni uniche ed irripetibili. Tale scelta era determinata dai forti nessi che in quel secolo si stabilivano fra l'invenzione urbanistica e l'ambiente naturale e urbano in cui essa si inseriva, nessi che rendevano problematica, data la diversità delle soluzioni, la possibilità della ripetizione tipologica.

Durante il cinquecento prevalse invece la tendenza ad organizzare la città in base a soluzioni valide in più casi. La tendenza, propria del periodo, a specializzare la città in rapporto a funzioni specifiche (militari, di rappresentanza, di mercato, ecc.), condusse a specializzare la città anche in senso strutturale e figurativo, vale a dire a risolvere il suo impianto in base a tipologie.

Tale tendenza si inseriva nel quadro della cultura architettonica del periodo; essa trova infatti corrispondenza nel campo dell'edilizia nella ricerca di tipologie residenziali per classi di attività, elaborate dal Serlio e ampiamente realizzate nel secolo; nella riduzione a prototipi di alcuni edifici significativi in senso religioso, come la vignelesca chiesa del Gesù a Roma; nella codificazione degli ordini architettonici. [...]

Oggettività della forma

La risoluzione degli impianti urbani in tipologie comportava l'esigenza di configurare la disciplina urbanistica in base a criteri non più soggettivi, ma oggettivamente validi; non più mutevoli ma definibili una volta per tutte. Ciò poteva essere realizzato svincolando l'invenzione urbanistica dalla opinabile scelta del singolo architetto e vincolandola alle direttive di una "autorità" il cui giudizio potesse essere ritenuto indiscutibile. L'autorità cui si fece riferimento in questo campo, come nel campo dell'edilizia, era rappresentata dall'antico. È significativo che le tipologie urbanistiche radiali e ortogonali, venissero proposte entrambe come interpretazioni del testo di Vitruvio. [...] La riduzione dell'urbanistica a fatto oggettivamente valido, fu realizzata configurando la struttura della città secondo criteri desunti dalle leggi immutabili della natura: poiché a queste erano riconosciute qualità numeriche e geometriche, il problema fu risolto mediante la configurazione degli schemi urbanistici in base alle medesime qualità. Significativa, in merito, l'adozione di forme geometriche pure per i tessuti edilizi; la regolarizzazione delle trame viarie preesistenti mediante assi viari rettilinei come a Genova, Napoli, Roma, Palermo; l'inclusione degli eterogenei organismi medievali all'interno di perimetri regolari come Mirandola, a Guastalla, ecc.

Tutto questo evidentemente non avveniva per caso, ma era la conseguenza di una cultura che si riconosceva soprattutto nella perfezione numerica del mondo platonico; se alle forme si poteva attribuire valore sussistente, esse dovevano essere capaci di garantire la validità oggettiva di quanto era configurato, in questo caso della tipologia urbana. [...] Nel cinquecento...anche l'urbanistica cominciò a cercare nel numero e nella figura geometrica garanzie di validità oggettiva. Questo avveniva nel momento in cui tale disciplina [...] avendo acquisito le metodologie operative dell'edilizia e del disegno prospettico esprimeva la tendenza a configurare la città intera come un grande edificio.

Nel disegno urbano del cinquecento, è sempre identificabile una figura geometrica pura, la matrice formale del disegno rispetto alla quale l'opera si configura. In molti casi, specie nelle città fortificate, come a Palmanova, la figura individua il perimetro delle mura urbane. In altri casi, più frequentemente nei progetti "ideali" dei teorici, la figura geometrica individua il disegno della piazza centrale. Qui il processo progettuale sembra procedere in senso inverso a quello descritto a proposito delle città fortificate, e precisamente dal centro verso la periferia. [...]

Confronto di tipologie urbane

Il discorso sulle morfologie urbanistiche del cinquecento si risolve prevalentemente nel confronto tra schemi di tipo radiale e ortogonale. [...] Per quanto riguarda le tipologie radiali, sembra chiaro che esse erano soprattutto determinate dalle esigenze di potere del principe, di difesa militare e di prestigio. Naturalmente si trattava di un principe che aveva ormai assorbito la cultura figurativa del primo Rinascimento e sapeva adattarla ai suoi fini. La tipologia radiale sembra avere pertanto una motivazione di base essenzialmente politica. Questa interpretazione è convalidata dal fatto che l'organismo radiale era quello funzionalmente più stabile e più adeguato ad esprimere la struttura rigidamente centralizzata su cui si reggeva il potere del principe.

Per quanto riguarda le tipologie ortogonali, esse sembrano esprimere non le esigenze del principe, giacché non lui poteva avere interesse alla realizzazione di strade sopraelevate o di case bene isolate e protette dai venti, che sono le motivazioni tecniche della città ortogonale; ma le esigenze dei proprietari dei palazzi e complessi edilizi (la forma dei quali vincolava la stessa organizzazione spaziale urbana) che erano membri della aristocrazia e della ricca borghesia.

Una seconda differenza fra le due tipologie è la seguente: le motivazioni di ordine figurativo avevano un notevole peso nel caso della città radiale: si pensi al discorso fatto sulla radialità come estensione alla città della concezione prospettica centrale dell'architettura. Viceversa in relazione ad essa non avevano altrettanto peso le motivazioni tecniche, ove si escludano quelle di difesa militare, legate peraltro ad una strategia di guerra che sarebbe stata superata in breve volgere di tempo. Invece erano appunto le motivazioni tecniche che prevalevano nel caso della città ortogonale: difesa dai venti, insolazione, traffico, ecc. [...]

Una terza differenza riguarda le radici culturali delle due città. Sembra possibile affermare che la città radiale esprimeva, razionalizzandola, la configurazione della città gotica convergente sulla cattedrale; a questo proposito non è del tutto casuale che il Filarete il quale più compiutamente ne propose per primo lo schema, fosse appunto così vicino alla cultura architettonica del gotico. E forse non è neanche casuale che l'adozione di schemi radiali fosse prevalentemente diffusa nelle aree settentrionali italiane, più soggette allo scambio con la cultura gotica europea. Viceversa la città ortogonale, a parte la continuità con le città pianificate del Medioevo, mostra di avere più saldi nessi con la tradizione urbanistica classica, romana e probabilmente greca.

Il confronto fra le due tipologie si sarebbe risolto nel prelevare dagli schemi radiali sia il livello di rappresentazione teorica sia il livello di intervento (soluzioni centrali e stellari). Tale fatto, che sullo scorcio del secolo avrebbe trovato completa attuazione nel piano romano di Sisto V, rispondeva ad una precisa logica degli sviluppi politici. Le esigenze del principe sarebbero prevalse sulle esigenze della aristocrazia e della ricca borghesia; il principe italiano era ben sostenuto dal potere del re di Spagna, mentre aristocrazia e borghesia non sarebbero state più sostenute in modo adeguato dal potere economico, entrato in crisi durante il cinquecento.

Giorgio Simoncini, *Città e società nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1974

I PRINCIPI DELL'ARCHITETTURA CLASSICA

Andrea Palladio

Andrea Palladio (1508-1580) oltre che architetto fu autore di un celebre trattato I quattro libri dell'architettura, pubblicato nel 1570 e tradotto già all'epoca in molte lingue. I principi della buona architettura per Palladio sono gli stessi definiti da Vitruvio nel De architectura testo che rappresenta una delle fonti imprescindibili del trattato assieme al De re aedificatoria di Leon Battista Alberti. Proprio seguendo l'Alberti, Palladio accetta la definizione matematica della bellezza: «la bellezza risulterà dalla bella forma, e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto» (Libro I, cap.1), definizione che riprende il concetto vitruviano di "symmetria". Nel quarto libro, interamente dedicato ai templi, Palladio presenta idee che derivano direttamente dall'Alberti: gli edifici nei quali ci si rivolge a Dio dovrebbero trovarsi nella più nobile parte della città, essere costruiti in modo che nulla di più bello non possa immaginarsi affinché chi vi entra sia trasportato in una sorta d'estasi ammirandone la grazia e la bellezza. Quindi si useranno i più begli ordini i più eccellenti materiali, il colore sarà il bianco e soprattutto l'architetto dovrà scegliere la forma tra le due più degne per la casa di Dio, ossia la rotonda e la quadrangolare. La forma prediletta da Palladio è certamente la rotonda perché pare corrispondere meglio di tutte le altre al carattere della divinità. In conclusione Palladio riafferma la concezione della chiesa a pianta centrale come immagine umana dell'universo divino.

Delle forme dei templi et del decoro che in quelli si deve osservare

I templi¹ si fanno ritondi, quadrangolari, di sei, otto, e più cantoni, i quali tutti finiscano nella capacità di un cerchio; a croce e di molte altre forme e figure, secondo le varie inventioni de gli uomini, le quali ogni volta che sono con belle et convenevoli proportioni et con elegante et ornata architettura distinte, meritano di esser lodate. Ma le più belle e più regolate forme, e dalle quali le altre ricevono le misure, sono la ritonda et la quadrangolare, e però di queste due solamente parla Vitruvio, et ci insegna come si debbano compartire²; come si dirà quando si tratterà del compartimento de' templi. Ne' templi che ritondi non sono, si deve osservare diligentemente che tutti gli angoli siano uguali, sia il tempio di quattro, o sei, o di più angoli e lati. Hebbero gli antichi riguardo a quello che si convenisse a ciascuno de' loro dei, non solo nell'eleggere i luoghi ne' quali si dovessero fabricare i templi, come è stato detto di sopra, ma ancho nell'elegger la forma: onde al Sole et alla Luna, perché continuamente intorno al mondo si girano, et con questo lor girare producono gli effetti a ciascuno manifesti, fecero i templi di forma ritonda, o, almeno, che alla rotondità si avvicinasero, et così ancho a Vesta, la qual dissero esser dea della terra, il quale elemento sappiamo ch'è tondo. A Giove, come patrone dell'aere et del cielo, fecero i templi scoperti nel mezo, co' portici intorno, come dirò più sotto. Ne gli ornamenti ancora hebbero grandissima consideratione a qual dio fabricassero; per la qual cosa a Minerva, a Marte et a Hercole fecero i templi di opera dorica, perciocché a tali dei dicevano convenirsi per la militia, della quale erano fatti presidenti, le fabriche senza delicatezze e tenerezze. Ma a Venere, a Flora, alle Muse et alle Ninfe et alle più delicate dee, dissero doversi fare i templi che alla fiorita e tenera età virginale si confacessero, onde a quelli diedero l'opra corinthia, parendo loro che l'opere sottili e floride, ornate di foglie et di volute, si convenissero a tale età. [...] Così leggiamo che gli antichi nell'edificare i templi, si ingegnarono di servare il decoro, nel quale consiste una bellissima parte dell'architettura. E però, ancora noi, che non habbiamo i dei falsi, per servare il decoro circa la forma de' templi, eleggeremo la più perfetta et più eccellente e, conciosiaché la Ritonda sia tale, perché sopra tutte le figure è semplice, uniforme, eguale, forte e capace, faremo i templi ritondi, a' quali si conviene massimamente questa figura, perché, essendo essa da un solo termine rinchiusa, nel quale non si può né principio né fine trovare, né l'uno dal-

l'atro distinguere, et havendo le sue parti simili tra di loro e che tutte partecipano della figura del tutto e, finalmente, ritrovandosi in ogni sua parte l'estremo egualmente lontano dal mezo, è attissima a dimistrare la unità, la infinita essenza, la uniformità et la giustizia di Dio. Oltra di ciò, non si può negare che la fortezza e perpetuità non si ricerchi più ne' tempj che in tutte le altre fabriche, conciosia che essi siano dedicati a Dio Ottimo Massimo et si conservino in loro le più celebri et le più degne memorie delle città, onde, et per questa ragione ancora, si deve dire che la figura ritonda, nella quale non è alcun' angolo, a i tempj sommamente si convenga. Devono ancho essere i tempj capacissimi, acciò che molta gente commodamente vi possa stare a i divini officii; e tra tutte le figure che sono terminate da equale circonferenza, niuna è più capace della ritonda. Sono anco molto laudabili quelle chiese che sono fatte in forma di croce, le quali, nella parte che farebbe il piede della croce, hanno l'entrata et all'incontro l'altar maggiore et il choro, et nelli due rami che si estendono dall'uno et l'altro lato come braccia, due entrate, overo due altri altari perché, essendo figurate con la forma della croce, rappresentano a gli occhi de' riguardanti, quel legno dal quale stete pendente la salute nostra. Et di questa forma io ho fatto la chiesa di San Giorgio Maggiore in Venetia.

Devono havere i tempj i portici ampii et con maggior colonne di quello che ricerchino le altre fabriche, et sta bene che essi siano grandi e magnifici (ma non, però, maggiori di quello che ricerchi la grandezza della città) et con grandi e belle proportioni fabricati. Imperoché al culto divino, per il quale essi si fanno, si richiede ogni magnificenza e grandezza. Devono esser fatti con bellissimi ordini di colonne e si deve a ciascun ordine dare i suoi proprii e convenienti ornamenti. Si faranno di materia eccellentissima et della più preziosa, accioché con la forma, con gli ornamenti et con la materia si honori, quanto più si può, la divinità: e, se possibil fosse, si doveriano fare ch'avessero tanto di bellezza che non si potesse imaginare cosa più bella, et così in ogni loro parte disposti, che coloro che vi entrano si meravigliassero et stessero con gli animi sospesi nel considerare la gratia e venustà loro. Tra tutti i colori niuno è che si convenga più a i tempj della bianchezza, conciosiaché la purità del colore e della vita sia sommamente grata a Dio. Ma, se si dipingeranno, non vi staranno bene quelle pitture che con il significato loro alienino l'animo dalla contemplatione delle cose divine; perciocché non si dobbiamo ne i tempj partire dalla gravità et da quelle cose che vedute da noi rendano gli animi nostri più infiammati al culto divino et al bene operare.

Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*,
a cura di U. Hoepli editore libraio, Milano, 1945

-
1. *tempj*: chiese.
 2. *compartire*: dividere in parti.

LE DISPOSIZIONI DEL CONCILIO DI TRENTO RIGUARDO LE IMMAGINI SACRE

All'interno di una vasta e complessa riforma della Chiesa, il Concilio di Trento (1545-1563) s'interessò nelle sue fasi finali anche dell'arte religiosa, un problema che necessitava di urgente soluzione in quanto i riformatori protestanti tendevano a valutare tutte le arti del genere come idolatre. Le conclusioni del dibattito in merito a questo tema furono raggiunte nell'ultima sessione conciliare e sancite da un decreto del 4 dicembre del 1563 nel quale la Chiesa riaffermava gli antichi argomenti in favore delle immagini sacre dichiarando che le pitture erano la "Bibbia degli illetterati" e che l'arte religiosa doveva essere al servizio della Chiesa. Le decisioni del Concilio, prese nel pieno del Rinascimento, appaiono come un arretramento rispetto alle posizioni della dottrina medievale e dispongono la necessità di un intervento diretto e rigido della Chiesa su ogni produzione artistica affinché «niente appaia disordinato, niente fuori posto e rumoroso, niente profano, niente meno onesto».

Sessione XXV (3-4 dicembre 1563)

Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini.

Il Santo Sinodo comanda a tutti i vescovi e a quelli che hanno l'ufficio e l'incarico di insegnare, che - conforme all'uso della Chiesa Cattolica e Apostolica, tramandato fin dai primi tempi della religione cristiana, al consenso dei Santi Padri e ai decreti dei Sacri Concilii, - prima di tutto istruiscano diligentemente i fedeli sull'intercessione dei santi, sulla loro invocazione, sull'onore dovuto alle reliquie, e sull'uso legittimo delle immagini, insegnando che i Santi, regnando con Cristo, offrono a Dio le loro orazioni per gli uomini; che è cosa buona ed utile invocarli supplichevolmente e ricorrere alle loro orazioni, alla loro potenza e al loro aiuto, per impetrare da Dio i benefici, per mezzo del suo figlio Gesù Cristo, Nostro Signore, che è l'unico redentore e Salvatore nostro; e che quelli, i quali affermano che i santi - che godono in cielo l'eterna felicità - non devono invocarsi o che essi non pregano per gli uomini o che l'invocarli, perché preghino anche per ciascuno di noi, debba dirsi idolatria, o che ciò è in disaccordo con la parola di Dio e si oppone all'onore del solo mediatore tra Dio e gli uomini, Gesù Cristo; o che è sciocco rivolgere le nostre suppliche con la voce o con la mente a quelli che regnano nel cielo, pensano empicamente.

