Introduzione

Quando Federico Zuccari mostrò a Filippo II di Spagna la *Natività* che aveva dipinto per il grande *retablo* dell'Escorial, il re rimase in silenzio per qualche istante; poi rivolse una domanda all'artista: erano uova quelle che il pastore aveva lì nella cesta e offriva con entrambe le mani alla Vergine? Federico rispose di sì; il re non aggiunse altro. Il commento di Filippo II, laconico come si addice ad un regnante spagnolo, fu prontamente integrato dai cortigiani: "Quelli che si trovavano lì lo notarono, capendo che [il pittore] aveva fatto poco caso alle altre circostanze, e che sembrava inappropriato che un pastore, allontanatosi di corsa dal suo gregge a mezzanotte, avesse potuto portare tante uova, a meno che non fosse un guardiano di galline".[1]

Il dialogo tra Federico, il re e i cortigiani permette di introdurre la questione centrale di questa ricerca: quando ad un pittore del Cinquecento era richiesto di tradurre in immagini una storia sacra, gli era concesso un certo margine di invenzione? In cosa consisteva questo margine? A queste domande per ovvie ragioni non si può dare una risposta assoluta ed univoca. Il problema dev'essere indagato tenendo conto dei contesti e delle situazioni specifiche.

Nella Spagna di Filippo II, ad esempio, il margine era evidentemente molto stretto: anche la presenza di una cesta di uova accanto ad una figura secondaria doveva essere giustificata di fronte al committente. Il soggiorno spagnolo mise a dura prova la pazienza dello Zuccari: tutte le tavole dipinte dall'artista per la Basilica furono oggetto di critiche e censure perché il pittore aveva illustrato troppo liberamente il soggetto iconografico o perché le immagini non rispettavano il decoro delle figure sacre. Anche nel caso della *Natività*, l'unico particolare di fantasia incluso da Federico nella scena attrasse subito l'attenzione del re ed i commenti del suo seguito.

Le ragioni della critica mossa all'opera di Federico sono significative per questo discorso; i cortigiani ricostruiscono nell'immaginazione la storia parallela del pastore a partire dalla scena dipinta: quando il pastore ha ricevuto dall'angelo la buona notizia della nascita di Cristo, dev'essersi messo in tutta fretta in cammino; come ha fatto dunque a trovare tante uova e come le ha portate correndo fino alla culla di Gesù? Il dettaglio marginale della cesta di offerte dev'essere giustificato narrativamente, perché ogni elemento del dipinto può essere letto come il frammento di una storia: le figure marginali sono i protagonisti di un racconto che si svolge parallelo a quello delle persone sacre.

Si proporrà qui la tesi che la tendenza ad ampliare il racconto oltre l'immagine, considerando ciò che è avvenuto prima e ciò che avverrà dopo la scena rappresentata, sia un modo caratteristico del Cinquecento di contemplare le opere figurative; questa tendenza corrisponde, da parte dei pittori, alla propensione ad ampliare il racconto oltre il testo e a rinnovare il soggetto iconografico ricostruendo gli avvenimenti secondo un punto di vista inaspettato e personale. Come si avrà modo di dimostrare, artisti e pubblico condividevano l'abitudine a leggere in modo attivo e a far rivivere nell'immaginazione i racconti sacri. Il pittore però, a differenza degli altri fedeli, ha il potere di dare consistenza visiva alla propria versione della storia: questo potere è stato oggetto di discussioni e motivo di conflitti durante tutto il Cinquecento. La lettura dei trattati teorici e delle testimonianze di ricezione rivela d'altro canto che la variazione dalla norma iconografica era al tempo una priorità estetica: perché un dipinto narrativo potesse conquistarsi l'approvazione degli 'intendenti',

1 L'episodio risale al 1586 ed è raccontato da Padre Sigüenza, che era presente all'incontro, in Sigüenza, *La fundacion del Monasterio de El Escorial*, 127 (traduzione mia); per Federico Zuccari all'Escorial vd. Zuccari in Cleri 1997, 21-45; Acidini Luchinat 1999, II, 154-177 (per la *Natività* vd. 164).

doveva mostrare originalità di invenzione, pur rispettando la lettera del testo e la tradizione iconografica. Una volta raffigurate le azioni che dichiarano il soggetto e ne permettono il riconoscimento, gli artisti, sotto la supervisione o con l'avvallo del committente, potevano ampliare il contesto della storia e introdurre sulla scena dipinta personaggi e dettagli marginali.

In particolare questo studio è dedicato alle 'figure senza nome': a questa categoria appartengono tutti i personaggi dipinti che non sono nominati nel racconto tradotto in immagini, che non appartengono alla tradizione iconografica e che non hanno un'identità individuale definita; sono quindi esclusi dalla categoria anche i contemporanei del pittore ritratti come illustri spettatori agli eventi.

La distinzione tra figure senza nome e personaggi principali sarebbe arbitraria se non trovasse riscontro nella letteratura artistica del Cinquecento. È legittimo isolare come oggetto di studio queste figure perché gli stessi artisti ed i loro contemporanei, discutendo delle opere o ragionando della teoria, mettono in evidenzia l'apporto originale del pittore alla storia illustrata e distinguono tra personaggi necessari al racconto e figure che intervengono sulla scena come spettatori interni o comparse.

La distinzione emerse come problema nel dibattito critico della seconda metà del Cinquecento in risposta ad una tendenza diffusa tra i pittori a dare maggior risalto nella composizione alle figure e alle scene marginali rispetto al nucleo narrativo e ai protagonisti del racconto; le opere nelle quali le parti della storia dipinta che provengono dall'immaginazione dell'artista sono preminenti rispetto al soggetto principale saranno oggetto di studio e discussione nelle prossime pagine. Come risulterà dal seguito del discorso, questo modo digressivo di raccontare per immagini fu interpretato dai teorici della Riforma Cattolica come segno di un conflitto tra le priorità degli artisti e la funzione devozionale e didattica degli immagini. Il margine di invenzione dei pittori divenne un territorio conteso.