[...] Inoltre le immagini di Cristo, della Vergine Madre di Dio e degli altri santi devono essere tenute e conservate nelle chiese; ad esse si deve attribuire il dovuto onore e la venerazione: non certo perché si crede che vi sia in esse una qualche divinità o virtù, per cui debbano essere venerate; o perché si debba chiedere ad esse qualche cosa, o riporre fiducia nelle immagini, come un tempo facevano i pagani, che riponevano la loro speranza negli idoli, ma perché l'onore loro attribuito si riferisce ai prototipi, che esse rappresentano. Attraverso le immagini, dunque, che noi bacciamo e dinanzi alle quali ci scopriamo e ci prostriamo, noi adoriamo Cristo e veneriamo i santi, di cui esse mostrano la somiglianza. Cosa già sancita dai decreti dei concili - specie da quelli del secondo concilio di Nicea - contro gli avversari delle sacre immagini.

Questo, poi, cerchino di insegnare diligentemente i vescovi: che attraverso la storia dei misteri della nostra redenzione, espressa con le pitture e con altre immagini, il popolo viene istruito e confermato nel ricordare gli articoli di fede e nella loro assidua meditazione. Ed inoltre, che da tutte le sacre immagini si trae grande frutto, non solo perché vengono ricordati al popolo i benefici e i doni che gli sono stati fatti da Cristo, ma anche perché nei santi sono posti sotto gli occhi dei fedeli le meraviglie e gli esempi salutari di Dio, così che ne ringrazino Dio, cerchino di regolare la loro vita e i loro costumi secondo l'imitazione dei santi, siano spinti ad adorare ed amare Dio e ad esercitare la pietà. Se

qualcuno insegnerà o crederà il contrario di questi decreti, sia anatema.

Se poi, contro queste sante e salutari pratiche, fossero invalsi degli abusi, il Santo Sinodo desidera ardentemente che essi siano senz'altro tolti di mezzo. Pertanto non sia esposta nessuna immagine che esprima false dottrine e sia per i semplici occasione di pericolosi errori. Se avverrà che qualche volta debbano rappresentarsi e raffigurarsi le storie e i racconti della Sacra Scrittura – questo infatti giova al popolo poco istruito – si insegni ad esso che non per questo viene raffigurata la divinità, quasi che essa possa esser vista con questi occhi corporei o possa esprimersi con colori ed immagini.

Nella invocazione dei santi, inoltre, nella venerazione delle reliquie e nell'uso sacro delle immagini sia bandita ogni superstizione, sia eliminata ogni turpe ricerca di denaro e sia evitata ogni licenza, in modo da non dipingere o adornare le immagini con procace bellezza. [...]

Da ultimo, in queste cose sia usata dai vescovi tanta diligenza e tanta cura, che niente appaia disordinato, niente fuori posto e rumoroso, niente profano, niente meno onesto: alla casa di Dio, infatti, si addice la santità. E perché queste disposizioni vengano osservate più fedelmente, questo santo sinodo stabilisce che non è lecito a nessuno porre o far porre un'immagine inconsueta in un luogo o in una chiesa, per quanto esente, se non è stata prima approvata dal vescovo; né ammettere nuovi miracoli, o accogliere nuove reliquie, se non dopo il giudizio e l'approvazione dello stesso vescovo. Questi, poi, non appena sia venuto a sapere qualche cosa su qualcuno di questi fatti, consultati i teologi ed altre pie persone, faccia quello che crederà conforme alla verità e alla pietà. Se infine si presentasse qualche abuso dubbio o difficile da estirpare o se sorgesse addirittura qualche questione di una certa gravità intorno a questi problemi, il vescovo, prima di decidere aspetti l'opinione del metropolita e dei vescovi della regione nel concilio provinciale.

Comunque, le cose siano fatte in modo tale, da non stabilire nulla di nuovo o di inconsueto nella chiesa, senza aver prima consultato il santissimo pontefice romano.

<http://www.unione catechisti.it/Testi/Concilio/1545/Indice.htm>

ISTRUZIONI PER LA PROGETTAZIONE DELLA CHIESA RIFORMATA

Carlo Borromeo

*Le decisioni del Concilio di Trento sull'arte religiosa stabilite nella Sessione XXV dell'ottobre del 1563 furono formulate in maniera breve e precisa, pertanto fu compito dei commentatori approfondire dal punto di vista teologico ed estetico i principi affermati dal decreto e tradurli in precetti operativi e suggerimenti. Apparvero così opere che ebbero una profonda influenza sugli artisti della seconda metà del Cinquecento e che sono indispensabili per interpretare l'intera arte nata nel clima controriformistico. Tra queste ricordiamo soprattutto le *Istructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577) di San Carlo Borromeo, il *De pictura sacra* del cardinale Federico Borromeo (1624) e il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) di Gabriele Paleotti.*

Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1564 è il primo e più completo interprete delle riforme dottrinali stabilite nel Concilio di Trento attuate inizialmente molto più nell'edilizia sacra che nella pittura. Sotto la guida di Carlo Borromeo, Milano divenne uno dei centri più importanti dell'architettura ecclesiastica del tardo Cinquecento. L'influsso delle sue idee condusse a un profondo ripensamento della concezione della Chiesa rispetto a quella umanistica: a suo avviso, infatti, la forma circolare era pagana e perciò raccomandava di ritornare alla croce latina come espressione di decoro.

[...] Passiamo adesso alla forma da dare all'edificio. Dato che essa può essere molteplice, perché possa essere giustamente apprezzata, il Vescovo dovrà avvalersi, per un razionale studio dello spazio e della grandezza dell'edificio, del consiglio di un esperto architetto. In realtà è preferibile quella tipologia di costruzione, già tramandata fin dai tempi degli apostoli, che è a forma di croce, come si può chiaramente vedere nelle maggiori sacre basiliche romane costruite in questo modo.

Per i templi profani era usata un tempo una specie di edificio rotondo, forma meno consueta presso i cristiani. Dunque, ogni chiesa, e soprattutto quella che richiede un tipo di struttura insigne, dovrà essere costruita preferibilmente in modo da assomigliare ad una croce: questa, nell'uso più frequente, può essere sia di vario genere sia allungata; tutte le altre sono meno consuete. Pertanto, dove è possibile, per ogni chiesa, sia cattedrale, sia collegiata, sia parrocchiale, si scelga quella costruzione che assomigli ad una croce allungata. Dove, però, il luogo, per consiglio dell'architetto, richieda un'altra forma che non sia quella allungata, la struttura della chiesa potrà essere nel modo da lui deciso, con l'approvazione del Vescovo.

Carlo Borromeo, *Istructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1573) in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, Fra Manierismo e Controriforma*, III, Laterza, Bari, 1962

L'ENCICLOPEDIA DELL'IMMAGINE: L'ICONOLOGIA

Cesare Ripa

Negli antichi trattati di simboli, con il termine "iconologia" si indicava la disciplina tesa a codificare immagini simboliche e allegoriche, utile sia agli artisti per le loro opere che agli studiosi per interpretarle. Così spiega il titolo del più frequentato trattato di iconologia dell'epoca ad opera di Cesare Ripa: *Iconologia*, ovvero descrizione dell'immagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Perugino, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane. Il testo, corredato in alcune edizioni di immagini esemplificative, è un ampio repertorio sistematico che spiega come si debbano rappresentare virtù, vizi, sentimenti, arti scienze e varie altre personificazioni mediante esempi illustri, citazioni bibliche o letterarie. Insomma l'*Iconologia* di Ripa rappresenta l'esempio più importante di enciclopedia dell'immagine dalla quale pittori e scultori attingevano per le loro opere.

Bellezza femminile

DONNA, ignuda, con una ghirlanda di gigli, & ligustri in testa, in una mano avrà un Dardo, nell'altra un Specchio, porgendolo in fuori senza specchiarsi dentro, sederà sopra un Drago molto feroce. I Gigli sono l'antico Ieroglifico della bellezza, come racconta il Pierio Valeriano, forse perché il giglio, tra gli altri fiori, ha quelle tre nobili qualità, che riconobbe una gentildonna Fiorentina nella statua fatta da Scultore poco pratico, perché; [...] disse, scoprendo le bellezze d'una Donna compita, & la goffezza tacitamente di quell'opera, che era bianca, morbida, & soda; per essere queste qualità del Marmo stesso, & necessarissime in una donna bella, come racconta Giorgio Vasari, & queste tre qualità ha particolarmente tra gli altri fiori il giglio. Il dardo facendo la piaga, nel principio quasi insensibile, la quale poi cresce a poco a poco, & penetrando molto dentro, è difficile a potersi cavare, & ci dimostra, che cominciando alcuno ad amare la bellezza delle donne, non subito prova la ferita mortale, ma a poco a poco crescendo la piaga, sente alla fine, che per allentar d'arco non sana. Lo specchio dimostra essere la bellezza femminile medesima uno specchio, nel quale vedendo ciascuno se stesso in miglior perfezione per l'amor della specie s'incita ad amarsi in quella cosa, ove si è veduto più perfetto, & poi a desiderarsi, & fruirsi. Il Drago mostra, che non è da fidarsi, ove è bellezza, perché vi è veleno di passione, & di gelosia. È ignuda perché non vuol essere coperta di liscio; come anco si può dir, che sia frale, & caduca, & perciò le si pongono i Ligustri nella ghirlanda conforme al detto di Virgilio:

Alba ligustra cadunt, vacinia nigra leguntur.



Malinconia

DONNA, mesta, & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcuno ornamento, starà a sedere sopra un sasso, co' gomiti posati sopra i ginocchi, & ambe le mani sotto 'l mento, & vi sarà a canto un albero senza fronde, & fra i sassi. Fa la Malinconia nell'huomo, (il quale è un ritratto di tutto 'l Mondo) quegli effetti istessi, che fa la forza del Verno ne gli alberi, & nelle piante, le quali, agitate da diversi venti, tormentate dal freddo, & ricoperti dalle nevi, appariscono secchi, sterili, nude, & di vilissimo prezzo, però non è alcuno, che non fugga, come cosa dispiacevole la conversatione de gli huomini malinconici. Vanno essi co'l pensiero sempre nelle cose difficili, & quei rischi cattivi, li quali sarebbe mera, & somma disgratia se avvenissero, essi se li fingono presenti, & reali, il che mostrano i segni della mestitia, & del dolore.

È mal vestita, senza ornamento; per la conformità de gli alberi senza foglie, & senza frutti, non alzando mai tanto l'animo il malinconico, che pensi a procurarsi le commodità per stare in continova cura di sfuggire, o di provvedere a' mali, che s'imagina esser vicini.

Il Sasso medesimamente, ove si posa, dimostra, che il Malinconico è duro, & sterile di parole, & di opere per sé, & per altri, come il Sasso, che non produce herba, né lascia, che la produca la terra, che gli sta sotto. Ma se bene pare otiosa al tempo del suo Verno nelle attioni politiche, al tempo nondimeno dalla Primavera, che si scopre nella necessità de gli huomini sapienti, i malinconiosi sono trovati, & sperimentati sapientissimi, & giudiciosissimi.



Verità.

FANCIULLA ignuda, con alcuni veli bianchi d'intorno, per dimostrare, che essa deve essere ricoperta, & adornata in modo, con le parole, che non si levi l'apparenza del corpo suo bello, & delicato, & di se stesso, più, che d'ogni altra cosa, si adorna, & si arricchisce.

Verità.

IGNUDA come si è detto, tenendo nella destra mano il Sole, & nella sinistra un Tempo d'Orologio.

Il Sole le si dà in mano, per l'istessa ragione, che si è detta di sopra dello Splendore. Et il Tempo nella man sinistra, significa, che à lungo andare la Verità necessariamente si scopre, & apparisce. Et però è dimandata Figliuola del Tempo, & in lingua Greca hà il significato di cosa, che non sta occolta.

Verità.

Giovanetta ignuda, tiene nella destra mano vicino al core un Persico, con una sola Foglia, & nella sinistra un Orologio da polvere.

Il Persico è antico Ieroglifico del Core, come la sua Foglia della Lingua, & si è usato sempre in molti simili propositi la similitudine, che hanno con l'uno, & con l'altra, & insegna, che deve essere congiunto il Core, & la Lingua, come il Persico, & la sua Foglia, acciò che quello, che si dice abbia forma, & apparenza di Verità.

Et l'Orologio è in luogo del Tempo, che si è detto nell'altra.



Humiltà

DONNA, vestita di bianco, con gli occhi bassi; & in braccio tiene uno Agnello. L'Humiltà è quella virtù dell'animo, onde gli huomini si stimano inferiori a gl'altri, con pronta, & disposta volontà di ubbidire altrui, con intentione di ascondere i doni di Dio, che possiedono, per non haver cagione d'insuperbire.

Si dipinge donna vestita di bianco, perché si conosca, che la candidezza, & purità della mente partorisce nell'huomo, ben disposto, & ordinato alla ragione, quella humiltà, che è bastevole a rendere tutte l'attioni sue piacenti à Dio, che dà la gratia sua a gli humili, & fa resistenza alla volontà de' superbi. L'Agnello è il vero ritratto dell'huomo mansueto, & humile, per questa cagione Christo Signor Nostro è detto Agnello in molti luoghi e dell'Evangelio, & de' Profeti.

Humiltà

DONNA, che nella spalla destra porti un sacchetto pieno, & con la sinistra mano una sporta di pane; sarà vestita di sacco, & calpesterà diversi vestimenti di valore.

L'Humiltà deve essere una volontaria bassezza di pensieri di se stesso per amor di Dio, dispregiando gli utili, & gli honori. Ciò si mostra con la presente figura che, potendosi vestire riccamente, si elegge il sacco. Il Pane, è indicio, che si procura miseramente il vitto, senza esquisitezza di molte delicature, per riputarsi indegna di tutti i commodi di questa vita. Il Sacchetto, che aggrava è la memoria de' peccati, che abbassa lo spirito de gli humili.



Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Perugino, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*, IN ROMA, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, MDXCIII

LEONARDO DA VINCI: SCRITTI SULLA PITTURA

E. G. Holt

In Leonardo da Vinci (1452-1519), accanto all'attività di architetto e pittore si svolge imponente quella di riflessione teorica e di ricerca di cui sono testimonianza i numerosi appunti e disegni che egli elaborò per tutta la vita. Leonardo pensò di riordinare e unificare questi materiali sparsi in un testo organico, un grande trattato di architettura che egli però realizzò solo in parte. Per la pittura, invece, oltre a pensieri sparsi in vari codici ci è giunta un'opera completa il Trattato della pittura che si presenta come un mosaico di note e pensieri concepito in due parti. La prima è di carattere teorico e affronta il problema delle proporzioni e della prospettiva lineare e aerea con la relativa funzione del colore, la teoria delle luci e delle ombre assieme a una teoria completa dei colori; la seconda parte è pratica e descrive le tecniche di disegno e del colore, lo studio della figura umana in stasi e in moto, il modo di rappresentare le espressioni e i sentimenti, l'anatomia umana e animale, le regole della composizione e lo studio della natura.

A) Teoria della pittura

Dal Trattato della pittura

Se la pittura è scienza o no.

Scienza è detto quel discorso mentale il quale ha origine da' suoi ultimi principi, de' quali in natura null'altra cosa si può trovare che sia parte di essa scienza, come nella quantità continua, cioè la scienza di geometria, la quale, cominciando dalla superficie de' corpi, si trova avere origine nella linea, termine di essa superficie; ed in questo non restiamo soddisfatti, perché noi conosciamo la linea aver termine nel punto, ed il punto esser quello del quale null'altra cosa può esser minore. Adunque il punto è il primo principio della geometria; e niuna altra cosa può essere né in natura, né in mente umana, che possa dare principio al punto. [...] Nessuna umana investigazione si può dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni; e se tu dirai che le scienze, che principiano e finiscono nella mente, abbiano verità, questo non si concede, non si nega per molte ragioni; e prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sé certezza.

Il linguaggio universale della pittura.

Quella scienza è più utile della quale il frutto è più comunicabile, e così per contrario è meno utile quella ch'è meno comunicabile. La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell'universo, perché il suo fine è subietto della virtù visiva e non passa per l'orecchio al senso comune col

È definita scienza quel discorso mentale che ha origine dai principi ultimi che non hanno fondamenti in altri saperi se non nella geometria o, come dice Aristotele, nella quantità continua che, partendo dalla superficie dei corpi, trova origine nella linea che è il margine della superficie; sappiamo, però, che la linea è una successione infinita di punti e il punto è un'entità che non ha parti e, quindi, non può esservi cosa più piccola di esso. Pertanto il punto è il principio primo della geometria e non ci può essere niente in natura o nel pensiero umano che possa dare principio al punto. [...] Nessuna indagine dell'uomo può definirsi vera scienza se non è sottoposta alla dimostrazione matematica; inoltre sostenere che le scienze che si fondano solo sulla teoria e sulla speculazione siano veritiere, è sbagliato per molti motivi ma innanzitutto perché nei discorsi mentali non vi è il momento della prova sperimentale, senza la quale non vi è alcuna certezza.

Quella scienza i cui risultati sono comunicabili è più utile di quella che i cui risultati non sono accessibili direttamente. L'esito della pittura è comunicabile a tutti gli esseri dell'universo perché l'opera figurativa è oggetto della visione e in quanto tale giunge all'intelletto in un modo diverso rispetto al

medesimo modo che vi passa per il vedere. Adunque questa non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha soddisfatto all'umana specie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura. E non che alla specie umana, ma agli altri animali, come si è manifestato in una pittura imitata da un padre di famiglia, alla quale facean carezze i piccioli figliuoli, che ancora erano nelle fasce, e similmente il cane e la gatta della medesima casa, che era cosa maravigliosa a considerare tale spettacolo.

La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere, ma le lettere rappresentano con più verità, le parole al senso, che non fa la pittura. Ma dicemmo essere più mirabile quella scienza che rappresenta le opere di natura, che quella che rappresenta le opere dell'operatore, cioè le opere degli uomini, che sono le parole, com'è la poesia, e simili, che passano per la umana lingua.

La pittura è filosofia.

La pittura sol si estende nella superficie de' corpi, e la sua prospettiva si estende nell'accrescimento e decrescimento de' corpi e de' colori; perché la cosa che si rimuove dall'occhio perde tanto di grandezza e di colore quanto ne acquista di remozione. Adunque la pittura è filosofia, perché la filosofia tratta del moto aumentativo e diminutivo, il quale si trova nella sopradetta proposizione; della quale faremo il converso, e diremo: la cosa veduta dall'occhio acquista tanto di grandezza e notizia e colore, quanto ella diminuisce lo spazio interposto infra essa e l'occhio che la vede.

Chi biasima la pittura, biasima la natura, perché le opere del pittore rappresentano le opere di essa natura, e per questo il detto biasimato re ha carestia di sentimento. [...]

Il pittore è padrone di tutte le cose.

Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spa-

contenuto uditivo. Infatti l'oggetto della visione non ha bisogno di essere interpretato o decodificato come se fosse in un'altra lingua o in un altro alfabeto ma viene direttamente percepito e compreso, come avviene per tutte le cose prodotte dalla natura. E questo vale non solo per la specie umana ma anche per gli animali, come dimostra l'episodio straordinario che vide dei bimbi molto piccoli riconoscere e carezzare un ritratto del padre e così pure il cane e la gatta della medesima famiglia.

La pittura mostra all'intelletto le opere della natura con più verità e certezza che non le parole o le lettere ma le lettere mostrano con maggiore verità le parole all'intelletto che non la pittura. Tuttavia abbiamo detto che maggiormente degna di meraviglia è quella scienza che rappresenta le opere della natura rispetto a quella che presenta le opere di colui che le ha prodotte, come le parole e la poesia che sono comunicate dalla lingua umana, prodotto esclusivo dell'uomo.

Soltanto la pittura si estende nella superficie dei corpi e così avviene anche nella rappresentazione prospettica che rende, con un procedimento razionale, maggiore o minore la grandezza dei corpi e i colori: infatti un oggetto perde in grandezza e colore in relazione all'aumentare della distanza dall'occhio dell'osservatore. Pertanto la pittura è filosofia perché la filosofia s'interessa del divenire, ovvero del movimento quantitativo che, come abbiamo detto nella precedente frase, consiste nell'accrescimento o nella diminuzione; al contrario si può dire che l'oggetto percepito dall'occhio acquista grandezza, evidenza e colore più diminuisce la sua distanza dal punto di osservazione.

Chi disprezza la pittura disprezza la natura perché le opere del pittore rappresentano le opere della natura e per questo motivo rivela scarsa intelligenza.

Il pittore è padrone di tutto ciò che l'essere umano è in grado di concepire con la mente perché se desidera ammirare bellezze che suscitino in lui sentimenti d'amore, egli ha il potere di generarle, così come è in grado di

ventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. E se vuol generare siti deserti, luoghi ombrosi o freschi ne' tempi caldi, esso li figura, e così luoghi caldi ne' tempi freddi. Se vuol valli, il simile; se vuole dalle alte cime di monti scoprire gran campagna, e se vuole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore; e così pure se dalle basse valli vuol vedere gli alti monti, o dagli alti monti le basse valli e spiagge. Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un sol sguardo qual fanno le cose.

De l'errore di quelli che usano la pratica senza la scienza.

Quelli che s'innamorano di pratica senza scienza, sono come li nocchieri ch'entran in naviglio senza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debb'esser edificata sopra la bona teorica, della quale la prospettiva è guida e porta, e senza questa nulla si fa bene ne' casi di pittura.

Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*,
Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca
Apostolica Vaticana, a cura di A. Pedretti,
trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, 1995

B) Definizioni della prospettiva

Da vari manoscritti

La prospettiva

La pittura è fondata sulla prospettiva; non è altro che sapere bene figurare lo ofizio de l'ochio, il quale ofizio s'estende solo in pigliare per piramide le forme e colori di tutti li obietti contra se posti; per piramide dico, perché non è cosa sì minima che non sia maggiore che 'l loco, dove si conducono nell'ochio esse piramidi: adunque se torrai le linee ali stremi di ciascun corpo e il loro concorso condurrai a un solo punto, è necessario che dette linie sieno piramidali.

creare mostri spaventosi o cose comiche, ridicole o che muovono al pianto. Se vuole, il pittore, può dar vita a paesaggi desertici, a luoghi con ombre fresche in estate o ambienti caldi in inverno; ugualmente egli è capace di formare valli, alte montagne dalle quali si scorgono distese pianure con il mare all'orizzonte, oppure ammirare dal fondo di una valle le elevate cime di monti o, al contrario, vedere dall'alto profonde valli scoscese e spiagge. In effetti tutto ciò che esiste nel mondo per essenza, che sia reale o immaginato, esso è prima un contenuto mentale e il pittore ha tali capacità tecniche che può generare una realtà dove la molteplicità dell'universo trova ad un solo sguardo una proporzionata armonia.

Quei pittori che s'appassionano alla tecnica pittorica senza la cognizione dei principi sono come i marinai che vanno per mare senza bussola o timone e che, quindi, non sanno con certezza dove si stanno dirigendo. La tecnica pittorica deve essere sempre fondata su una buona conoscenza teorica di cui la prospettiva è la guida da seguire e l'accesso senza il quale in pittura non si fa niente di bello.

La pittura è fondata sulla prospettiva che non è altro che una profonda conoscenza del funzionamento dell'occhio; il processo consiste semplicemente nel ricevere in una piramide le forme e i colori di tutti gli oggetti posti davanti ad esso. Io dico in una piramide perché non c'è oggetto così piccolo che non sia più grande del punto dove queste piramidi sono ricevute nell'occhio. Dunque se tu tiri le linee dai contorni di ciascun corpo e dove esse convergono tu le condurrà a un singolo punto, necessariamente dette linee formeranno una piramide.

Prospettiva è ragione dimostrativa per la quale la sperencia conferma tutte le cose mandare all'occhio, per linie piramidali la lor similitudine e quelli corpi d'eguale grandezza faranno maggiore o minore angolo alla lor piramida secondo la varietà della distanza che fia da l'una a l'altra. Linie piramidali intendo essere quelle le quali si partono da superficiali stremi de corpi e per distante concorso si conducano a un solo punto. Punto dicano essere quello il quale in nessuna parte si può dividere e questo punto è quello il quale stando nell'occhio riceve in sé tutte le punte delle piramide.

La prospettiva aerea.

Evvi un'altra prospettiva, la quale chiamo aerea imperocché per la varietà dell'aria si possono conoscere le diverse distanze di varî edifici terminati ne' loro nascimenti da una sola linea, come sarebbe il veder molti edifici di là da un muro che tutti appariscono sopra l'estremità di detto muro d'una medesima grandezza, e che tu volessi in pittura far parer più lontano l'uno che l'altro; è da figurarsi un'aria un poco grossa. Tu sai che in simil aria le ultime cose vedute in quella, come son le montagne, per la gran quantità dell'aria che si trova infra l'occhio tuo e dette montagne, queste paiono azzurre, quasi del color dell'aria, quando il sole è per levante. Adunque farai sopra il detto muro il primo edificio del suo colore; il più lontano fàllo meno profilato e più azzurro, e quello che tu vuoi che sia più in là altrettanto, fàllo altrettanto più azzurro; e quello che tu vuoi che sia cinque volte più lontano, fàllo cinque volte più azzurro; e questa regola farà che gli edifici che sono sopra una linea appariranno d'una medesima grandezza, e chiaramente si conoscerà quale è più distante e quale è maggiore dell'altro. [...]

Fa' che la prospettiva de colori non si discordi dalle grandezze di qualunque cosa, cioè che li colori diminuiscano tanto della lor natura quanto diminuiscano li corpi in diversi distanze della loro naturale quantità.

La prospettiva è una razionale dimostrazione attraverso la quale l'esperienza conferma che ogni oggetto invia la sua immagine all'occhio per una piramide di linee; i corpi di uguali dimensioni formeranno una piramide di più grande o più piccola dimensione in base alla differenza nella loro reciproca distanza dal punto di osservazione. Per piramide di linee io intendo quelle linee che partono dalla superficie e dal margine dei corpi e, convergenti, si incontrano in un solo punto. Un punto è detto essere ciò che non può essere diviso e questo punto, posto nell'occhio, riceve tutte linee formanti il vertice della piramide.

Vi è un altro tipo di prospettiva che io chiamo aerea poiché per la varietà dell'aria interposta tra l'occhio e l'oggetto si può conoscere la diversa distanza cui sono posti i vari edifici delimitati sul basso da una linea come se in un dipinto tu volessi fare apparire delle costruzioni che sorgendo al di là di un muro siano della medesima grandezza ma uno più lontano dell'altro: per ottenere questo bisogna dipingere l'aria un po' più densa. Tu sai per esperienza che nell'atmosfera le cose poste più lontane, come le montagne, per la grande quantità di aria posta tra il punto di osservazione ed esse, appaiono azzurre come del colore del cielo quando il sole è a levante. Pertanto sopra il muro di cui abbiamo detto prima, dipingerai il primo edificio del suo colore, quello più distante lo farai più sfumato e più azzurro e così avverrà per gli altri edifici che saranno sempre meno nitidi e più tendenti all'azzurro, in relazione alla loro lontananza: questo metodo farà in modo che gli edifici che sono sopra una linea appariranno d'una medesima grandezza ma si comprenderanno chiaramente le differenze di distanza e di volume tra loro. [...]

Fai in modo che la prospettiva dei colori sia in esatta relazione con le dimensioni dell'oggetto raffigurato cioè che i colori diminuiscano della loro naturale intensità nelle stesse proporzioni con le quali i corpi diminuiscono della loro grandezza in funzione della distanza.

Il disegno.

Li termini de li corpi sono la minima cosa di tutte le cose. Provasi essere vero quel che si propone, perché il termine della cosa è una superfitie, la qual non è parte del corpo vestito di tal superficie, né è parte dell'aria circumdatricie d'esso corpo, ma è 'l mezzo interposto infra l'aria e 'l corpo, come a suo loco è provato. Ma li termini laterali d'essi corpi è la linia termine della superficie, la qual linia è a grossezza invisibile; adunque tu pittore non circondare li tua corpi di linie, e massime nelle cose minori che 'l naturale, le quali non che possino mostrare li termini laterali, ma li lor membra per distancia sono invisibili.

Il Chiaroscuro.

533. *Che cosa è ombra.*

L'ombra, nominata per il proprio suo vocabolo, è da esser chiamata alleviazione di lume applicato alla superficie de' corpi, della quale il principio è nel fine della luce, ed il fine è nelle tenebre.

534. *Che differenza è da ombra a tenebre.*

La differenza che è da ombra a tenebre è questa, che l'ombra è alleviamento di luce, e tenebre è integralmente privamento di essa luce.

535. *Da che deriva l'ombra.*

L'ombra deriva da due cose dissimili l'una dall'altra, imperocché l'una è corporea, e l'altra spirituale: corporea è il corpo ombroso, spirituale è il lume; adunque lume e corpo son cagione dell'ombra.

537. *Che cosa è ombra e lume, e qual è di maggior potenza.*

Ombra è privazione di luce, e sola opposizione de' corpi densi opposti ai raggi luminosi; ombra è di natura delle tenebre, lume è di natura della luce; l'uno asconde e l'altro dimostra; sono sempre in compagnia congiunti ai corpi; e l'ombra è di maggior potenza che il lume, imperocché quella proibisce e priva interamente i corpi della luce, e la luce non può mai cacciare in tutto l'ombra dai corpi, cioè corpi densi.

Il contorno di un corpo è la cosa più sottile di tutte. Ciò è provato dal fatto che la linea di un corpo è una superficie che non è né parte del corpo in sé né dello spazio in cui esso è situato, bensì è il punto medio posto tra il corpo e lo spazio, come abbiamo già detto. Il contorno esterno della figura di questo corpo è la linea formante il contorno della superficie che è di spessore quasi invisibile; pertanto tu, pittore, non fare i contorni dei corpi con un tratto evidente, soprattutto quando dipingi gli oggetti più piccoli che al naturale, poiché per la distanza non solo i loro profili esterni diventano indistinti ma le loro parti saranno invisibili per la distanza.

533.

L'ombra propriamente detta deve essere definita "diminuzione della luminosità sulla superficie dei corpi", in quanto la nascita dell'ombra è nella fine della luce e il suo termine nelle tenebre.

534.

La differenza che c'è tra l'ombra e la tenebra consiste nel fatto che l'ombra è diminuzione di luce e la tenebra è totale assenza di luce.

535.

L'ombra si produce da due cose tra loro diverse poiché una è materiale e l'altra incorporea: la prima è il corpo che genera l'ombra, la seconda è la luminosità; pertanto luminosità e corpo sono la causa dell'ombra.

537.

L'ombra è privazione della luce prodotta dall'interposizione di un corpo opaco ai raggi luminosi; l'ombra ha le proprietà delle tenebre, mentre la luminosità quelle della luce; una nasconde le cose, l'altra le rivela; ambedue sono sempre congiunte ai corpi ma l'ombra ha maggior forza che la luminosità perché essa ostacola e priva interamente i corpi della luce mentre la luce non riesce interamente a eliminare l'ombra dai corpi densi.

C) Quaderni di Anatomia

Le cose mentali che non son passate per il senso son vane, e nulla verità partoriscono se non dannosa, e perché tal discorsi nascan da 'povertà d'ingegno, poveri son sempre tal discorsori, e se saran nati ricchi e' moriran poveri nella lor vecchiezza, perché pare che la natura si vendichi con quelli che voglian far miraculi, abbin men che li altri omini più quieti, e quelli che vogliano arricchire 'n un di vivino lungo tempo in gran povertà, come interviene e interverrà in eterno alli architetti, cercatori di creare oro e argento, e all'ingegneri che voglian che l'acqua morta dia vita motiva a sé medesima con continuo moto e al somo stolto negromante e incantatore. [...]

E tu, che di' esser meglio il vedere fare la notomia che vedere tali disegni, diresti bene, se fussi possibile veder tutte queste cose, che in tal disegni si dimostrano in una sola figura; nella quale, con tutto il tuo ingegno, non vedrai e non arai la notizia se non d'alquante poche vene; delle quali io, per averne vera e piena notizia, ho disfatti più di dieci corpi umani, distruggendo ogni altri membri, consumando con minutissime particule tutta la carne che dintorno a esse vene si trovava, senza insanguinarle, se non d'insensibile insanguinamento delle vene capillare. E un sol corpo non bastava a tanto tempo, che bisognava procedere di mano in mano in tanti corpi, che si finissi la intera cognizione; la qual ripricai due volte per vedere le differenze. E se tu arai l'amore a tal cosa, tu sarai forse impedito dallo stomaco; e se questo non ti impedisce, tu sarai forse impedito dalla paura col l'abitare nelli tempi notturni in compagnia di tali morti squartati e scorticati e spaventevoli a vederli; e se questo non t'impedisce, forse ti mancherà il disegno bono, il qual s'appartiene a tal figurazione.