Il fenomeno della preminenza del marginale nella pittura del Cinquecento non è stato oggetto di analisi approfondita, ma neppure è passato inosservato negli studi di storia dell'arte; questo modo di comporre le storie dipinte è stato preso in esame nella discussione critica sul concetto di 'manierismo' che coinvolse a metà degli anni sessanta alcuni eminenti studiosi del mondo anglosassone;[2] Smyth in particolare riconobbe nella sovrabbondanza di figure secondarie uno dei caratteri distintivi della pittura 'di maniera': "as for composition, let us remind ourselves in passing that paintings with more than a few figures tend to lack focus, *that secondary figures are apt to be abundant* and more or less equally stressed in the uniform light, *dispersing attention and obscuring the subject*".[3] Lo studioso si chiede se i pittori cercassero consapevolmente di mascherare il significato del dipinto e se considerassero la difficile intelleggibilità della rappresentazione come un pregio ("an odd virtue").[4]

Hauser discute il problema a proposito dell'*Incendio di Borgo* di Raffaello (fig. 2) nel capitolo *Il manierismo latente nel pieno Rinascimento:*[5] secondo lo studioso la composizione elaborata dal pittore – nella quale l'intervento miracoloso del papa, cioè il soggetto principale, è allontanato nello sfondo mentre la

2 Ci si riferisce qui agli studi di Gombrich 1963 (che riassume i capi della questione e la letteratura precedente agli anni sessanta); Smyth 1963; Hauser 1965; Freedberg 1965; Shearman 1967; Zerner 1972; vd. anche Miedema 1978; Pinelli 1981; per una ricapitolazione del problema storiografico e metodologico vd. van den Akker 2010, di cui soprattutto 63-139.

3 Smyth 1963, 183. Questo passo è illustrato nel testo da una riproduzione del *Martirio di San Lorenzo* di Bronzino (non commentato dall'autore).

4 Smyth 1963, 183: "Sometimes it is as if the painters sought obscurity with their vaunted copiousness and made an odd virtue out of the cross-purposes of composition and subject matter, just as they did out of unmotivated pose and movement".

5 Hauser 1965, 194. In proposito all'*Incendio di Borgo* vd. *infra,* 55-56.

scena drammatica dell'incendio occupa il primo piano del dipinto – manifesta la deriva illogica e anticlassica dello stile di Raffaello:[6] il pittore inverte i rapporti gerarchici della composizione soltanto al fine di dimostrare la sua arte; in altre parole, Raffaello subordina il racconto principale a quello marginale nell'affresco in quanto subordina la funzione comunicativa del dipinto a quella estetica: "questa scena, capovolgendo il significato delle varie parti dello spazio, spostando l'azione principale nel fondo e riempiendo il primo piano di comparse, facendo compiere alle figure atti assurdi e inutili e usandole in funzione puramente decorativa, *non è che uno spettacolo ingannevole*, e, come tale, un esempio tipico di anticlassicismo, una smentita dei canoni stilistici delle prime stanze raffaellesche".[7] La descrizione di Hauser, pur cogliendo la novità dell'impianto compositivo dell'affresco, contiene un giudizio morale ed è in questo aspetto paragonabile alle critiche dei teorici della Riforma Cattolica, come si vedrà nella terza parte del discorso.

Hauser inoltre spiega il modo narrativo dell'*Incendio di Borgo* facendo riferimento a categorie estetiche che il pittore non avrebbe compreso oppure non avrebbe trovato pertinenti alla sua opera, come 'manierismo' e 'anticlassicismo'. Questa ricerca ha un debito consistente verso gli storici dell'arte, tra cui Hauser e Smyth, che hanno tentato di definire e catalogare gli stili della stagione artistica successiva alla morte di Raffaello: al fine di collocare storicamente la categoria estetica del 'maniersimo', questi studiosi hanno saputo tratteggiare il carattere, rivelare le continuità e delineare i mutamenti dell'arte lungo tutto il secolo; tuttavia è significativo che i due autori citati, dopo aver individuato il fenomeno dell'inversione compositiva, non hanno proseguito l'analisi oltre la definizione dello stilema: questo è un limite caratteristico degli studi che trattano le opere figurative come manifestazioni di categorie estetiche determinate a priori; è discutibile se il risultato di questo sforzo critico sia in effetti una più profonda comprensione delle opere prese in esame[8].

Nel seguito di questo discorso si tenterà quanto più possibile di osservare e interpretare i dipinti tenendo conto del lessico e dei criteri di giudizio formulati all'epoca in cui le opere stesse videro la luce. L'arte del Cinquecento si presta ad essere studiata in questo modo perché lo storico può accedere a molte fonti di natura diversa che permettono di ricostruire come gli uomini di questo secolo guardavano, descrivevano e giudicavano le opere figurative. Conviene adottare la prospettiva ravvicinata che questi testi offrono perché se anche non è detto che il discorso sull'arte di una determinata epoca rifletta fedelmente le intenzioni degli individui coinvolti nella creazione e nella ricezione delle opere, è pur vero che le opinioni di chi apparteneva a quell'epoca sono utili a ricostruire il contesto sociale e culturale delle opere e valgono quindi di più a comprenderle delle opinioni di chi, come lo storico moderno, è lontano da quel modo di vivere e pensare. Per questa ragione le parole 'manierismo' e 'anticlassicismo' non appariranno mai nelle prossime pagine.[9]

Questo studio si propone di considerare la preminenza delle figure e delle scene marginali nelle storie

6 Hauser 1965, 194: "La scena principale con il taumaturgo è spostata verso il fondo e raffigurata in piccolo; dominano il primo piano le grandi figure delle vittime dell'incendio e dei soccorritori. È illogico allontanare dal centro del quadro il tema più importante e centrale dell'azione, ed è un segno di anticlassicismo che troviamo già molto presto in Raffaello, ad esempio nella *Cacciata di Eliodoro*, dove il sacerdote, molto rimpicciolito, viene respinto proprio nel fondo; o anche nella *Messa di Bolsena*, dove le figure principali appaiono più piccole delle comparse".

7 *Ibidem*. Il corsivo è mio.

8 Ad esempio Shearman 1967 elenca i caratteri che considera tipici del manierismo e poi verifica se un artista o un'opera risponde a questa definizione. Se il dipinto o il pittore non presenta i caratteri definiti a priori, Sheraman usa l'espressione "[it/he] fails the test" (vd. Shearman 1967, 26 *passim*).

9 Il termine Rinascimento e i suoi derivati serviranno invece nel seguito del discorso soltanto ad indicare l'ambito cronologico dei dipinti: per pittura rinascimentale si intendono qui le opere datate dagli anni venti del Quattrocento alla morte di Raffaello.

dipinte del Cinquecento come un fenomeno culturale complesso che dev'essere osservato da tutti i punti di vista al fine di ricostruire nel modo più fedele possibile l'origine e il significato di questa anomalia compositiva e la risposta del pubblico.

Per definire quale margine di invenzione avesse il pittore rispetto alla lettera del racconto e alla tradizione iconografica, è necessario interrogare prima di tutto le fonti che documentano gli obblighi dell'artista verso chi ordinava l'opera, ovverosia i contratti di commissione. Per quanto sia un passaggio obbligato, l'analisi di questo genere di documenti non è illuminate per il problema in esame. Molto di rado infatti i contratti definiscono precisamente il soggetto dell'opera: le parti in causa avevano interesse a dichiarare per iscritto le questioni rilevanti dal punto di vista economico e legale – come la qualità e la quantità dei materiali, l'autografia, i tempi di consegna, il prezzo – mentre gli altri termini della commissione erano discussi a voce o comunicati in altra forma; spesso i documenti fanno riferimento ad un disegno che il pittore aveva consegnato al cliente come saggio della sua capacità e come garanzia dell'aspetto finale dell'opera; altri contratti invece rimandano ad una nota (detta solitamente *scripta*) che conteneva istruzioni più precise per il pittore.[10]

Alcuni contratti firmati nel Cinquecento presentano un certo interesse per questa ricerca perché i committenti dell'opera, stabilito il tema iconografico, dichiarano esplicitamente di affidarsi all'ingegno e alla competenza degli artisti per la composizione della storia; in certi casi al pittore è concesso di ampliare a suo estro la scena:

1. 1500: gli affreschi della Cappella di san Brizio nel Duomo di Orvieto a Luca Signorelli da Cortona:[11] "[promette di dipingere la cappella] se come più parrà allui, ma *non con mancho figure* che ce habia dato nel disegno per ciascuna archata"; evidentemente il pittore poteva aggiungerne.
2. 1512: la Pala dell'*Assunzione* per la chiesa di Santa Maria a Corciano a Perugino:[12] "[promette di inserire] apostoliis et aliis quae in simili actu Ascentionis B. Virginis requiruntur, *ut ipsae artis et tabulae capacitas exigit et requirit*"; l'arte del pittore e la capacità della tavola sono il limite imposto a Perugino.
3. 1528: La pala della *Resurrezione* per la Compagnia del Corpus Domini a Città di Castello commissionata a Rosso Fiorentino:[13] "da basso di dicta tavola *più et diverse figure che denotino et representino el populo* con quelli angeli che a lui parerà acomodare"; quanti personaggi e quale aspetto debbano avere è lasciato alla discrezione del pittore.
4. 1573: Le tele per Geronimo de Mula a Tintoretto:[14] "promete de far due quadri nela camera granda l'uno con la istoria del lazaro resusitado et l'altro con la istoria de moise, *nele quale tutte do istorie li sia figure vinti per cadauna di ese* […] *acomodate nel modo che eso excelente maestro li parerà*"; la commissione stabilisce il numero di figure ma non l'identità di queste né le loro azioni.
5. 1587: L' *Adorazione dei Magi* per il Duomo di Siena a Pietro Sorri:[15] "si è convenuto con il molto

10 Per il problema della definizione del soggetto iconografico in sede di contratto vd. O'Malley 2004; per un'ampia rassegna di documenti e un'analisi delle dinamiche artista-committente vd. O'Malley 2005 (vd. 163-254 per le questioni riguardanti la forma e il contenuto dell'opera) oltre all'ormai classico Chambers 1970 e a Glasser 1977. O'Malley 2005 afferma: "From this analysis it is clear that subject matter, although an important part of the agreement between painters and clients, was not recorder in much detail in most contracts. This is because it was often decided in a verbal exchange, which involved both parties. Furthermore, it was frequently only fully determined after a contract had been redacted, which highlights its irrelevance to monetary decision." (O'Malley 2005, 195).
11 Vischer 1897, 352.
12 Canuti (1931) 1983, II, 258, n. 430.
13 Hirst 1964, 121.
14 Falomir 2007, 430.
15 Milanesi (1854-1856) 1969, III, 262s, n. 165.

magnifico signor rettore dell'Opera di dipegnare la storia de' Magi, secondo la bontà di un disegnio da esso (Pietro di Giulio Sorri) fattone […] E quanto a detto disegnio, che *lo abbi andare ampliando, in particulare nel dimostrarvi aparentia di comitiva di quelli rè più che si può a maggiore vaghezza*"; i committenti stessi desiderano che il racconto sia ampliato perché risulti più appagante dal punto di vista estetico.

6. 1593: *Sant'Ansano battezza i senesi* per il Duomo di Siena a Francesco Vanni[16]: "nella quale [tavola] sia dipinta da il mezzo in giù l'istoria quando S. Ansano battezzò Siena e da mezzo in su una Nostra Donna che rachomanda la città a Dio suo figliuolo, sicondo il disegnio che n'ha lasciato di sua mano [Francesco di Eugenio Vanni da Siena] ne l'Opera; *il quale possa migliorare et ampliare secondo le regole buone de l'arte sua*".

Questi documenti conservano memoria soltanto di una parte della concertazione intercorsa tra artista e committente e sono troppo laconici perché possano servire agli scopi di questa ricerca: solo una collazione di tutti i generi di fonti di cui lo storico dispone consente di indagare il fenomeno dell'amplificazione narrativa in pittura.

L'argomento di studio è complesso in quanto indeterminato per definizione (le figure *senza* nome, le scene marginali *non* richieste dal soggetto iconografico): perché la ricerca possa produrre dei risultati, è necessario selezionare e affrontare separatamente singoli problemi pertinenti alla questione generale.

Il discorso si articola in quattro parti.

La prima parte è dedicata alla teoria della pittura, dall'*editio princeps* del trattato di Alberti (1540) al *Riposo* di Raffaello Borghini (1584): argomento del primo capitolo sono i termini retorici (*inventio – dispositio – compositio*) che nei trattati definiscono la creazione della storia dipinta; nel secondo capitolo ho analizzato i criteri di giudizio delle composizioni narrative proposti dai teorici (in particolare si discutono i caratteri di *varietas* e *copia*); il terzo capitolo, dedicato a Vasari, accompagna il discorso dalla teoria alla pratica: le ecfrasi contenute nelle *Vite* riflettono i giudizi e le riflessioni teoriche dei trattati contemporanei e allo stesso tempo permettono di osservare le opere figurative da un punto di vista interno alla cultura del Cinquecento. Questa ricognizione delle fonti ha messo in evidenza il gusto per la variazione dalla norma iconografica e per la digressione narrativa.

Oggetto di studio nella seconda parte del discorso sono i personaggi senza nome che figurano nelle storie dipinte: nel primo capitolo ho preso in esame quattro opere di Francesco Salviati nelle quali il rapporto tra soggetto iconografico e invenzione del pittore è articolato in modo innovativo; ho messo a confronto questi dipinti con opere precedenti e successive che presentano caratteri simili in modo da ricostruire i modelli dell'artista e delineare quale l'influenza abbiano avuto le sperimentazioni compositive di Salviati nell'ambiente artistico romano di metà Cinquecento; il secondo capitolo ripercorre l'evoluzione nel tempo della componente marginale di un tema iconografico preciso, la presentazione al Tempio della Vergine.