E se tu arai il disegno, e' non sarà accompagnato dalla prospettiva; e se sarà accompagnato, e' ti mancherà l'ordine delle dimostrazioni geometriche e l'ordine delle calcolazioni delle forze e valimento de' muscoli; o forse ti mancherà la pazienza, che tu non sarai diligente.

Delle quali, se in me tutte queste cose sono state o no, i centoventi libri da me composti ne daran sentenza del sì o del no, nelli quali non sono stato impedito né d'avarizia o negligenza, ma sol dal tempo.

Elizabeth G. Holt, *Storia documentaria dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1972

La conoscenza che non è sottoposta alla verifica dei sensi è priva di fondamento e non giunge a nessuna verità se non dannosa e poiché i risultati a cui giunge tale conoscenza sono frutto di povertà di ingegno, i suoi sostenitori sono poveri di intelletto e da ricchi moriranno vecchi in povertà; la natura, infatti, sembra vendicarsi con coloro che credono di far miracoli, e volendo avere ricchezze in poco tempo, a differenza degli uomini più prudenti, finiranno a vivere gran tempo in povertà come accade e sempre accadrà agli alchimisti che cercano di creare l'oro e l'argento, ai ricercatori del moto perpetuo, ai negromanti e maghi. [...]

È giusto quello che dice chi sostiene che sarebbe meglio vedere fare la dissezione di un corpo che vedere questi disegni che rappresentano ogni singolo apparato, se però gli fosse possibile vedere tutto ciò che è presente in questi disegni in una sola volta, cosa che non è possibile perché ad ogni seduta anatomica si riesce a conoscere poche cose del corpo umano: tieni presente che per poter capire bene e disegnare quella piccola parte dell'apparato circolatorio ho dissezionato più di dieci corpi, distruggendo le parti che non interessavano, togliendo accuratamente tutti i tessuti che stavano d'intorno alle vene cercando di limitare l'uscita del sangue ai vasi capillari. Un corpo solo era insufficiente per svolgere questo lavoro e quindi bisognava procedere passo dopo passo con più cadaveri finché non avessi una completa cognizione di quella parte del sistema vascolare. A queste sedute ho dovuto aggiungerne poi altre due per controllare le differenze morfologiche. Se tu riterrai indispensabile questa ricerca dovrai superare molti ostacoli dal disgusto alla paura di trascorrere le notti in compagnia di cadaveri squartati e spaventosi alla vista. Oltre questi impedimenti vi sono le difficoltà legate alla raffigurazione di questi corpi, perché sono necessari buone capacità di disegno, conoscenza della prospettiva, possedere il metodo della dimostrazione geometrica e il metodo del calcolo delle forze e potenza dei muscoli. Alla fine necessita grande pazienza e applicazione. Se io ho saputo superare tutte queste difficoltà ed ho avuto tali qualità oppure no lo dimostreranno i miei centoventi libri di anatomia, nella composizione dei quali non sono stato impedito né da avarizia né da negligenza ma solo dalla scarsità di tempo.

LA TEORIA DELL'ARTE

Michelangelo

Oltre alla sua opera di scultore, pittore e architetto, Michelangelo ha lasciato anche una raccolta poetica di sonetti e madrigali composti soprattutto nella maturità e in vecchiaia come esercizio privato. Le Rime furono stampate infatti solo nel 1623 per iniziativa del nipote Michelangelo Buonarroti il Giovane. I temi di questi componimenti sono molteplici, ma qui interessano quelli in cui l'autore riflette sulla propria poetica, sui fondamenti teorici e morali dell'arte stessa e sulla propria concezione dell'artista.

Nel sonetto Non ha l'ottimo artista alcun concetto, Michelangelo, mediante un parallelo tra l'esperienza amorosa e il fare artistico, arriva alla sua più esplicita definizione della teoria dell'arte. Essa risulta profondamente ispirata al neoplatonismo che ebbe grandissima importanza nel Rinascimento e soprattutto a Firenze. Il compito fondamentale dell'artista è quello di realizzare le immagini presenti nel proprio intelletto, immagini che sono elaborazioni delle forme naturali e che attraverso l'arte permettono la costruzione di nuove forme oggettive.

- Non ha l'ottimo artista alcun concetto
 c' un marmo solo in sé non circonscriba
 col suo superchio, e solo a quello arriva
 la man che ubbidisce all'intelletto.
- 5 Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,
 in te, donna leggiadra, altera e diva,
 tal si nasconde; e perch'io più non viva,
 contraria ho l'arte al disiato effetto.
- 10 Amor dunque non ha, né tua beltate
 o durezza o fortuna o gran disdegno
 del mio mal colpa, o mio destino o sorte;
 se dentro del tuo cor morte e pietate
 porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
 non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

1-4. L'artista più grande non ha alcuna idea di figura che già non si trovi racchiusa in un unico blocco di marmo, coperta da quell'eccesso di materia da cui viene liberata dalla mano guidata dall'intelletto.

5-8. Il male che io fuggo e il bene che spero si nascondono allo stesso modo in te, donna bella, altera e divina; tuttavia io non vivo più perché m'accorgo che l'arte non è capace di estrarre dall'amore per te il bene a cui aspiro.

9-14. Nè amore, dunque, né la tua bellezza o la tua asprezza, né il destino o la sorte hanno colpa della mia sventura e neppure hai colpa tu se dentro il tuo cuore vi è pietà e morte e se per il mio limitato intelletto non so trarre dalla mia passione altro che morte.

LE FATICHE DELLA VOLTA SISTINA

Michelangelo

Il sonetto l' ho già fatto un gozzo in questo stento (1509) è un'ironica ma autentica confessione di Michelangelo delle dure fatiche dell'affrescatura della Cappella Sistina (1508-12). L'autografo è arricchito, alla destra dei versi, del disegno di un uomo in piedi che dipinge una figura su un soffitto. La realizzazione degli affreschi della Cappella Sistina è narrata dall'artista come un'impresa che lo sottopose a una fatica disumana (ai limiti di una trasformazione fisica), all'isolamento e a una vita totalmente assorbita in una dimensione in cui esistono solo le ragioni dell'arte.

- I' ho già fatto un gozzo in questo stento,
 come fa l'acqua a' gatti in Lombardia
 o ver d'altro paese che si sia,
 c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.
 5 La barba al cielo, e la memoria sento
 in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,
 e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
 mel fa, gocciando, un ricco pavimento.
 E' lombi entrati mi son nella peccia,
 10 e fo del cul per contrapeso groppa,
 e ' passi senza gli occhi muovo invano.
 Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
 e per piegarsi adietro si ragroppa,
 e tendomi com'arco soriano.
 15 Però fallace e strano
 surge il iudizio che la mente porta,
 ché mal si tra' per cerbottana torta.
 La mia pittura morta
 difendi orma', Giovanni¹, e 'l mio onore,
 20 non sendo in loco bon, né io pittore².

1-4. A forza di stare a dipingere con il ventre attaccato al mento mi è venuto un gozzo simile a quello che l'acqua cattiva fa venire ai contadini di Lombardia o di qualunque altro paese.

5-8. Ho la barba rivolta verso il cielo e sento la nuca che si appoggia sulle spalle al petto ricurvo come quello di un'arpia; tuttavia il pennello gocciolando sopra il viso me lo rende come un pavimento riccamente decorato.

9-14. I lombi mi sono entrati nella pancia, tengo curvo il sedere per fare da contrappeso e mi muovo confusamente senza vedere dove metto i piedi, la pelle davanti mi si allunga e dietro si raggrinza per il continuo chinarsi tendendosi come un arco di Siria.

15-17. Quindi anche i ragionamenti che la mente fa sono erronei e bizzarri perché si tira male con una cerbottana storta.

18-20. Difendi oramai, Giovanni, la pittura di uno che è morto e il mio onore poiché mi trovo in una condizione che non mi fa lavorare come vorrei, né io sono un vero pittore.

1. *Giovanni*: Giovanni da Pistoia, cancelliere dell'Accademia Fiorentina, è il destinatario del sonetto.

2. *non sendo... pittore*: trovandomi in un luogo disagiata e la pittura non è la mia arte.

QUATTRO LETTERE DI MICHELANGELO

Michelangelo

La prima lettera ci è giunta nella forma di minuta scritta da Luigi Del Riccio, amico di Michelangelo, cultore di arte e poesia. La lettera è un'importante testimonianza dei molteplici lavori che in parallelo il Buonarroti realizzava (Cappella Paolina, Mosè, i Prigioni ecc.) e le ansie che gli procuravano le pressioni papali e il rispetto dei contratti con Guidobaldo d'Urbino.

La seconda lettera è probabilmente destinata a Bartolomeo Ammannati, architetto fiorentino, già collaboratore di Vasari e di Michelangelo per la scala della Biblioteca Laurenziana. La lettera presenta una serie di osservazioni fortemente critiche sul progetto di Antonio da Sangallo per la chiesa di San Pietro di cui fu architetto dal 1520 al 1546.

La terza lettera, indirizzata a Benedetto Varchi (umanista e scrittore, 1503-1565), è un'importante dichiarazione di estetica di Michelangelo che nasce dalla richiesta dello scrittore di esprimere un giudizio su quale delle due arti, la scultura e la pittura, fosse la migliore, argomento che quest'ultimo aveva trattato nel libretto *Lezzione* di Benedetto Varchi nella quale si disputa della maggioranza dell'arti et quale sia più nobile, la Scultura o la Pittura (1547). In questo testo, non a caso, si trova anche l'esplicito rifiuto di Michelangelo verso ogni teorizzazione, in nome della supremazia del "far le figure".

L'ultima lettera è anch'essa di carattere teorico sull'architettura, che viene qui collegata alla scultura e alla conoscenza dell'anatomia umana. Probabilmente la lettera nasce da problemi progettuali legati alla fabbrica di San Pietro.

AL PAPA PAOLO III [IN ROMA]
[Roma], 20 luglio 1542

Avendo messer Michelagnolo Buonarroti tolto a fare più fa la sepoltura di papa Iulio in Santo Piero in Vincola con certi patti et convenzioni, come per uno contratto rogato per messer Bartolomeo Cappello sotto di 18 di aprile 1532 appare, et essendo dipoi ricercato et astretto dalla Santità di Nostro Signore papa Paulo terzo di lavorare et dipigniere la sua nuova cappella, non possendo attendere al fornire della sepoltura et a quella, per mezzo di Sua Santità di nuovo riconvenne con lo illustrissimo signor duca di Urbino, al quale è rimasta a cura la prefata sepoltura, come per una sua lettera de' di 6 di marzo 1542 si vede, che di sei statue che vanno in detta sepoltura detto messer Michelagnolo ne potessi allogare tre a buono et lodato maestro, il quale le fornissi et ponessi in decta opera, et le altre tre, fra le quali fussi il Moises, le avessi lui a fornire di sua mano, et così fussi tenuto fare fornire il quadro, cioè il resto de l'ornamento di detta sepoltura secondo il principio fatto. Onde, per dare esecuzione a

Avendo io Michelangelo Buonarroti iniziato a lavorare alla tomba di papa Giulio in San Pietro in Vincoli secondo gli accordi stabiliti nel contratto stipulato da Bartolomeo Cappello il 18 aprile 1532, ed essendo poi costretto, su richiesta di papa Paolo III, a lavorare all'affresco della sua nuova cappella, poiché non riuscivo a rispettare le due commissioni mi accordai di nuovo con l'incaricato di Sua Santità l'Illustrissimo Signor Duca d'Urbino, il quale segue la costruzione della sopradetta tomba come si ricava dalla lettera del 6 marzo 1532. In essa si afferma che delle sei statue che compongono il gruppo marmoreo ne potessi affidare tre a un bravo e rinomato scultore che, una volta completate, le collocasse nel monumento, mentre le altre tre, tra cui il Mosè, le scolpissi di mia mano così come il resto dell'ornamento, secondo il progetto iniziale. Quindi, per rispettare tale accordo, ho affidato le tre figure già a buon punto di realizzazione (una Madonna in piedi con il bimbo in braccio, un Profeta e

detto acordo, il prefato messer Michelagnolo allogò a fornire le dette tre figure, quali erano molto inanzi, cioè una Nostra Donna con il putto in braccio, ritta, et uno Profeta et una Sibilla a sedere, a Raffaello da Montelupo, fiorentino, approvato fra e' migliori maestri di questi tempi, per scudi quatro cento, come per scritta fra loro appare, et il resto del quadro et ornamento della sepoltura, eccetto l'ultimo frontispizio, alsì allogò a maestro Giovanni de' Marchesi et a Francesco da Urbino, scarpellini et intagliatori di pietre, per scudi septe cento, come per obrighi fra loro apare. Restavagli a fornire le tre figure di sua mano, cioè un Moises et dua Prigioni, le quali tre figure sono quasi fornite. Ma perché li detti dua Prigioni furno fatti quando assai più figure, la quale poi nel sopra detto contratto fu risecata et ristretta, per il che non convengono in questo disegno, né a modo alcuno ci possono stare bene, però detto messer Michelagnolo, per non mancare a l'onore suo, dette cominciamento a dua altre statue che vanno dalla bande del Moises, cioè la Vita contemplativa et la activa, le quali sono assai bene avanti, di sorta che con facilità si possono da altri maestri fornire. Et essendo di nuovo detto messer Michelagnolo ricerco et sollecitato dalla detta Santità di Nostro Signore papa Paulo terzo a lavorare et fornire la sua cappella, come di sopra è detto, la quale opera è grande et ricerca la persona tutta intera et disbrigata da altre cure, essendo detto messer Michelagnolo vechio et desiderando servire Sua Santità con ogni suo potere, essendone da quella astretto et forzato, né possendo farlo se prima non si libera in tutto da questa opera di papa Iulio, la quale lo tiene perplesso della mente e del corpo, suprica Sua Santità, poi che è resoluta che lui lavori per lei, che operi con lo illustrissimo signor duca d'Urbino che lo liberi in tutto da detta sepoltura, cassandoli et annullandoli ogni obligazione fra loro, con li sopti scripti onesti patti.

In prima detto messer Michelagnolo vuole licenzia di possere allogare le altre due statue che restano a finire al detto Raffaello da Montelupo o a qualsivoglia altri, a piacimento di Sua Eccellenzia, per il prezzo onesto et che si troverrà, che pensa sarà scudi 200 incirca, e il Moises vuol dare fornito da lui, et di più vuole depositare tutta la somma

una Sibilla seduta) a Raffaello da Montelupo, fiorentino, stimato tra i migliori artisti di oggi, al prezzo di 400 scudi, come da accordi presi. Il resto della struttura e la decorazione della tomba, eccetto il registro inferiore della facciata, fu affidato a Giovanni de' Marchesi e a Francesco da Urbino, scarpellini e incisori di marmo, per 700 scudi, sempre come da accordi.

Restavano le mie tre statue, il Mosè e i due Prigioni che sono quasi terminati, ma poiché queste due ultime furono iniziate prima che il progetto fosse rivisto e ridotto nel numero dei pezzi, esse non si armonizzano più col nuovo piano né ci stanno bene, per cui, per non mancare all'impegno preso, ho iniziato due altre statue che vanno ai lati del Mosè rappresentanti la Vita Contemplativa e la Vita Attiva: esse sono ormai a uno stato di lavorazione così avanzato che possono essere completate senza problemi da altri maestri.