Se la prima parte mira a ricostruire il punto di vista dei teorici e la seconda quello degli artisti, nella terza parte il fenomeno della preminenza del marginale nelle storie dipinte è osservato dal punto di vista della Chiesa; i testi ispirati al decreto sulle immagini del Concilio di Trento trattano il problema in esame e confermano a posteriori le conclusioni cui si è giunti nei capitoli precedenti: Gilio e Paleotti rimproverano i pittori di piegare ai propri intenti le storie dipinte introducendo nelle composizioni personaggi e scene inutili ai fini della devozione, anche a discapito della chiarezza del racconto e del decoro delle figure sacre; mentre

16 Milanesi (1854-1856) 1969, III, 266, n. 169.

nei trattati discussi nel primo capitolo al pittore è data licenza di variare e interpretare le storie come fosse un poeta, Gilio e Paleotti paragonano l'artista ad uno storico e ad un traduttore, imponendo fedeltà ai fatti narrati e alla lettera delle Sacre Scritture; gli atti del processo a Paolo Veronese del 1573 per l'*Ultima Cena* del refettorio di San Zanipolo consentiranno infine di ricapitolare la questione del conflitto tra le ragioni dell'arte e quelle della devozione e di osservare le figure senza nome dipinte da Veronese attraverso i commenti degli inquisitori.

La quarta parte si occupa della funzione delle figure senza nome in rapporto al riguardante ed è divisa in due capitoli. Il primo tratta degli spettatori dipinti, ovvero dei personaggi marginali che dirigono lo sguardo dell'osservatore verso il centro della scena e sollecitano la sua partecipazione emotiva all'evento principale; gesti e sguardi delle figure senza nome verranno discussi anche in relazione alla trattatistica: in particolare ho tentato di verificare nelle opere del Quattro e del Cinquecento la fortuna del passo del *De Pictura* dove Alberti consiglia di inserire nelle storie dipinte una figura dialogante con l'osservatore; saranno poi messi a confronto le figure di spettatori senza nome ed i contemporanei del pittore ritratti come astanti.

Il secondo capitolo è dedicato invece alle figure senza nome che distraggono il riguardante dal soggetto principale: per prima cosa si ripercorre la storia del termine *parerga*, che nella letteratura antica e poi in quella quattro e cinquecentesca indica gli elementi di un dipinto accessori rispetto al soggetto iconografico e marginali nella composizione; già nelle prime fonti in cui '*parergon'* è riferito all'arte figurativa, questa parola è connessa nel discorso al problema della distrazione indotta nel riguardante dai dettagli marginali delle pitture; poiché nelle fonti moderne il termine è usato principalmente in relazione ai dettagli di paesaggio, in questo capitolo l'analisi si concentra sui dipinti devozionali della tradizione pittorica veneta che presentano le figure sacre sullo sfondo di una veduta naturale percorsa da personaggi senza nome e punteggiata di dettagli naturalistici; in particolare si studierà la produzione di Jacopo da Ponte, perché a proposito delle opere di questo pittore la critica ha proposto un'articolata interpretazione del rapporto tra figure principali e figure marginali; i dipinti di Bassano e le letture critiche di alcuni studiosi offriranno occasione di descrivere e studiare alcuni tipi di figure-*parerga* ricorrenti nei dipinti del Cinquecento (come il pastore dormiente); in chiusura si confronteranno le opere del pittore veneto nelle quali ai *parerga* rurali è data maggiore enfasi che al racconto biblico con le opere di Pieter Aertsen e Joachim Beuckelaer costruite secondo un analogo procedimento di inversione compositiva.

Questa sintesi del lavoro ha messo in luce una deroga dal principio di metodo sopra esposto: le espressioni 'funzione devozionale', 'funzione estetica' e 'funzione delle figure' non appartengono certamente al modo di esprimersi del Cinquecento; tuttavia, come si avrà modo di argomentare, nei trattati di questo secolo si discute spesso del fine della pittura e delle intenzioni del pittore: i commentatori si chiedono se le opere d'arte debbano rivolgersi agli occhi, all'intelletto o all'anima del riguardante; se l'artista ha creato una certa opera al fine di istruire ed edificare il pubblico oppure per dare piacere all'osservatore grazie alla bellezza della forma o all'ingegnosità dell'invenzione. I diversi modi di esperire le opere d'arte sono spesso presentati come antitetici; anche quando gli autori ricostruiscono nel discorso la convergenza tra le ragioni del pittore, il significato delle opere e l'effetto sul riguardante, questa unità non è mai data per scontata ma è sempre frutto di un ragionamento.

Nei testi del Cinquecento si discute in questi termini anche a proposito delle singole figure di un dipinto: c'è chi consiglia di inserirne alcune perché manifestino l'abilità del loro creatore, oppure perché guidino il riguardante nella visione dell'opera, arricchiscano la scena o accendano di passione devota o sensuale

l'osservatore.

Il termine 'funzione' è quindi adottato in questo discorso per riferirsi sinteticamente alle riflessioni cinquecentesche in merito alle intenzioni del pittore e al fine delle opere.

Un'ultima premessa: soprattutto nella quarta parte della tesi si discuterà il comportamento delle figure marginali come fossero individui reali presenti alle vicende illustrate; non solo si descriveranno le posture, i gesti e le espressioni, ma anche il ruolo dei personaggi negli eventi e l'atteggiamento verso i protagonisti del racconto; così infatti gli osservatori del Cinquecento guardavano e giudicavano le figure dipinte: questo assunto è illustrato da Puttfarken in un saggio fondamentale sulla composizione pittorica: "another essential feature of Renaissance thinking about painting [is] the all-pervading assumption that the visual appearance of bodies and things in a picture is continuous with the visual appearance of bodies and things in the real world"; ciò comporta che "rules on order, disposition, etc. would then be the same of those of real life, i.e. rules on social interaction, on modes of bearing and deportement, of dancing for instance".[17]

17 Puttfarken 2000, 123. Il saggio di questo studioso è dedicato alla teoria della composizione pittorica dal Quattrocento all'Ottocento; Puttfarken non si occupa del problema qui in analisi se non tangenzialmente in 171-175. In merito vd. *infra* 142, nt. 720.

Parte I
Margine di invenzione: la letteratura artistica

Per indagare la funzione delle figure marginali nelle storie dipinte del Rinascimento, è necessario preliminarmente definire cosa si intenda per pittura narrativa e cosa nel dipinto può essere inteso come marginale. Prima di tutto, quindi, bisogna fare chiarezza sui termini in uso presso la critica moderna per descrivere la traduzione in immagini di un racconto e, in secondo luogo, ricostruire come questo stesso processo fosse definito e descritto nella trattatistica e nelle fonti del Quattro e del Cinquecento.

Nel lessico storico-artistico moderno l'operazione oggetto di interesse di questo discorso è denominata composizione. Con questo termine gli studiosi di arti visive indicano due diversi aspetti della pittura: l'insieme di linee, forme e colori leggibile sulla superficie del dipinto come sistema di rapporti puramente pittorici, cioè a prescindere dal riconoscimento del contenuto della rappresentazione; la disposizione degli elementi della scena raffigurata (personaggi, edifici, paesaggio *etc*) nello spazio tridimensionale che si apre di fronte allo spettatore al di là della cornice. La parola designa nel lessico critico anche il processo creativo di immaginazione e di realizzazione dell'opera in quanto insieme ordinato di parti e in quanto veicolo di un significato (ad esempio: il racconto di una storia). La terza accezione differisce evidentemente dalle due precedenti in quanto indica il procedimento e non il risultato. La composizione intesa come procedimento può riferirsi ad entrambi i modi di concepire il dipinto, perché può definire sia l'assetto della struttura formale dell'opera sia l'ideazione della coreografia dei personaggi e la loro collocazione nello spazio immaginato.[18]

Nelle prossime pagine si tratterà di composizione nel senso di "messa in scena", cioè nella seconda accezione della parola (e nella terza in riferimento alla seconda), perché questa si avvicina maggiormente al modo di osservare i dipinti proprio dell'epoca nella quale furono prodotti: come si avrà modo di dimostrare, nella letteratura artistica del Cinquecento si descrivono i dipinti come insiemi ordinati di figure che agiscono nello spazio come su un palcoscenico e si ragiona di pittura di storia in termini di traduzione in immagini del racconto verbale; anche gli equilibri formali della composizione (simmetrie, moduli geometrici, rapporti cromatici) non sono mai concepiti o descritti a prescindere dal contenuto rappresentativo.[19] Se si considera inoltre che oggetto di questa ricerca sono i personaggi senza nome ed il rapporto tra fulcro narrativo e parti periferiche della rappresentazione, evidentemente la lettura dei dipinti come scene figurate di un racconto sarà più funzionale al ragionamento.

Per verificare che questo modo di intendere la composizione corrisponda effettivamente alla percezione quattro-cinquecentesca bisogna determinare come gli artisti stessi ed i loro contemporanei definissero il lavoro di creazione della storia dipinta.

Le fonti cui si può attingere per ottenere una risposta a questo interrogativo sono varie per origine, natura e funzione e devono essere esaminate tenendo conto del carattere specifico di ogni testo. Lo studioso di letteratura artistica della prima età moderna si confronta infatti con una pluralità di voci senza precedenti.

A partire dal Quattrocento gli artisti stessi maturarono il bisogno di acquisire consapevolezza teorica del

18 Hope 2000, 27s.

19 Sui rischi dell'analisi formale definita dalla seconda accezione del termine negli studi d'arte medievale e moderna, vd. Kemp 1997, 259-261 e il primo capitolo di Puttfarken 2000, 4-42.

proprio mestiere e di condividere le proprie riflessioni con i letterati loro contemporanei attraverso la produzione di trattati, dialoghi e manuali di precetti. Queste opere testimoniano lo sforzo di ridurre a sistema la prassi artistica, consolidatasi nei secoli secondo consuetudini di mestiere e regole empiriche che mal si prestavano all'astrazione teorica. Il risultato di questo sforzo è la fondazione di una disciplina umanistica: gli autori di questa operazione culturale erano consapevoli del suo valore ed i testi sono spesso pervasi dall'entusiasmo e dall'orgoglio del pioniere. I letterati e gli artisti rinascimentali sapevano che la loro impresa era già stata affrontata nell'antichità, in quanto Plinio il Vecchio ricorda che diversi artisti greci avevano messo per iscritto le proprie concezioni estetiche.[20] Ma se la memoria di queste opere costituiva uno stimolo all'emulazione, dei trattati antichi non restava nulla che potesse guidare gli autori nell'elaborazione della teoria artistica moderna. Non potendo affidarsi a precedenti letterari né a tradizioni autorevoli, i trattatisti modellarono la struttura del proprio discorso sull'apparato di discipline affini, quali la retorica e la poesia, dotate di lessico specifico e condiviso e organizzate a sistema secondo un metodo tramandato senza interruzioni dall'antichità.

La consuetudine di appoggiarsi agli strumenti interpretativi degli *studia humanitatis* non era per questi autori soltanto una necessità metodologica, ma anche uno strumento di rivincita culturale, perché la possibilità stessa di astrarre dalla pratica pittorica o scultorea un sistema di regole paragonabile a quello dell'arte della parola dimostrava il valore intellettuale dell'arte figurativa.

I prestiti dal lessico delle discipline sorelle presenti nei trattati rinascimentali sono sempre un oggetto di ricerca fertile, perché offrono una testimonianza della percezione dell'autore del testo sul processo creativo che sta descrivendo. Infatti se un aspetto o un'operazione propri della pittura vengono definiti con un termine che appartiene ad un altro ambito culturale, si può dedurre che l'autore ha compiuto una scelta lessicale ragionata a partire dall'osservazione della pratica artistica: un fenomeno che non aveva un nome è stato messo in relazione con un concetto noto al pubblico dei letterati affinché questi ne comprendessero il significato, anche se solo per approssimazione. Questo genere di prestito, se indagato a fondo, può rivelare parti del ragionamento che l'autore del testo non ha considerato necessario trattare esplicitamente, perché i lettori che facevano parte del suo mondo intendevano immediatamente cosa volesse dire *compositio* o *varietas*, mentre è necessario che lo studioso moderno colmi la distanza che lo separa da quella cultura ricostruendo l'origine e la funzione di questi termini.

Con il proseguire del Quattrocento il discorso sulle arti visive si arricchì progressivamente di voci provenienti da ambiti diversi della società contemporanea, fino a conquistare preminenza, a metà Cinquecento, nelle sedi ufficiali della vita culturale italiana. L'argomento acquista un'urgenza inedita: ne scrivono accademici, editori, poligrafi, prelati. Prendere posizione su questi temi diviene necessario per tutti gli uomini di pensiero. La forma più comune dei testi di teoria artistica di metà Cinquecento rispecchia la varietà delle opinioni in campo: di frequente alla struttura sistematica del trattato si preferisce il dialogo di memoria platonica e ciceroniana, nella versione amichevole e manierata della conversazione cortese.