Dal momento che Sua Santità mi ha richiesto di lavorare e portare a termine la sua cappella che è un'opera vasta e che richiede un impegno totale e libero da altre preoccupazioni, io anche se vecchio, desidero servirlo con tutto me stesso ma riuscirò a lavorare all'opera, da cui mi sento coinvolto e trascinato, solo quando sarò libero dall'opera di Giulio che mi tormenta nel fisico e nella mente. Supplico, quindi, Sua Santità, poiché Essa è determinata che io lavori per lei, che intervenga presso l'Illustrissimo Signor Duca d'Urbino per disimpegnarmi completamente dalla realizzazione del mausoleo facendo annullare ogni obbligazione stabilita negli accordi con le seguenti eque richieste: innanzitutto voglio il permesso di affidare l'esecuzione delle due statue che restano da finire al detto Raffaello da Montelupo o a qualcun altro di suo piacimento, per il prezzo che riterrà onesto e che io ritengo sia di 200 scudi, mentre il Mosè sarà mio compito terminarlo; inoltre desidero che sia depositata la somma totale di denari destinata a fornire l'opera nella sua completezza – sebbene ciò mi crei difficoltà – e che per tale lavoro sia contato all'incirca: a) la cifra mancante al pagamento di Raffaello da Montelupo per la fornitura delle tre statue affidategli (all'incirca 300 scudi); b) la somma restante non pagata per la realizzazione della facciata e

de' danari che andranno in fornire del tutto la detta opera, ancora che li sia scommodo et che in la detta opera abbia messo in grosso, cioè il resto di quello che non avessi pagato a Raffaello da Montelupo per fornire le 3 statue allogatoli come di sopra, che sono circa scudi 300, et il resto di quello non avessi pagato della fattura del quadro et ornamento, che sono circa scudi 500, et li scudi 200, o quel bisognerà, per fornire l'ultimo frontispizio de l'ornamento di detta sepoltura: che in tutto sono scudi 1100 in 1200, o quello bisognerà, quali dipositerà in Roma, in sur uno banco idoneo, a nome del prefato illustrissimo signor Duca, suo et de l'opera, con patti ex-pressi che abbino a servire per fornire detta opera et non altro, né si possino per altra causa toccare o rimuovere. [...] Et a questo modo Sua Eccellenza sarà sicura che l'opera si fornirà et saprà dove sono i danari per tale efetto, et potrà per sua ministri farla di continuo sollecitare et condurre a perfezione il che ha a desiderare, essendo messer Michelagnolo molto vechio et occupato in opera da tenerlo tanto che a fatica arà tempo a fornirla, nonché fare altro, [...].

dell'ornamento (rispettivamente 500 e 200 scudi); c) la cifra necessaria per fornire la parte superiore del monumento funebre. La somma, che dovrebbe ammontare a circa 1100/1200 scudi, dovrà essere depositata in una banca a Roma a nome del già citato Illustrissimo Signor Duca e vincolata alla realizzazione dell'opera, al fine che non sia possibile utilizzarla o prelevarla per altre cause. [...] Facendo così Sua Eccellenza sarà sicura che l'opera verrà completata, saprà con certezza dove sono i denari per portarla a termine e potrà, attraverso i suoi ministri, sollecitare i lavori e perfezionarla laddove crede perché io sono molto vecchio e così impegnato che difficilmente avrò tempo per finirla. [...]

A BARTOLOMMEO [...IN ROMA]

Roma, fine 1546 o primi del 1547

Circa la fabbrica

Messer Bartolomeo, amico caro, e' non si può negare che Bramante non fussi valente nell'architettura quante ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Lui pose la prima pianta di Santo Pietro, non piena di confusione ma chiara e schietta, luminosa e isolata a torno, in modo che non nuoceva a cosa nessuna del Palazzo; e fu tenuta cosa bella, come ancora è manifesto; in modo che chiunque s'è discostato da detto ordine di Bramante, come ha fatto il Sangallo, s'è discostato dalla verità; e se così è, chi ha occhi non appassionati, nel suo modello lo può vedere. Lui, con quel circolo che e' fa di fuori, la prima cosa toglie tutti i lumi a la pianta di Bramante e non solo questo, ma per sé non ha ancora lume nessuno; e tanti nascondigli fra di sopra e di sotto, scuri, che fanno comodità grande a 'nfinite ribalderie: come tener segretamente sbanditi, far monete false, impregniar monache e altre ribalderie, in modo che la sera, quando detta chiesa si serrassi, bisognerebbe centi cinque uomini a cercare chi vi restassi nascosi dentro, e con fatica gli troverebbono, in modo starebbe. Ancora ci sarebbe quest'altro inconveniente, che, nel circuire con la giunta che 'l modello vi fa di fuori detta composizione di Bramante, saria forza mandare in terra la cappella Paolo, le stanze del Piombo, la Ruota e molte altre: né la cappella di Sisto, credo, n'uscirebbe netta. Circa la parte fatta del circolo di fuori, che dicono costò cento mila scudi, questo non è vero, perché con sedici mila si farebbe, e rovinandolo poca cosa si perderebbe, perché le pietre fattevi e' fondamenti non potrebbon venire più a proposito, e migliorerebasi la fabbrica dugento mila scudi e trecento anni di tempo. Questo è quanto a me pare e senza passione, perché il vincere mi sarebbe grandissima perdita. E se potete fare intender questo al Papa mi farete piacere, ché non mi sento bene.

Vostro Michelagnolo

Messer Bartolomeo, amico caro, certamente non si può negare che Bramante sia stato nell'architettura al livello dei più eccellenti architetti dall'antichità ad oggi. Lui ha disegnato il primo progetto di San Pietro che risultava proporzionato, ordinato, pulito, luminoso e isolato in modo da non danneggiare ogni altro edificio dintorno; il progetto fu considerato bello come lo è anche oggi al tal punto che chi si è allontanato da esso, come ha fatto Antonio da Sangallo, si è allontanato dalla verità, come può constatare chiunque osservi il suo modello di legno con obbiettività. Lui, con quel progetto sull'esterno della pianta centrale, per prima cosa toglie tutti i punti di luce pensati da Bramante e non ne presenta di suoi; inoltre, la ricca frammentazione della superficie muraria in loggiati, colonnati e piani sovrapposti, crea tanti spazi scuri che sono come nascondigli per grandi e infinite ribalderie come nascondere furfanti, far monete false, ingravidare monache e altre scelleratezze, a tal punto che la sera, quando la chiesa viene chiusa, bisognerebbe avere 500 uomini per cercare chi vi si è nascosto dentro e con fatica essi ci riuscirebbero. Ci sarebbe anche un altro inconveniente: nell'arricchire l'esterno di Bramante - come rivela il modello - si dovrebbe abbattere la Cappella Paolina, le stanze dell'addetto ai sigilli, il tribunale della Ruota e molti altri ambienti compresa la cappella di Sisto. Riguardo la parte di fabbrica esterna già costruita non è vero che costò centomila scudi ma con sedicimila si potrebbe finire; si aggiunga che, abbattendola, si perderebbe poco perché le pietre presenti e le fondamenta sono utilizzabili e si potrebbe migliorare la costruzione, si risparmierebbero duecentomila scudi e trecento anni di tempo. Questo è quanto io penso con tutta sincerità visto che ottenere l'incarico di architetto di San Pietro sarebbe per me negativo. Ma se riuscite a far comprendere questo al Papa, mi fareste un piacere dal momento che non sono in buona salute.

Vostro Michelangelo

A MESSER BENEDETTO VARCHI IN FIRENZE

Roma [aprile-giugno 1547]

Messer Benedetto perché e' paia pur che io abbia ricevuto, com'io ho, il vostro Libretto, risponderò qualcosa a quel che e' mi domanda, benché ignorantemente. Io dico che la pittura mi pare più tenuta buona, quante più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo, quante più va verso la pittura: e però a me solea parere che la scultura fussi la lanterna della pittura, e che dall'una all'altra fussi quella differenza ch'è dal sole alla luna. Ora, poi che io ho letto nel vostro Libretto, dove dite, che, parlando filosoficamente, quelle cose che hanno un medesimo fine, sono una medesima cosa; sono mutato d'openione e dico, che se maggiore iudicio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobiltà che la pittura e scultura è una medesima cosa; e perché ella fussi tenuta così, non dovrebbe ogni pittore far manco di scultura che di pittura: e 'l simile, lo scultore di pittura che di scultura. Io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura. Basta, che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pittura, si può far fare loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute; perché vi va più tempo, che a far le figure. Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura, se gli avessi così bene inteso l'altre cose che gli ha scritto, l'arebbe meglio scritte la mia fante. Infinite cose, e non più dette, ci sarebbe da dire di simili scienze; ma, come ho detto, varrebbero troppo tempo, et io n'ho poco, perché non solo son vecchio, ma quasi nel numero de' morti. Però prego m'abbiate per iscusato. E a voi mi raccomando e vi ringrazio quanto so e posso del troppo onore che mi fate, e non conveniente a me.

Vostro Michelangniolo Buonarrotti in Roma.

Messer Benedetto, per testimoniarle di aver ricevuto, come è stato, il vostro libro [Lezione di Benedetto Varchi nella quale si disputa della maggioranza dell'arti et quale sia più nobile, la Scultura o la Pittura] risponderò brevemente alle domande che voi mi ponete, ma da incompetente. Io ritengo che la pittura sia considerata buona quanto più si avvicina ad un effetto di rilievo, mentre ritengo che il rilievo sia giudicato cattivo quanto più si avvicina all'effetto pittorico: perciò mi sembrava che la scultura fosse la lanterna della pittura e che tra le due arti vi fosse quella differenza che c'è tra il sole e la luna. Ora però, dopo che ho letto nel vostro libro che, da un punto di vista filosofico, le cose che hanno un medesimo fine sono la medesima cosa, ho cambiato opinione e dico che (escludendo l'opinione che maggior giudizio e difficoltà, impedimento e fatica diano maggior pregio a un'arte) la pittura e la scultura sono una medesima cosa: pertanto ogni pittore dovrebbe praticare anche la scultura e ogni scultore dipingere. Io intendo la scultura quella che si fa rimuovendo con arte e decisione la materia superflua, la pittura quella che si ottiene attraverso un processo di agguinzatura. Facendo discendere le due arti da un medesimo principio, si può trovare tra esse un accordo e abbandonare tante discussioni che occupano più tempo di quanto è necessario a dipingere e scolpire figure. Se colui che scrisse [B. Castiglione nel Cortegiano] che la pittura era più nobile della scultura, avesse compreso allo stesso modo anche gli altri argomenti di cui tratta, la mia serva sarebbe stata più brava. Ci sarebbero da dire ancora infinite cose su questi temi ma, come ho detto, prenderebbero troppo tempo ed io ne ho poco perché sono vecchio, anzi, sono già quasi tra i morti: per questo vi prego di scusarmi e a voi mi raccomando e vi ringrazio tanto dell'onore che mi fate e che non mi merito.

Vostro Michelangelo Buonarrotti in Roma.

AL CARDINALE RODOLFO PIO DA CARPI IN ROMA
[Roma, 1557-1560?]

Monsignore reverendissimo, quando una pianta ha diverse parte, tutte quelle che sono a un modo di qualità e quantità hanno a essere adorne in un medesimo modo e d'una medesima maniera; e similmenti i lor riscontri. Ma quando la pianta muta del tutto la forma, è non solamente lecito, ma necessario, mutare del tutto ancora gli adornamenti, e similmente i lor riscontri: e e' mezzi sempre son liberi come vogliono; sì come il naso, che è nel mezzo del viso, non è obrigato né all'uno né a l'altro ochio, ma l'una mana è bene obrigata a essere come l'altra, e l'uno ochio, come l'altro, per rispetto degli lati e de' riscontri. E però è cosa certa che le membra dell'architettura dipendono dalle membra dell'uomo. Chi non è stato o non è buon maestro di figure, e massimo di notomia, non se ne può intendere.

Monsignore reverendissimo, le diverse parti di cui si compone la pianta di un edificio, aventi medesime qualità e misura, devono essere ornate allo stesso modo e maniera e così allo stesso modo le parti che si corrispondono. Ma quando il progetto viene modificato nella forma, è lecito e necessario modificare anche gli ornamenti e allo stesso modo le parti corrispondenti. Gli spazi centrali possono non avere vincoli con gli altri elementi, così come il naso che è posto nel mezzo del viso non ha legami né con l'uno né con l'altro occhio, mentre una mano o un occhio devono essere obbligatoriamente come l'altro secondo un criterio di simmetria e corrispondenza. Da ciò si comprende che le parti di un'architettura derivano dalle membra dell'uomo. Chi non è stato e non è un buon scultore e, soprattutto, esperto di anatomia non può conoscere a fondo l'architettura.

GLI AFFRESCHI DELLA SISTINA: ELOGIO DI MICHELANGELO

Giorgio vasari

Nell'idea di progresso che sorregge l'evoluzione storica della pittura italiana da Cimabue al Cinquecento tracciata da Vasari nelle Vite, la figura di Michelangelo rappresenta il culmine insuperabile. L'atteggiamento dell'autore nei confronti dell'opera pittorica del grande artista è costantemente di entusiastica lode come di chi sentiva un'intima adesione alle ragioni espressive di quella pittura.

Il secondo brano riportato è la parte iniziale della descrizione degli affreschi della volta della Cappella Sistina nel quale Vasari si mostra come «l'unico tra i contemporanei di Michelangelo a determinarne l'assoluta novità di concezione ed esecuzione» (P. Barocchi)

Elogio di Michelangelo

Dico, adunque, che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre che è il disegno, in un sol parto et ad un tempo; e non precedono l'una alla altra, se non quanto la virtù e la forza di coloro che le portano addosso fa passare l'uno artefice innanzi a l'altro; e non per differenza o grado di nobiltà che veramente si trovi in fra di loro. E sebbene per la diversità dell'essenza loro hanno molte agevolezze, non sono elleno però né tante né di maniera ch'elle non venghino giustamente contrapesate insieme, e non si conosca la passione o la caparbieta, più tosto che il giudizio di chi vuole che l'una avanzi l'altra. L'onde a ragione si può dire che un'anima medesima regga due corpi; et io per questo concludo, che male fanno coloro che s'ingegnano di disunirle e di separarle l'una da l'altra. De la qual cosa volendoci forse sgannare il cielo e mostrarci la fratellanza e la unione di queste due nobilissime arti, ha in diversi tempi fattoci nascere molti scultori che hanno dipinto, e molti pittori che hanno fatto delle sculture; come si vedrà nella vita d'Antonio del Pollaiuolo, di Lionardo da Vinci e di molti altri di già passati. Ma nella nostra età ci ha prodotto la bontà divina Michelagnolo Buonarroti; nel quale amendue queste arti si perfette rilucono e sì simili et unite insieme appariscono, che i pittori delle sue pitture stupiscono, e gli scultori le sculture fatte da lui ammirano e reveriscono sommamente. A costui, perché egli non avesse forse a cercare da altro maestro dove agiatamente collocare le figure fatte da lui, ha la natura donato sì fattamente la scienza dell'architettura, che senza avere bisogno d'altrui, può e vale da sé solo et a queste e quelle immagini da lui formate dare onorato luogo et ad esse conveniente: di maniera che egli meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo ed eccellentissimo architetto, anzi dell'architettura vero maestro. E ben possiamo certo affermare che e' non errano punto coloro che lo chiamano divino; poichè divinamente ha egli in sé solo raccolte le tre più lodevoli arti e le più ingegnose che si truovino tra' mortali, e con esse, ad esempio d'uno Iddio, infinitamente ci può giovare.

Gli affreschi della Cappella Sistina

Questa opera è stata et è veramente la lucerna dell'arte nostra, che ha fatto tanto giovamento e lume all'arte della pittura, che à bastato a illuminare il mondo, per tante centinaia d'anni in tenebre stato. E nel vero non curi più chi è pittore di vedere novità et invenzioni di attitudini, abbigliamenti addosso a figure, modi nuovi d'aria e terribilità di cose variamente dipinte, perché tutta quella perfezione c'he si può dare a cosa che in tal magisterio si faccia, a questa ha dato. Mi stupisca ora ogni uomo che in quella sa scorger la bontà delle figure, la perfezione degli scorti, la stupendissima rotondità d'i contorni, che hanno in sé grazia e sveltezza, girati con quella bella proporzione che nei belli ignudi si vede; ne' quali, per mostrar gli stremi e la perfezione dell'arte, ve ne fece di tutte l'età, differenti d'aria e di forma, così nel viso come ne' lineamenti, di aver più sveltezza e grossezza nelle membra, come ancora si può conoscere nelle bellissime attitudini che differente[mente] e' fanno, sedendo e girando, e sostenendo alcuni festoni di foglie di quercia e di ghiande, messe per l'arme e per l'impresa di papa Giulio, denotando che a quel tempo et al governo suo era l'età dell'oro, per non essere allora la Italia ne' travagli e nelle miserie che ella è stata poi [...] Senzaché egli, per mostrare la perfezione dell'arte e la grandezza de Dio, fece nelle istorie il suo dividere la luce dalle tenebre, nella quale si vede la Maestà Sua che con le braccia aperte si sostiene sopra sé solo, e mostra amore insieme ed artificio. Nella seconda fece con bellissima discrezione ed ingegno quando Dio fa il sole e la luna, dove è sostenuto da molti putti, e mostrasi molto terribile per lo scorto delle braccia e delle gambe. Il medesimo fece nella medesima storia quando, benedetto la terra e fatto gli animali, volando si vede in quella volta una figura che scorta, e, dove tu cammini per la cappella, continuo gira e si volta per ogni verso. Così nell'altra, quando divide l'acqua dalla terra: figure bellissime et acutezze d'ingegno degne solamente d'essere fatte dalle divinissime mani di Michelangelo. E così seguitò sotto a questo la Creazione di Adamo, dove ha figurato Dio portato da un gruppo di Angioli ignudi e di tenera età, i quali par che sostenghino non solo una figura, ma tutto il peso del mondo, apparente tale mediante la venerabilissima maestà di quello e la maniera del moto, nel quale con un braccio cigne alcuni putti, quasi che egli si sostenga, e con l'altro porge la mano destra a uno Adamo, figurato -di bellezza, di attitudine e di dintorni- di qualità che e' par fatto di nuovo dal sommo e primo so Creatore più tosto che dal pennello e disegno d'uno uomo tale.

Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550.
Einaudi, Torino, 1986

VITA DI RAFFAELLO

Giorgio Vasari

Al culmine dell'evoluzione dell'arte Vasari pone la triade Leonardo-Raffaello-Michelangelo. Della personalità di Raffaello l'autore mette in rilievo principalmente le «virtù dello animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia e costumi buoni» contrapponendogli il carattere di Michelangelo in un confronto che resterà un luogo comune della critica successiva.

Quanto largo e benigno si dimostri talora il cielo collocando, anzi per meglio dire, riponendo et accumulando in una persona sola le infinite ricchezze delle ampie grazie o tesori suoi, e tutti que' rari doni che fra lungo spazio di tempo suol compartire a molti individui, chiaramente poté vedersi nel non meno eccellente che grazioso Rafael Sanzio da Urbino; il quale con tutta quella modestia e bontà, che sogliono usar coloro che hanno una certa umanità di natura gentile, piena d'ornamento e di graziata affabilità, la quale in tutte le cose sempre si mostra, onoratamente spiegando i predetti doni con qualunque condizione di persone et in qualsivoglia maniera di cose, per unico od almeno molto raro universalmente si fé conoscere. Di costui fece dono la natura a noi, essendosi di già contentata d'essere vinta dall'arte per mano di Michele Agnolo Buonarroti, e volse ancora per Raffaello esser vinta dall'arte e da i costumi. Con ciò sia che quasi la maggior parte de' gli artefici passati avevano sempre da la natività loro arrecato seco un certo che di pazzia e di salvatichezza, la quale oltra il fargli astratti e fantastichi fu cagione, il più delle volte, che assai più apparisse e si dimostrasse l'ombra e l'oscuro de' vizii loro, che la chiarezza e splendore di quelle virtù, che giustamente fanno immortali i seguaci suoi. Dove per adverso in Raffaello chiarissimamente risplendevano tutte le egregie virtù dello animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia e costumi buoni, che arebbono ricoperto e nascoso ogni vizio quantunque brutto, et ogni machia ancora che grandissima. Per il che sicuramente può dirsi che i possessori delle dote di Raffaello, non sono uomini semplicemente, ma dèi mortali. E che quegli che coi ricordi della fama lassano quaggiù fra noi per le opere loro onorato nome, possono ancora sperare in cielo guiderdone delle loro fatiche, come si vede che in terra fu riconosciuta la virtù, et ora e sempre sarà onoratissima la memoria del graziosissimo Raffaello.

Nacque Raffaello in Urbino città notissima l'anno MCCCCLXXXIII, in Venerdì Santo a ore tre di notte, d'un Giovanni de' Santi, pittore non molto eccellente, anzi non pur mediocre in questa arte.

Egli era bene uomo di bonissimo ingegno e dotato di spirito e da saper meglio indirizzare i figliuoli per quella buona via, che per sua mala fortuna non avevano saputo quelli che nella sua gioventù lo dovevano aiutare. Per il che natogli questo figliuolo con buono augurio, al battesimo gli pose nome Raffaello; e subito nato lo destinò alla pittura ringraziandone molto Idio, né vole mandarlo a baglia, ma che la madre propria lo allattassi continuamente. Crescendo fu ammaestrato da loro, che altro che quello non avevano, con tutti que' buoni et ottimi costumi che fu possibile; e cominciando Giovanni a farlo esercitare nella pittura e vedendo quello spirito volto a far le cose tutte secondo il desiderio suo, non gli lasciava metter punto di tempo in mezzo né attendere ad altra cosa nessuna, acciò che più agevolmente e più tosto venissi nell'arte di quella maniera che egli desiderava. Aveva fatto Giovanni in Urbino molte opere di sua mano e per tutto lo stato di quel duca, e facevasi aiutare da Raffaello, il quale, ancor che fanciulletto, lo faceva il più et il meglio che e' sapeva. Né lasciava Giovanni per questo di cercare d'intendere per ogni via chi tenessi il principato nella pittura; e trovando che i più lodavano Pietro Perugino, si dispose potendo di porlo seco, e perciò andato a Perugia e non trovandovi Pietro, si messe per poterlo meglio aspettare a lavorare in San Francesco alcune cose. Ma tornato Pietro da Roma prese alcuna pratica seco, e quando fu il tempo a proposito del desiderio suo, con quella

affezione che può venire da un cuor di padre et onorato gli disse il tutto. E Pietro che era benigno per natura, non potendo mancare a tanta voglia, accettò Raffaello. Onde Giovanni con la maggiore allegrezza del mondo tornò ad Urbino e non senza lagrime e pianti grandissimi della madre lo menò a Perugia. Dove Pietro, veduto il disegno suo, i modi et i costumi, ne fé quel giudizio che il tempo dimostrò vero. E notabilissimo fu che in pochi mesi, studiando Raffaello la maniera di Pietro, e Pietro mostrandoli con desiderio che egli imparassi, lo imitava tanto a punto et in tutte le cose, che i suoi ritratti non si conoscevano da gli originali del maestro, e fra le cose sue e di Pietro non si sapeva certo discernere, come apertamente mostrano ancora in S. Francesco di Perugia alcune figure che si veggono fra quelle di Pietro. Per il che Pietro per alcuni suoi bisogni tornato a Fiorenza, Raffaello partitosi da Perugia con alcuni suoi amici a Città di Castello fece una tavola in Santo Agostino di quella maniera, e similmente in S. Domenico una di un Crocifisso, la quale se non vi fosse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sì ben di Pietro. In San Francesco di quella città fece una tavoletta de lo Sponsalizio di Nostra Donna, nel quale espressamente si conosce lo augumento della virtù sua venire con finezza assotigliando e passando la maniera di Pietro. Nella quale opera è tirato un tempio in prospettiva con tanto amore, che è cosa mirabile a vedere le difficoltà che in tale essercizio egli andava cercando.

[...] Studiò Raffaello in Fiorenza le cose vecchie di Masaccio, e vide ne i lavori di Lionardo e di Michele Agnolo cose tali, che gli furono cagione di augumentare lo studio in maniera per la veduta di tali opere, che gran miglioramento e grazia accrebbe in tale arte. Era in quel tempo fra' Bartolomeo da San Marco coloritore in quella terra bonissimo, del quale aveva Raffaello presa domestichezza piacendogli molto, per che egli ogni giorno visitandolo cercava assai d'imitarlo. Et acciò che meno avesse a rincrescere al frate la sua compagnia, gli insegnò Raffaello i modi della prospettiva, alla quale il frate non aveva più atteso. Ma in su la maggior frequenza di questa pratica fu chiamato Raffaello a Perugia, et egli vi andò, e quivi in San Francesco dipinse una tavola d'un Cristo morto che portano a sotterrare, la quale fu tenuta divinissima. E condusse questo lavoro con tanta freschezza e sì fatto amore, che a vederlo par fatto or ora; et imaginossi nel componimento di questa opera il dolore che hanno i parenti stretti nel riporre il corpo di quella persona più cara, nella quale veramente consista il bene, l'onore e l'utile della loro famiglia. E certamente chi considera la diligenza, l'amore, l'arte e la grazia di questa opera, giustamente si maraviglia, perché ella fa stupire ognuno, con la dolcezza dell'arie nelle figure, la bellezza de' panni e la bontà in ogni cosa. Finito questo lavoro se ne ritornò a Fiorenza, conoscendo l'utile dello studio che ci aveva fatto, et ancora trattovi dall'amicizia. E veramente per chi impara tali arti è Fiorenza luogo mirabile, per le concorrenze, per le gare e per le invidie, che sempre vi furono e molto più in que' tempi. [...]

Giunto Raffaello a Roma trovò che gran parte delle camere di palazzo erano state dipinte, e tuttavia si dipingevano da più maestri; e così stavano come si vedeva, che ve n'era una che da Pietro della Francesca vi era una storia finita, e Luca da Cortona aveva condotta a buon termine una facciata, e Don Pietro della Gatta Abbate di San Clemente di Arezzo vi aveva cominciato alcune cose; similmente Bramantino da Milano vi aveva dipinto molte figure, le quali la maggior parte erano ritratti di naturale, che erano tenuti bellissimi.

Laonde Raffaello nella sua arrivata avendo ricevute molte carezze da Papa Iulio cominciò nella camera della Segnatura una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia, dove sono ritratti tutti i savi del mondo e di certe figure abbigliò tal cosa, che alcuni astrologi di caratteri di geomanzia e d'astrologia cavano, et a i Vangelisti quelle tavole mandano. Et in fra costoro è un Diogene con la sua tazza a ghiacere in su le scalee, figura molto considerata et astratta, che per la sua bellezza e per lo suo abito così a'ccaso è degna d'essere lodata. Simile vi è Aristotile e Platone, l'uno col Timeo in mano, l'altro con l'Etica, dove intorno li fanno cerchio una grande scuola di filosofi. Né si può esprimere la bellezza di quelli astrologi e geometri che disegnano con le seste in su le ta-

vole moltissime figure e caratteri. [...] Né si può esprimere la bellezza e la bontà che si vede nelle teste e figure de' Vangelisti, a' quali ha fatto nel viso una certa attenzione et accuratezza, massime a quelli che scrivono. [...] Et oltre le minuzie delle considerazioni, che son pure assai, vi è il componimento di tutta la storia, che certo è spartito tanto con ordine e misura, che egli mostrò veramente un saggio di sé, tale che fece conoscere che egli voleva, fra coloro che toccavano i pennelli, tenere il campo senza contrasto.

Adornò ancora questa opera di una prospettiva e di molte figure finite con tanto delicata e dolce maniera che fu cagione che Papa Giulio facesse buttare a terra tutte le storie de' gli altri maestri e vecchi e moderni, e che Raffaello solo avesse il vanto di tutte le fatiche che in tali opere fussero state fatte fino a quell'ora. Avvene che Gio[van] Antonio Soddoma da Vercelli aveva lavorata una opera, la quale era sopra la storia fatta da Raffaello; per il che Raffaello ebbe commissione dal papa di gettarla a terra, et egli nientedimanco volle servirsi del partimento e delle grottesche, e dove erano alcuni tondi che son quattro, fece per ciascuno una figura del significato delle storie di sotto, volte da quella banda dove era la storia. [...]

Ora a noi che dopo lui siamo, resta imitare il buono, anzi ottimo modo, da lui lasciatoci in esempio e come merita la virtù sua e l'obbligo nostro, tenerne nell'animo graziosissimo ricordo e farne con la lingua sempre onoratissima memoria. Che invero noi abbiamo per lui l'arte, i colori e la invenzione unitamente ridotti a quella fine e perfezione che appena si poteva sperare, né di passar lui già mai si pensi spirito alcuno. Et oltre a questo beneficio che e' fece all'arte, come amico di quella, non restò vivendo mostrarci come si negozia con li uomini grandi, co' mediocri e con gl'infimi.

E certo fra le sue doti singolari ne scorgo una di tal valore che in me stesso stupisco: che il cielo gli dette forza di poter mostrare ne l'arte nostra uno effetto sì contrario alle complessioni di noi pittori. E questo è che naturalmente gli artefici nostri, non dico solo i bassi, ma quelli che hanno umore d'esser grandi (come di questo umore l'arte ne produce infiniti), lavorando ne l'opere in compagnia di Raffaello stavano uniti e di concordia tale, che tutti i mali umori nel veder lui si amorzavano et ogni vile e basso pensiero cadeva loro di mente. La quale unione mai non fu più in altro tempo che nel suo.

Questo avveniva perché restavano vinti dalla cortesia e dall'arte sua, ma più dal genio della sua buona natura.

La quale era sì piena di gentilezza e sì colma di carità, che egli si vedeva che fino agli animali l'onoravano, nonché gli uomini. Dicesi che ogni pittore che conosciuto l'avessi, et anche chi non lo avesse conosciuto, lo avessi richiesto di qualche disegno che gli bisognasse, egli lasciava l'opera sua per sovvenirlo. E sempre tenne infiniti in opera aiutandoli et insegnandoli con quello amore che non ad artefici, ma a figliuoli proprii si conveniva.

Per la qual cagione si vedeva che non andava mai a corte che partendo di casa non avesse seco cinquanta pittori tutti valenti e buoni che gli facevano compagnia per onorarlo. Egli insomma non visse da pittore, ma da principe. Per il che, o Arte della pittura, tu pur ti potevi allora stimare felicissima avendo un tuo artefice che di virtù e di costumi t'alzava sopra il cielo!

Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550.
Einaudi, Torino, 1986

LA FUSIONE DEL PERSEO

Benvenuto Cellini

Nel seguente brano tratto dalla Vita (1558/1566) di Benvenuto Cellini l'autore narra la fusione della statua del Perseo, commissionatagli dal duca di Firenze Cosimo I de' Medici, avvenuta nel 1553. Il racconto è condotto da Cellini con toni epici e dovizia di particolari molto interessanti per ricostruire il procedimento tecnico della difficile fusione. L'artista descrive la realizzazione della statua in bronzo come il drammatico superamento di una lotta contro le opinioni ferme alle consuetudini del mestiere, contro gli ostacoli della fortuna, contro i malevoli e contro la natura e perfino contro gli stessi limiti umani. La sua figura risalta solitaria contro tutti gli impedimenti ponendosi come modello umano di virtù che l'entusiasmo per l'arte e la vita, la volontà e l'energia, l'azione decisa e l'estrema perizia tecnica rendono superiore al resto dell'umanità. Giustamente Vasari aveva definito Cellini «in tutte le cose animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo».