Queste opere spesso non brillano per originalità di contenuto o elaborazione letteraria, né è sempre costante la tenuta teorica del discorso, ma il loro valore sta proprio nel carattere divulgativo che le contraddistingue, perché le sentenze di questi autori rispecchiano le opinioni correnti, il senso comune. Se si dovrà dare meno importanza alle singole scelte lessicali o alla struttura del discorso, i giudizi espressi e le dichiarazioni di gusto saranno tanto più rilevanti in quanto provengono da scrittori di cultura media e sono

20 Plin. *nat.* 35, 55: 68, 83-84.

rivolte ad un pubblico ampio, interessato all'argomento ma non interno al mestiere.

Un'altra messe di fonti si offre all'analisi dello studioso di letteratura artistica del Cinquecento: centinaia di lettere e documenti privati risalenti a questo secolo trattano, in modo più o meno fugace e indiretto, di problemi artistici. Nell'avvicinarsi a questi testi è necessario considerare la loro natura estemporanea, che impone una cautela ancora maggiore di quella richiesta dalle opere divulgative. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di frammenti vivi di discorso, di impressioni condivise spesso con un solo interlocutore, quando non destinate ad uso personale, come appunti ed annotazioni. Anche in questi casi, il valore dei testi coincide con il limite, in quanto il carattere privato della comunicazione permette maggiore libertà di giudizio e una certa scioltezza rispetto alle costrizioni del gusto e della morale imperanti.

I tre generi di fonti, qui elencati in ordine crescente di immediatezza e decrescente di rigore dell'argomentazione, saranno interrogati nelle prossime pagine seguendo un principio metodologico comune: le parole degli artisti o dei letterati loro contemporanei verranno richiamate nel discorso solo in quanto testimonianze di ricezione e di ragionamento sui procedimenti creativi. Posta questa limitazione di metodo, non si tenterà di determinare l'influenza dei singoli testi sulla pratica pittorica del tempo, salvo i casi in cui una dipendenza diretta non sia storicamente documentabile.

La relazione tra opere d'arte e teoria è certamente uno dei temi di questa ricerca ed è un argomento che non può essere ignorato da chi studia la cultura figurativa del Cinquecento. Ma se è vero che ogni discorso sulla pittura o sulla scultura prodotto in questo secolo nasce dall'osservazione delle opere e dalla riflessione sulla prassi artistica, è molto difficile dimostrare invece che la lettura dei testi teorici abbia orientato direttamente il mestiere dei pittori o degli scultori. Anche quando è nota la partecipazione di un artista al dibattito sulle arti o la sua frequentazione di ambienti letterari, e anche se fosse possibile riconoscere delle corrispondenze tra alcuni aspetti della sua produzione e i precetti di un certo trattato, non possiamo dichiarare con sicurezza che la lettura del testo sia all'origine della soluzione figurativa. Se poi l'autore dell'opera letteraria faceva parte del circolo di conoscenze dell'artista in questione, si dà anche il caso che siano state le immagini ad influenzare il ragionamento. Non si può neppure escludere che l'artista stesso abbia diffuso oralmente le sue riflessioni, magari confinandole nella sfera della conversazione amicale, e che queste siano state poi riprese da altri ed elaborate in forma scritta.

Tale principio di cautela è riassunto magistralmente nelle parole di Argan:

> È pur vero che in nessun altro secolo come nel Cinquecento s'è fatta tanta teoria dell'arte, ma è facile vedere che lo scopo non era di dirigere dall'alto la prassi bensì di giustificarla, spiegarne il contenuto intellettuale, istituzionalizzarla non più come operazione meccanica, ma disciplina liberale. Non essendoci in principio una teoria in rapporto alla quale valutare le opere d'arte, tutto dipende dal giudizio che si dà a posteriori del comportamento operativo dell'artista.[21]

L'intreccio tra discorso teorico e prassi artistica in questo secolo è certamente strettissimo, e non può non esserci stata influenza reciproca, perché gli artisti stessi si dichiaravano consapevoli di operare all'interno di una tradizione e allo stesso tempo di contribuire ad un'evoluzione di portata storica osservata da vicino e commentata da tutta la società di cui facevano parte.[22] Oltretutto i pittori e gli scultori di questo secolo non

21 Argan 1984, 136.

22 Mendesohn 1982, XIX: “Even though we do not see a causal relationship between practice and theory in the sixteenth century, we do believe that theoretical writing emanating from a milieu in which artists are interacting socially and intellectually with academicians, can and does provide valuable insights into the mysterious process of

erano liberi di creare secondo la propria fantasia, ma dipendevano, per svolgere il proprio mestiere, dall'apprezzamento della committenza: le loro opere dovevano quindi adeguarsi al gusto della società in cui vivevano, gusto in parte educato dalla letteratura artistica.[23] Allo stesso tempo i giudizi e le osservazioni presenti nei testi teorici sono un prodotto del modo di pensare e guardare dell'ambiente nel quale sono stati elaborati e al quale erano diretti. Ricostruire precisi rapporti di dipendenza tra le opere figurative, i precetti teorici e l'opinione comune non è un compito facile, ma forse non è neppure necessario, almeno per gli scopi di questa ricerca.

In effetti il valore principale della letteratura artistica è di offrire allo storico uno strumento per modellare il proprio giudizio su quello di un osservatore immerso nella società in cui le opere figurative venivano alla luce. Le testimonianze di ricezione permettono di vedere i dipinti con gli occhi di chi era il destinatario diretto della creazione del pittore, mentre i precetti e le astrazioni teoriche consentono allo studioso moderno di entrare nel sistema di pensiero di chi ragionava sull'arte rinascimentale al tempo in cui questa veniva creata.[24]

Le fonti scritte e le opere figurative si illuminano a vicenda. Ogni frammento di notizia e ogni oggetto artistico, se opportunamente interpretati, concorrono a ricostruire l'immagine composita di una cultura figurativa lontana nel tempo e permettono di seguirne le trasformazioni. Nei casi fortunati in cui lo storico riesce a riconoscere delle corrispondenze tra l'evoluzione dello stile figurativo e lo sviluppo del discorso sull'arte, anche se non è possibile determinare l'ordine di precedenza tra queste due manifestazioni culturali, il risultato sarà comunque una visione più completa del fenomeno in esame.