LXXIII. Avendo gittata¹ la Medusa, ed era venuta bene, con grande speranza tiravo il mio Perseo a fine, che lo avevo di cera, e mi promettevo che così bene e' mi verrebbe di bronzo, sì come aveva fatto la detta Medusa. E perché vedendolo di cera ben finito ei si mostrava tanto bello, che (vedendolo il Duca² a quel modo e parendogli bello; o che e' fussi stato qualche uno che avessi dato a credere al Duca che ei non poteva venire³ così di bronzo, o che il Duca da per sé se lo immaginassi; e venendo più spesso a casa⁴ che ei non solea) una volta infra l'altre e' mi disse: - Benvenuto, questa figura non ti può venire di bronzo, perché l'arte non te lo promette⁵ -. A queste parole di Sua Eccellenza io mi risenti' grandemente, dicendo: - Signore, io conosco che Vostra Eccellenza illustrissima m'ha questa molta poca fede⁶: e questo io credo che venga perché Vostra Eccellenza illustrissima crede troppo a quei che le dicono tanto mal di me, o sì veramente lei non se ne intende -. Ei non mi lasciò finire appena le parole che disse: - Io faccio professione di intendermene, e me ne intendo benissimo -. Io subito risposi e dissi: - Sì, come Signore, e non come artista⁷; perché se Vostra Eccellenza illustrissima se ne intendessi nel modo che lei crede di intendersene, lei mi crederebbe mediante la bella testa di bronzo che io l'ho fatto, così grande, ritratto di Vostra Eccellenza illustrissima che s'è mandato all'Elba⁸, e mediante l'aver restaurato il bel Ganimede di marmo con tanta strema difficoltà, dove io ho durato molta maggior fatica che se io lo avessi fatto tutto di nuovo; e ancora per avere gittata la Medusa, che pur si vede qui alla presenza di Vostra Eccellenza: un getto tanto difficile, dove io ho fatto quello che mai nessuno altro uomo ha fatto innanzi a me, di questa indiatolata arte. Vedete, Signor mio: io ho fatto la fornace di nuovo, a un modo

-
1. *gittata*: fatto il getto di bronzo: si tratta di una prova per sperimentare la fusione del Perseo stesso.
 2. *duca*: Cosimo I de' Medici.
 3. *venire*: riuscire.
 4. *casa*: bottega di Cellini.
 5. *perché...permette*: Le regole e le tecnica della scultura e fusione non te lo permettono.
 6. *fede*: fiducia.
 7. *signore...artista*: come committente di opere d'arte non come creatore d'arte.
 8. Cellini si riferisce al busto di Cosimo I posto sulla porta della fortezza di Portoferraio all'isola d'Elba. Oggi si trova alla galleria degli Uffizi.

diverso dagli altri; perché io, oltre a molte altre diversità e virtuose scienze⁹ che in essa si vede, io l'ho fatto dua uscite per il bronzo, perché questa difficile e storta figura in altro modo non era possibile che mai la venissi: e sol per queste mie intelligenze¹⁰ l'è così ben venuta, la qual cosa non credette mai nessuno di questi pratici di questa arte. E sappiate, Signor mio, per certissimo, che tutte le grandi e difficilissime opere che io ho fatte in Francia sotto quel meravigliosissimo re Francesco¹¹, tutte mi sono benissimo riuscite, solo per il grande animo che sempre quel buon Re mi dava con quelle gran provvisione¹², e nel compiacermi di tanti lavoranti quanto io domandavo; che gli era talvolta che io mi servivo di più di quaranta lavoranti, tutti a mia scelta; e per queste cagioni io vi feci tanta quantità di opere in così breve tempo. Or, Signor mio, credetemi e soccorretemi degli aiuti che mi fanno di bisogno, perché io spero di condurre a fine una opera che vi piacerà; dove che, se Vostra Eccellenza illustrissima mi avvilisce d'animo e non mi dà gli aiuti che mi fanno di bisogno, gli è impossibile che né io né qualsivoglia uomo mai al mondo possa fare cosa che bene stia¹³.

LXXIV. Con gran difficoltà stette il Duca a udire queste mie ragione, che or si volgeva in un verso e or in un altro; e io disperato, poverello, che mi ero ricordato del mio bello stato che io avevo in Francia, così mi affliggevo. Subito il Duca disse: - Or dimmi, Benvenuto, come è egli possibile che quella bella testa di Medusa, che è lassù in alto in quella mano del Perseo, mai possa venire? - Subito io dissi: - Or vedete, Signor mio, che se Vostra Eccellenza illustrissima avessi quella cognizione dell'arte, che lei dice di avere, la non avrebbe paura di quella bella testa che lei dice, che la non venissi¹⁴; ma sì bene avrebbe ad aver paura di questo piè diritto, il quale si è quaggiù tanto discosto -. A queste mie parole il Duca mezzo adirato subito si volse a certi Signori che erano con Sua Eccellenza illustrissima e disse: - Io credo che questo Benvenuto lo faccia per saccenteria il contrapporsi a ogni cosa - e subito voltomisi¹⁵ con mezzo scherno, dove¹⁶ tutti quei che erano alla presenza facevano il simile, e' cominciò a dire: - Io voglio aver teco tanta pazienza di ascoltare che ragione tu ti saprai immaginare di darmi, che io la creda¹⁷ -. Allora io dissi: - Io vi darò una tanto vera ragione che Vostra Eccellenza ne sarà capacissima - e cominciai: - Sappiate, Signore, che la natura del fuoco si è di ire all'insù, e per questo le prometto che quella testa di Medusa verrà benissimo; ma perché la natura del fuoco non è l'andare all'ingìù, e per avervelo a spingere sei braccia in giù per forza d'arte¹⁸, per questa viva ragione io dico a Vostra Eccellenza illustrissima che gli è impossibile che quel piede venga; ma ei mi sarà facile a rifarlo -. Disse 'l Duca: - O perché non pensavi tu che quel piede venissi nel modo che tu di' che verrà la testa? - Io dissi: - E' bisognava fare molto maggiore la fornace, dove io arei potuto fare un ramo di gitto¹⁹, grosso quanto io ho la gamba, e con

9. *virtuose scienze*: precise conoscenze tecniche.

10. *intelligenze*: accorgimenti intelligenti.

11. *re Francesco*: Francesco I di Francia presso il quale Cellini lavorò tra il 1540 e il 1545.

12. *provvisione*: pagamenti.

13. *cosa...stia*: una cosa ben fatta.

14. *la non venissi*: non riuscisse.

15. *voltomisi*: rivoltosi a me.

16. *dove*: mentre.

17. *che io la creda*: tale che io la possa credere.

18. *per forza d'arte*: con la tecnica.

19. *ramo di gitto*: un piccolo canale conduttore del metallo fuso verso il modello vuoto di terra.

quella gravezza di metallo caldo per forza ve l'arei fatto andare, dove il mio ramo, che va insino a' piedi quelle sei braccia che io dico, non è grosso più che due dita. Imperò e' non portava 'l pregio; ché facilmente si racconcerà²⁰. Ma quando la mia forma sarà più che mezza piena, sì come io spero, da quel mezzo in su, il fuoco che monta secondo la natura sua, questa testa di Perseo e quella della Medusa verranno benissimo: sì che statene certissimo -. Detto che io gli ebbi queste mie belle ragioni con molte altre infinite, che per non essere troppo lungo io non ne scrivo, il Duca, scotendo il capo, si andò con Dio.

LXXV. [...] E così ripreso 'l vigore, con tutte le mie forze, e del corpo e della borsa, con tutto che pochi dinari e' mi fossero restati, cominciai a procacciarmi di parecchi cataste di legni di pino, le quali ebbi dalla pineta de' Seristori, vicino a Monte Lupo²¹; e in mentre che io l'aspettavo, io vestivo il mio Perseo di quelle terre che io avevo acconce parecchi mesi in prima, acciò che l'avessino la loro stagione²². E fatto che io ebbi la sua tonaca²³ di terra, che tonaca si domanda nell'arte, e benissimo armatola e ricinta con gran diligenza di ferramenti, cominciai con lente fuoco a trarne la cera, la quali usciva per molti sfiatatoi che io avevo fatti, che quanti più se ne fa, tanto meglio si empie le forme. E finito che io ebbi di cavar la cera, io feci una manica²⁴ intorno al mio Perseo, cioè alla detta forma, di mattoni, tessendo l'uno sopra l'altro, e lasciavo di molti spazi, dove 'l fuoco potessi meglio esalare: dipoi vi cominciai a mettere della legna così pianamente, e gli feci fuoco dua giorni e dua notte continuamente; tanto che, cavatone tutta la cera, e dappoi s'era²⁵ benissimo cotta la detta forma, subito cominciai a votar la fossa per sotterrarvi la mia forma, con tutti quei bei modi che la bella arte ci comanda. Quand'io ebbi finito di votar la detta fossa, allora io presi la mia forma, e con virtù²⁶ d'argani e di buoni canapi diligentemente la dirizzai; e sospesala un braccio sopra 'l piano della mia fornace, avendola benissimo dirizzata di sorte che la si spenzolava appunto nel mezzo della sua fossa, pian piano la feci discendere in sino nel fondo della fornace, e si posò con tutte quelle diligenzie²⁷ che immaginar si possano al mondo. E fatto che io ebbi questa bella fatica, cominciai a incalzarla con la medesima terra che io ne avevo cavata; e di mano in mano che io vi alzavo la terra, vi mettevo i suoi sfiatatoi, i quali erano cannoncini²⁸ di terra cotta che si adoperano per gli acquai e altre simil cose. Come che io vidi d'averla benissimo ferma²⁹ e che quel modo di incalzarla con el metter quei doccioni bene ai suoi luoghi³⁰, e che quei miei lavoratori avevano bene inteso il modo mio, il quale si era molto diverso da tutti gli altri maestri di tal professione; assicuratomi che io mi potevo fidare di loro, io mi volsi alla mia fornace,

20. *Imperò...racconcerà*: quindi non ne valeva la pena, dato che il piede si potrà riparare facilmente.

21. *Monte Lupo*: castello vicino a Firenze.

22. *vestivo...stagione*: ricoprivo il mio modello in cera della statua del Perseo con quelle terre refrattarie che avevo preparato molti mesi prima perché fossero opportunamente stagionate.

23. *tonaca*: rivestimento.

24. *manica*: un fornello largo di bocca simile alla forma di una manica.

25. *e dappoi s'era*: e dopo che si era.

26. *con virtù*: per mezzo.

27. *diligenzie*: attenzioni.

28. *cannoncini*: piccoli canaletti.

29. *ferma*: fermata nella fossa.

30. *con el metter...luoghi*: mettendo i condotti nei luoghi più opportuni.

la quale avevo fatta empierre di molti masselli³¹ di rame e altri pezzi di bronzi; e accomodargli l'uno sopra l'altro in quel modo che l'arte ci mostra, cioè sollevati, facendo la via alle fiamme del fuoco, perché più presto il detto metallo piglia il suo calore e con quello si fonde e riducesi in bagno³², così animosamente dissi che dessino fuoco alla detta fornace. E mettendo di quelle legna di pino, le quali per quella untuosità della ragia³³ che fa 'l pino, e per essere tanto ben fatta la mia fornacetta, ella lavorava³⁴ tanto bene, che io fui necessitato a soccorrere ora da una parte e ora da un'altra con tanta fatica, che la m'era insopportabile; e pure io mi sforzavo. E di più mi sopraggiunse ch' e' s'appiccò fuoco nella bottega, e avevamo paura che 'l tetto non ci cadessi addosso; dall'altra parte di verso l'orto il cielo mi spingeva tant'acqua e vento, che e' mi freddava la fornace. Così combattendo con questi perversi accidenti parecchi ore, sforzandomi la fatica tanto di più che la mia forte valetudine di complessione³⁵ non potette resistere, di sorte che e' mi saltò una febbre effimera³⁶ addosso, la maggiore che immaginar si possa al mondo, per la qual cosa io fui sforzato andarmi a gittare nel letto. E così molto mal contento, bisognandomi per forza andare, mi volsi a tutti quegli che mi aiutavano, i quali erano in circa a dieci o più, infra maestri di fonder bronzo e manovali e contadini e mia lavoranti particolari di bottega; infra e' quali si era un Bernardino Mannellini di Mugello, che io m'avevo allevato³⁷ parecchi anni; e al detto dissi, dappoi che mi ero raccomandato a tutti: - Vedi, Bernardino mio caro, osserva l'ordine che io ti ho mostro, e fa presto quanto tu puoi, perché il metallo sarà presto in ordino: tu non puoi errare, e questi altri uomini dabbene faranno presto i canali, e sicuramente potrete con questi dua mandriani dare nelle due spine³⁸, e io son certo che la mia forma si empierà benissimo. Io mi sento 'l maggior male che io mi sentissi mai da poi che io venni al mondo, e credo certo che in poche ore questo gran male m'avrà morto -. Così molto mal contento mi parti' da loro, e me n'andai alletto.

LXXVI. Messo che io mi fui nel letto, comandai alle mie serve che portassero in bottega da mangiare e da bere a tutti; e dicevo loro: - Io non sarò mai vivo domattina -. Loro mi davano pure animo, dicendomi che 'l mio gran male si passerebbe, e che e' mi era venuto per la troppa fatica. Così soprastato³⁹ dua ore con questo gran combattimento di febbre; e di continuo io me la sentivo crescere, e sempre dicendo - Io mi sento morire - la mia serva, che governava tutta la casa, che aveva nome monna Fiore di Castel del Rio: questa donna era la più valente che nascessi mai e tanto la più amorevole, e di continuo mi sgridava, che io mi ero sbigottito⁴⁰, e dall'altra banda⁴¹ mi faceva le maggiore amorevolezze di ser-

31. *masselli*: piccoli blocchi.

32. *riducesi in bagno*: diventa liquido.

33. *ragia*: resina.

34. *lavorava*: bruciava.

35. *valetudine di complessione*: robustezza di costituzione fisica.

36. *effimera*: improvvisa.

37. *allevato*: educato, istruito.

38. *con questi...spine*: ferri ricurvi che servono a battere le spine, cioè i coni di ferro che chiudono i fori della fornace, in modo da muoverle e fare uscire dalla fornace il bronzo fuso che così attraverso i canali può riempire la forma.

39. *soprastato*: rimasto.

40. *mi ero sbigottito*: mi ero perso d'animo.

41. *dall'altra banda*: d'altro lato.

vitù⁴² che mai far si possa al mondo. Imperò, vedendomi con così smisurato male e tanto sbigottito, con tutto il suo bravo cuore lei non si poteva tenere che qualche quantità di lacrime non gli cadessi dagli occhi; e pure lei quanto poteva si riguardava che io non le vedessi. Stando in queste smisurate tribulazione, io mi veggo entrare in camera un certo omo, il quale nella sua persona ei mostrava d'essere storto come una esse maiuscola; e cominciò a dire con un certo suon di voce mesto, afflitto, come coloro che danno il comandamento dell'anima a quei che hanno ad andare a giustizia, e disse: - O Benvenuto! la vostra opera si è guasta, e non ci è più un rimedio al mondo -. Subito che io senti' le parole di quello sciagurato, messi un grido tanto smisurato, che si sarebbe sentito dal cielo del fuoco; e sollevatomi del letto presi li mia panni e mi cominciai a vestire; e le serve e 'l mio ragazzo e ognuno che mi si accostava per aiutarmi, a tutti io davo o calci o pugna, e mi lamentavo dicendo: - Ahi traditori, invidiosi! Questo sì è un tradimento fatto a arte; ma io giuro per Dio che benissimo i' lo conoscerò e innanzi che io muoia lascerò di me un tal saggio al mondo, che più d'uno ne resterà meravigliato -. Essendomi finito di vestire, mi avviai con cattivo animo inverso bottega, dove io vidi tutte quelle gente, che con tanta baldanza avevo lasciate, tutti stavano attoniti e sbigottiti. Cominciai, e dissi: - Orsù intendetemi, e dappoi che voi non avete o saputo o voluto ubbidire al modo che io v'insegnai, ubbiditemi ora che io sono con voi alla presenza dell'opera mia; e non sia nessuno che mi si contrapponga, perché questi cotali casi hanno bisogno di aiuto e non consiglio -. A queste mie parole e' mi rispose un certo maestro Alessandro Lastricati e disse: - Vedete, Benvenuto, voi vi volete mettere a fare una impresa, la quale mai non lo promette l'arte⁴³, né si può fare in modo nessuno -. A queste parole io mi volsi con tanto furore e risoluto al male⁴⁴, che ei e tutti gli altri, tutti a una voce dissono: - Sù, comandate, che tutti vi aiuteremo tanto quanto voi ci potrete comandare, in quanto si potrà resistere con la vita -. E queste amorevol parole io mi penso che ei le dicessino pensando che io dovessi poco soprastare a cascar morto. Subito andai a vedere la fornace, e vidi tutto rappreso il metallo, la qual cosa si domanda l'essersi fatto un migliaccio⁴⁵. Io dissi a dua manovali, che andassino al dirimpetto, in casa 'l Capretta beccaio, per una catasta di legna di quercioli giovani, che erano secchi di più di uno anno, le quali legna madonna Ginevra, moglie del detto Capretta, me l'aveva offerte; e venute che furono le prime bracciate, cominciai a impiere la braciaiuola⁴⁶. E perché la quercia di quella sorte fa 'l più vigoroso fuoco che tutte l'altre sorte di legna, avvenga che e' si adopera legna di ontano o di pino per fondere per l'artiglierie, perché è fuoco dolce; oh quando quel migliaccio cominciò a sentire quel terribil fuoco, ei si cominciò a schiarire, e lampeggiava. Dall'altra banda sollecitavo i canali, e altri avevo mandato sul tetto a riparare al fuoco, il quale per la maggior forza di quel fuoco si era maggiormente appiccato; e di verso l'orto avevo fatto rizzare certe tavole e altri tappeti e pannacci, che mi riparavano all'acqua⁴⁷.