Nelle prossime pagine verranno posti alcuni interrogativi riguardo al modo come gli uomini di cultura e gli artisti del Rinascimento ragionassero sulla pittura narrativa: con quali termini e in che modo fosse descritta nei testi la composizione di una *historia*; quale margine di libertà fosse accordato al pittore nella creazione del dipinto rispetto al soggetto iconografico; secondo quali criteri di giudizio si valutasse la riuscita estetica dell'opera e l'assolvimento delle sue funzioni didattiche e devozionali.

---

stylistic innovation".

23 Non soltanto il committente aveva diritto di esprimersi sulla produzione dell'artista: sia Leon Battista Alberti che Leonardo suggeriscono ai colleghi pittori di farsi guidare durante la creazione delle opere sia dai giudizi del pubblico e dalle opinioni degli amici. Nel terzo libro del *De Pictura* Alberti afferma: "[...] amicique consulendi sunt: quin et in ipso opere exequendo omnes passim spectatores recipiendi et audendi sunt. Sic enim pictoris opus multitudini gratum futurum est. Ergo moltitudinis censuram et iudicium tum non aspernerunt, cum adhuc satisfacere opinionibus liceat (bisogna consultare gli amici: anzi durante l'esecuzione dell'opera stessa bisogna accogliere gli osservatori e ascoltarli. Così l'opera del pittore sarà apprezzata da un gran numero di persone. Quindi i pittori non devono disprezzare le critiche ed i giudizi della gente, fintanto che è ancora possibile soddisfarne i gusti)", Alberti, *De Pictura* (1), 117. Leonardo dice: "sii vago con pazienza udire l'altrui opinione; e considera bene e pensa bene se il biasimatore ha cagione o no di biasimarti", Leonardo, *Trattato*, 63, n. 72. L'importanza dell'opinione comune per il pittore è anche un *topos* della letteratura antica: Plinio racconta che Apelle si nascondeva dietro ad una tenda per sentire i giudizi del pubblico sulle sue opere senza essere visto. (Plin. *nat.* 35, 85).

24 Non sempre gli osservatori contemporanei agli artisti possono guidare lo storico nella comprensione delle opere, perché alle volte, inspiegabilmente, alcuni fenomeni che all'osservatore moderno sembrano centrali nello sviluppo stilistico, non sono trattati affatto nelle fonti del tempo. Martin Kemp ha definito il comportamento che lo studioso deve seguire in questi casi con un paragone scherzoso ma efficace: "The situation is not unlike that of a child with a long-owned and much beloved toy – let us say a well worn teddy bear. […] The child shows no awarness or discomfort with what an adult observer appear to be oblivious mutilation. [...] A significant facet in the historian's art consists in drawing our attention to the equivalent of the loss of the teddy's features – that is to say *heightening our own perception in ways that the visual and conceptual frameworks of the original users and viewers might not have accomplished or been able to accomplish themselves* – but this awarness needs to be accompanied by at least as powerful a sense of *why the teddy's 'patron' was oblivious to its impairments*." Kemp 1997, 5 (il corsivo è mio).

1. Compositio – inventio – dispositio

a. *Leon Battista Alberti:* compositio

Come si è anticipato nell'introduzione, il lessico e la struttura dei trattati di teoria pittorica permettono allo storico di ricostruire come fossero percepite le opere d'arte figurativa al tempo in cui queste venivano alla luce. In questo capitolo si analizzeranno i termini che nei testi rinascimentali definiscono la creazione della storia dipinta e si seguiranno le variazioni d'uso degli stessi nel corso del tempo.

Per avvicinarsi alla letteratura artistica del Cinquecento è necessario partire dal *De Pictura* di Leon Battista Alberti, non solo perché quest'opera ha fondato il lessico e la struttura del discorso moderno sull'arte figurativa, ma soprattutto in quanto ha goduto di una fortuna consistente e documentabile nel Cinquecento. Alberti scrisse l'opera tra il 1435 e il 1436 in due redazioni distinte linguisticamente: prima in volgare e poi in latino[25]. La versione in volgare non ha avuto ampia diffusione, tanto che oggi del testo si conservano solo tre copie manoscritte quattrocentesche.[26] La fortuna del *De Pictura* latino invece è testimoniata da un elevato numero di manoscritti.[27] Fu questa redazione ad essere data alle stampe per la prima volta nel 1540 a Basilea. Sulla base dell'*editio princeps* vennero approntate due traduzioni italiane, opera di Ludovico Domenichi e di Cosimo Bartoli, pubblicate rispettivamente nel 1547 e nel 1568. Se si ritenne necessario volgere il latino dell'edizione del 1540 in italiano, è evidente che il testo volgare albertiano al tempo non era più noto.

Il *De Pictura* è diviso in tre libri. Nel primo Alberti espone i principi matematici e le nozioni di ottica necessari al pittore per fondare scientificamente la propria opera ed illustra la tecnica prospettica. Il secondo libro si apre con una lode della pittura e un breve resoconto della considerazione in cui questa era tenuta nelle epoche passate; di seguito l'autore tratta le tre parti della pittura: il disegno (*circumscriptio*), la composizione (*compositio*) e la rappresentazione della luce e dei colori (*receptio luminum*). Nel terzo libro è delineata la figura dell'artista ideale e vengono offerti consigli pratici e precetti morali per raggiungere tale perfezione.

Il secondo libro è fondamentale per i fini di questa ricerca in quanto contiene *in nuce* i fondamenti del discorso rinascimentale sulla composizione pittorica e introduce per la prima volta l'idea della preminenza della pittura narrativa sugli altri generi, concetto chiave della cultura figurativa del Cinquecento. Prima di addentrarci nella trattazione albertiana delle *partes picturae* e dell'*historia*, conviene osservare la struttura generale del trattato.

La materia *De Pictura* è ordinata secondo il modello dell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano[28] in quanto ne

25 Che sia questo l'ordine di precedenza delle due stesure è stato proposto da Bertolini 2000 e confermato dall'introduzione di Sinisgalli in Alberti, *De Pictura* (5), 25-66.