LXXVII. Di poi che io ebbi dato il rimedio a tutti questi gran furori, con voce grandissima dicevo ora a questo e ora a quello: - Porta qua, leva là - di modo che, veduto che 'l detto migliaccio si cominciava a liquefare, tutta quella brigata con tanta voglia mi ubbidiva

42. *di servitù*: di devozione.

43. *mai non lo promette l'arte*: la tecnica non lo permette in nessun modo.

44. *risoluto al male*: deciso a fare qualcosa di male.

45. *migliaccio*: il metallo rappreso aveva preso forma di una torta di farina di castagno.

46. *braciaiuola*: il braciere.

47. *acqua*: Cellini aveva detto prima che pioveva.

che ogniuno faceva per tre. Allora io feci pigliare un mezzo pane di stagno, il quale pesava in circa a 60 libbre, e lo gittai in sul migliaccio dentro alla fornace, il quale, come gli altri aiuti e di legna e di stuzzicare or co' ferri e or con le stanghe, in poco spazio di tempo e' divenne liquido. Or veduto di avere risuscitato un morto, contro al credere di tutti quegli ignoranti, e' mi tornò tanto vigore che io non mi avvedevo se io avevo più febbre o più paura di morte.

In un tratto ei si sente un romore con un lampo di fuoco grandissimo, che parve proprio che una saetta si fussi creata quivi alla presenza nostra; per la quale insolita spaventosa paura ognuno s'era sbigottito, e io più degli altri. Passato che fu quel grande rumore e splendore, noi ci cominciammo a rivedere in viso l'un l'altro; e veduto che 'l coperchio della fornace si era scoppiato e si era sollevato di modo che 'l bronzo si versava, subito feci aprire le bocche della mia forma e nel medesimo tempo feci dare alle due spine⁴⁸. E veduto che 'l metallo non correva con quella prestezza ch'ei solea fare, conosciuto che la causa forse era per essersi consumata⁴⁹ la lega per virtù di quel terribil fuoco, io feci pigliare tutti i mia piatti e scodelle e tondi di stagno, i quali erano in circa a dugento, e a uno a uno io gli mettevo dinanzi ai mia canali, e parte ne feci gittare drento nella fornace; di modo che, veduto ognuno che 'l mio bronzo s'era benissimo fatto liquido, e che la mia forma si empieva, tutti animosamente e lieti mi aiutavano e ubbidivano; e io or qua e or là comandavo, aiutavo e dicevo: - O Dio, che con le tue immense virtù risuscitasti da e' morti, e glorioso te ne salisti al cielo! - di modo che in un tratto e' s'empì la mia forma; per la qual cosa io m'inginocchiai e con tutto 'l cuore ne ringraziai Iddio; dipoi mi volsi a un piatto d'insalata che era quivi in su un banchettaccio, e con grande appetito mangiai e bevvi insieme con tutta quella brigata; dipoi me n'andai nel letto sano e lieto, perché gli era due ore innanzi il giorno; e come se mai io non avessi avuto un male al mondo, così dolcemente mi riposavo. Quella mia buona serva, senza che io le dicessi nulla, mi aveva provvisto d'un grasso capponcello; di modo che, quando io mi levai del letto, che era vicino all'ora del desinare, la mi si fece incontro lietamente, dicendo: - Oh, è questo uomo quello che si sentiva morire? Io credo che quelle pugna e calci che voi davi a noi stanotte passata, quando voi eri così infuriato, che con quel diabolico furore che voi mostravi d'avere, quella vostra tanto smisurata febbre, forse spaventata che voi non dessi ancora al ei, si cacciò a fuggire -. E così tutta la mia povera famigliuola, rimossa da tanto spavento e da tante smisurate fatiche, in un tratto si mandò a ricomperare, in cambio di quei piatti e scodelle di stagno, tante stoviglie di terra, e tutti lietamente desinammo, che mai non mi ricordo in tempo di mia vita né desinare con maggior letizia né con migliore appetito. Dopo 'l desinare mi vennero a trovare tutti quegli che mi avevano aiutato, i quali lietamente si rallegravano, ringraziando Iddio di tutto quel che era occorso, e dicevano che avevano imparato e veduto fare cose, le quali era dagli altri maestri tenute impossibili. Ancora io, alquanto baldanzoso, parendomi d'essere un poco saccente⁵⁰, me ne gloriavo; e messomi mano alla mia borsa, tutti pagai e contentai. Quel mal uomo, nimico mio mortale, di messer Pierfrancesco Ricci, maggiordomo del Duca, con gran diligenza cercava di intendere come la cosa si era passata; di modo che quei dua, di chi io avevo avuto sospetto che mi avessino fatto fare quel migliaccio, gli dissono che io non ero uno uomo, anzi ero uno spresso gran diavolo⁵¹, perché io avevo fatto quello che l'arte non lo poteva

48. *fecì dare alle due spine*: feci spingere le due spine con i mandriani.

49. *consumata*: alterata.

50. *saccente*: conscio della propria bravura.

51. *uno spresso gran diavolo*: proprio un gran diavolo.

fare; con tante altre gran cose, le quali sarieno state troppe a un diavolo. Sì come lor dicevano molto più di quello che era seguito, forse per loro scusa, il detto maggiordomo lo scrisse subito al Duca, il quale era a Pisa, ancora più terribilmente e piene di maggior meraviglie che coloro non gli avevano detto.

LXXVIII. Lasciato che io ebbi dua giorni freddare la mia gittata opera, cominciai a scoprirla pian piano; e trovai, la prima cosa, la testa della Medusa, che era venuta benissimo per virtù degli sfiatatoi, sì come io dissi al Duca che la natura del fuoco si era l'andare all'insù; di poi seguitai di scoprire il resto, e trovai l'altra testa, cioè quella del Perseo, che era venuta similmente benissimo; e questa mi dette molto più di meraviglia, perché sì come e' si vede, l'è più bassa assai bene di quella della Medusa. E perché le bocche⁵² di detta opera si erano poste nel disopra della testa del Perseo e per le spalle, io trovai che alla fine della detta testa del Perseo si era appunto finito tutto 'l bronzo che era nella mia fornace. E fu cosa meravigliosa, che e' non avanzò punto di bocca di getto, né manco non mancò nulla⁵³; che questo mi dette tanta meraviglia, che e' parve proprio che la fussi cosa miracolosa, veramente guidata e maneggiata da Iddio. Tiravo felicemente innanzi di finire di scoprirla, e sempre trovavo ogni cosa venuto benissimo, in sino a tanto che e s'arrivò al piede della gamba diritta che posa, dove io trovai venuto il calcagno; e andando innanzi, lo vedevo essere tutto pieno, di modo che io da una banda molto mi rallegravo e da un'altra parte mezzo e' m'era discaro⁵⁴, solo perché io avevo detto al Duca, che e' non poteva venire. Di modo che finendolo di scoprire, trovai che le dita non erano venute, di detto piede, e non tanto le dita, ma e' mancava sopra le dita un pochetto, a tale che gli era quasi manco mezzo; e se bene e' mi crebbe quel poco di fatica, io l'ebbi molto caro, solo per mostrare al Duca che io intendevo quello che io facevo. E se bene gli era venuto molto più di quel piede che io non credevo, e' n'era stato causa che per i detti tanti diversi accidenti il metallo si era più caldo, che non promette l'ordine dell'arte; e ancora per averlo avuto a soccorrerlo con la lega in quel modo che s'è detto, con quei piatti di stagno, cosa che mai per altri non s'è usata.

Benvenuto Cellini, *La Vita*, a cura di Guido Davico Bonino,
Nuova Universale Einaudi, Torino, 1973

52. *le bocche*: le estremità dei tubi che portavano nella forma il bronzo fuso.

53. *non avanzò...nulla*: non rimase neppure un po' di metallo nei canali.

54. *mezzo...discaro*: quasi me ne dispiacevo.

PROCESSO DEL SACRO TRIBUNALE A VERONESE

E. G. Holt

Paolo Caliari detto il Veronese (1528-1588) dipinse nel 1573 la grande tela raffigurante l'Ultima cena per il refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia in sostituzione di un dipinto di Tiziano sul medesimo soggetto bruciato nel 1571. Il dipinto non piacque ai padri domenicani che convocarono il Tribunale dell'Inquisizione che citò a giudizio il pittore: l'accusa era quella di non aver rispettato adeguatamente i dettami dell'iconografia cattolica nella rappresentazione dell'episodio evangelico e di avervi introdotto elementi profani sconvenienti. Inoltre per il Tribunale il dipinto non rispettava i criteri di decoro, sobrietà e riconoscibilità della storia sacra. Veronese, come risulta dal verbale dell'interrogatorio, si difese con apparente ingenuità e facendo appello alla sua libertà di artista. Alla fine accettò di eseguire alcune modifiche al quadro e di cambiarne il titolo in Convito in casa di Levi, dando così ragione agli inquisitori sulla riconoscibilità del soggetto sacro.

(Venezia) Sabato, 18 luglio 1573

Costituito nel Sant'Uffizio davanti al Sacro Tribunale, il signor Paolo Caliari di Verona, abitante nella parrocchia di S. Samuele, è stato richiesto del suo nome e cognome. Ha risposto come sopra.

Interrogato nella sua professione, ha risposto: «Io depingo et faccio delle figure.»

Gli è stato chiesto: «Sapete la causa perché sete costituito?»

Ha risposto: «Signori no.»

Gli è stato chiesto: «Podete immaginarla?»

Ha risposto: «Imaginar mi posso ben.»

Gli è stato chiesto: «Dite quel che vi immaginate.»

Ha risposto: «Per quello che mi fu detto dalli Reverendi Padri, cioè il Prior de S. Zuane Polo, del qual no so il nome, il qual mi disse, che l'era stato qui, et che Vostre Signorie illustrissime gli haveva dato commission ch' el dovesse far far la Maddalena in luogo de un Can, et mi ghe risposi, che volentiera haveria fatto quello et altro per honor mio et del quadro; ma che non sentiva che tal figura della Maddalena podesse zazer¹ che la stesse bene per molte ragioni, le quali dirò sempre che mi sia dato occasion che le possa dir.»

Gli è stato chiesto: «Che quadro è questo che avete nominato?»

Ha risposto: «Questo è un quadro della Cena ultima, che fece Gesù Christo cum li sui Apostoli in ca' de Simeon.»

Gli è stato chiesto: «Dov'è questo quadro?»

Ha risposto: «In refettorio delli frati de S. Zuane Polo.»

Gli è stato chiesto: «Ello in muro, in taola, o in tela?»

Ha risposto: «In tela.»

Gli è stato chiesto: «Quanti piedi ella alto?»

Ha risposto: «El puol essere 17 piedi.»

Gli è stato chiesto: «Quanto ella largo?»

Ha risposto: «Da 39 in circa.»

Gli è stato chiesto: «A questa Cena del Signor gli havete depento Ministri?»

Ha risposto: «Monsignor sì.»

Gli è stato chiesto: «Dite quanti Ministri, et li effetti che ciascun di loro fanno.»

1. *podesse zazer*: potesse sapere.

Ha risposto: «El patron dell'albergo Simeon: altra questo ho fatto sotto questa figura uno scalea, il qual ho finto chel sia venuto per suo diporto a veder come vanno le cose della tola².»

Quindi ha soggiunto: «Ghe sono molte figure, le quali per esser molto che ho messo susa il quadro, non me lo³ ricordo.»

Gli è stato chiesto: «Havete depento altre cene come quella?»

Ha risposto: «Signori sì.»

Gli è stato chiesto: «Quante ne havete depente et in che luogo?»

Ha risposto: «Ne fece⁴ una in Verona alli Reverendi Monaci de S. Lazar, la qual è nel suo refettorio⁵.»

Ha detto: «Ne ho fatto una nel Refettorio deli Reverendi Padri di S. Zorzi qui in Venetia⁶.»

Li fu detto: «Questa non è cena, ne si domanda della Cena del Signor.»

Ha risposto: «Ne ho fatto una nel refettorio di Servi di Venetia, et una nel refettorio di S. Sebastian qui in Venetia⁷. Et ne ho fatto una in Padoa ai Padri della Maddalena et non mi ricordo di haverne fatte de altre.»

Gli è stato chiesto: «In questa Cena, che havete fatto in S. Gioanni Paulo, che significa la pittura di colui che li esse il sangue dal naso?»

Ha risposto: «L'ho fatto per un servo, che, per qualche accidente, li possa esser venuto il sangue del naso.»

Gli è stato chiesto: «Che significa quelli armati alla Thodesca vestiti con una lambarda⁸ per uno in mano?»

Ha risposto: «El fa bisogno che dica vinti parole!»

Gli è stato detto: «ch' el dica.»

Ha risposto: «Nui pittori si pigliamo la licentia che si pigliano i poeti et i matti, et ho fatto quelli due Alabardieri uno che beve, et l'altro che magna appresso una scala morta, i quali sono messi là, che passino far qualche officio parendomi conveniente che 'l patron della Casa che era grande e richo, secondo che mi è stato detto, dovesse haver tal servitori.»

Gli è stato chiesto: «Quel vestito da buffon con il papagalo in pugno, a che effetto l'havete depento in quel telaro⁹?»

Ha risposto: «Per ornamento, come si fa.»

Gli è stato chiesto: «Alla tavola del Signor chi vi sono?»

Ha risposto: «Li dodici apostoli.»

Gli è stato chiesto: «Che effetto fa S. Piero, che è il primo?»

Ha risposto: «El squarta l'agnelo per darlo all'altro Capo della tola.»

Gli è stato chiesto: «Che effetto fa l'altro che li è appresso?»

Ha risposto: «L'ha un piato per ricever quel che gli darà S. Pietro.»

Gli è stato chiesto: «Dite l'effetto che fa l'altro che è appresso questo.»

2. *tola*: tavola.

3. *lo*: le.

4. *fece*: feci.

5. *Verona....refettorio*: Lazaro sta per San Nazzaro; si tratta della *Cena in casa del fariseo*, dipinta per il Refettorio di San nazzaro e Celso a Verona, nel 1562-63 oggi alla Pinacoteca di Torino.

6. *una...Venetia*: si tratta de *Le nozze di Cana* (1562-63) oggi al Louvre.

7. *fatto una...Venetia*: si riferisce rispettivamente a *La cena in casa di Simone* (1570 ca.) al Louvre e *La cena in casa del Fariseo* (1570) oggi a Brera a Milano.

8. *lambarda*: alabarda.

9. *telaro*: tela.

Ha risposto: «L'è uno che ha un piron¹⁰ che si cura i denti.»

Gli è stato chiesto: «Chi credete voi veramente che si trovasse in quella Cena?»

Ha risposto: «Credo che si trovassero Cristo con li suoi Apostoli; ma se nel quadro li avanza spacio io l'adorno di figure, secondo le inventioni.»

Gli è stato chiesto: «Se da alcuna persona vi è stato commesso che voi dipengeste in quel quadro Thodeschi et buffoni et simil cose.»

Ha risposto: «Signori no. Ma la commission fu di ornar il quadro secondo mi paresse, il quale è grande et capace di molte figure, sì come a me pareva.»

Gli è stato chiesto: «Se gli ornamenti che lui pittore è solito di fare dintorno le pitture o quadri, è solito di fare convenienti et proportionati alla materia et figure principali, o veramente a beneplacito, secondo che li viene in fantasia senza alcuna discretione et giudizio.»

Ha risposto: «Io fazzo le pitture con quella consideration che è conveniente, che 'l mio intelletto può capire.»

Interrogato «Se li par conveniente che alla Cena ultima del Signore si convenga dipingere buffoni, imbriachi, Thodeschi, nani et simili scurrilità.»

Ha risposto: «Signori no.»

Interrogato: «Non sapete voi che in Alemagna et altri lochi infetti di heresia sogliano con le pitture diverse et piene di scurrilità et simili inventioni diligare¹¹, vituperar et far scherno delle cose della Santa Chiesa Catholica, per insegnar mala dottrina alle genti idiote et ignoranti?»

Ha risposto: «Signor sì che l'è male; ma perché tornerò anchora a quel che ho ditta, che ho obbligo di seguir quel che hanno fatto li miei maggiori¹².»

Elizabeth G. Holt, *Storia documentaria dell'arte*,
Feltrinelli, Milano, 1972

10. *piron*: forchetta.

11. *diligare*: dileggiare, deridere.

12. *maggiori*: predecessori.