26 Vd. l'introduzione all'edizione critica della versione volgare di Bertolini in Alberti, *De Pictura* (6).

27 Sono noti venti manoscritti della redazione latina. Alberti, *De Pictura* (5), 26.

28 Wright 2011, 37-67 analizza le somiglianze strutturali e metodologiche tra il manuale di Quintiliano ed il testo Albertiano. Per la tripartizione del *de Pictura*, Gilbert 1946 ha indicato un modello nella forma degli *isagogica*. Questo genere di trattato antico era già stato riportato in vita dagli umanisti del primo Quattrocento: Leonardo Bruni scrisse tra il 1421 e il 1424 l'*Isagogicon moralis disciplinae*, nel quale l'autore stesso definisce il metodo di trattazione come "quae graeci isagogicon appellant, idest quasi introductionem ad evidentiam quandam eius disciplinae, quo paratior ad illam percipiendam queas accedere", cit. in Gilbert 1947, nt. 17, 101. Wright 1984 nega che il *de Pictura* sia ispirato sugli antichi *isagogica* e riconosce soltanto nell'*Institutio Oratoria* il modello di Alberti. Ma, come afferma Greenstein 1990, 284, nt. 41, considerato che anche alla base dell'opera di Quintiliano si deve riconoscere probabilmente il modello degli *isagogica*, non è necessario dimostrare o negare che il *De Pictura* si rifaccia a questo genere.

ricalca la divisione in tre sezioni dedicate, nell'ordine, ai rudimenti, all'arte e all'artista.[29] Alberti articola quindi per la prima volta il discorso sulla pittura appoggiandosi al sistema dell'arte oratoria:[30] la struttura stessa del *De Pictura* concorre quindi a dimostrare che l'arte figurativa è una disciplina liberale e un nobile oggetto di studio per l'uomo di cultura.[31]

La tripartizione del discorso di Alberti non ha alcun rapporto con le fasi dell'apprendimento in bottega dei giovani pittori dei primi del Quattrocento.[32] È evidente che Alberti non desidera produrre un manuale pratico, perché nessun aspetto tecnico del lavoro materiale dell'artista è discusso nel testo – come la preparazione dei colori e dalle campiture di gesso, la tecnica dell'affresco o della pittura su tavola – mentre queste nozioni erano presenti ad esempio nel trattato di Cennino Cennini, che si inserisce quindi nella tradizione medievale dei prontuari di bottega. Ciò non significa che Alberti non attribuisse al suo trattato una funzione pedagogica: scopo dell'opera era completare la formazione tecnica tradizionale sostanziandola di principi teorici e nozioni scientifiche. Il *De pictura* si rivolge però anche a lettori estranei alla pratica artistica ma interessati a maturare un punto di vista ragionato sulla materia.[33] Semplificando i due tipi di fruizione del testo si può affermare che il lettore umanista era chiamato ad apprezzare gli elementi strutturali del discorso, perché l'esposizione ordinata dei principi della pittura gli avrebbe permesso di riconoscere le affinità tra quest'arte e le discipline sorelle e di comprendere la teoria pittorica grazie a questa corrispondenza; all'artista invece si rivolgono i precetti ed i consigli pratici contenuti nelle varie sezioni dell'opera, come è dimostrato anche dallo stile più colloquiale e dalla minore sistematicità che caratterizza questi brani rispetto alle parti in cui Alberti definisce l'ordinamento la materia e ne espone i fondamenti.

La stessa combinazione di rigore strutturale e precettistica discorsiva è presente nel secondo libro,

29 I primi due libri dell'*Institutio Oratoria* trattano dell'educazione di base dell'oratore, i libri dal terzo all'undicesimo sono dedicati agli *officia oratoris* (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*), nel dodicesimo si definisce in generale la formazione dell'oratore e le conoscenze filosofiche e letterarie che possono favorire la sua arte; vd. Leeman 1963, 407. Così presenta Alberti la sua opera a Brunelleschi nel Prologo della versione in volgare: "Vederai tre libri: el primo, tutto matematico, dalle radici entro dalla natura fa sorgere questa leggiadra e nobilissima arte. El secondo libro pone l'arte in mano all'artefice, distinguendo sue parti e tutto dimostrando. El terzo instituisce l'artefice quale e possa e debba acquistare perfetta arte e notizia di tutta la pittura". Alberti, *De Pictura* (6), 8. Per il rapporto tra Alberti e Quintiliano vd. Spencer 1957, 28 e 33; Wright 1984, 56s. (analizza il testo rinascimentale e quello antico parallelamente, rivelando le somiglianze nella struttura e nel contenuto); Greenstein 1990, 283. Quintiliano è anche l'unico retore citato per nome nel *De pictura*: Alberti, *De Pictura* (2), 19r.

30 Sul rapporto tra il *De Pictura* e l'oratoria vd. Lee 1940; Gilbert 1946; Spencer 1957; Wright 1984; Baxandall (1972) 1994; Barasch 1994; Greenstein 1990.

31 Il carattere profondamente umanistico dell'operazione di Alberti ha portato la critica moderna ad interrogarsi sulla funzione e sui destinatari del testo. Nonostante l'autore dichiari a più riprese di rivolgersi ai pittori, alcuni studiosi considerano il *De Pictura* come l'opera di un umanista per un pubblico umanista e negano quindi che il testo avesse reali intenti pedagogici. Di questa opinione sono Spencer 1957, Baxandall (1972) 1994 (secondo il quale il trattato era destinato alla cerchia di allievi mantovani di Vittorino da Feltre), Hope 2000, 35 (che adotta una condivisibile posizione di equilibrio: "Taken as a whole *De pictura*, although written in form of advice to artists, provides a whole series of criteria for judging paintings, which could readly have been used by any type of reader, and in particular by the humanists who seem to have constituted Alberti's intended audience"). Secondo Wright 1994 e 2000 al contrario il trattato di Alberti si rivolge ai pittori e intende sostituire le pratiche insegnamento di bottega con un metodo pedagogico adeguato alla nuova arte fiorentina e quindi fondato sui principi matematici e sulla conoscenza delle lettere.

32 Gilbert 1946, 88: "For a painter's apprentice to learn first all the theory of optics and then all the theory of drawings, as it is set down here, would be like learning all the nouns of a language before any verbs".

33 Che Alberti avesse in mente entrambi i generi di lettori è testimoniato dal fatto che redasse, come si è detto, due versioni del testo, differenziate linguisticamente e offerte a due personaggi che rappresentano i destinatari ideali del trattato: la versione volgare è dedicata a Filippo Brunelleschi, al giudizio e all'autorità del quale Alberti si sottopone umilmente; la versione latina è presentata a Gianfrancesco Gonzaga come una lettura piacevolmente istruttiva adatta ad un uomo di lettere. Sul problema dei destinatari vd. *supra* nt. 31.

dedicato, come si diceva, alle parti della pittura e alla *historia* dipinta. La tripartizione del libro, come quella dell'opera nel suo insieme, non deriva dall'osservazione della prassi artistica, bensì, come è dichiarato da Alberti stesso, dalla "natura stessa", ovvero dalle leggi della percezione: dato che la pittura si prefigge di rappresentare le cose vedute, è necessario indagare come queste appaiono alla vista.[34] Per prima cosa i nostri occhi distinguono i confini degli oggetti: così il pittore delimiterà lo spazio occupato da una certa figura tramite la *circumscriptio*. Subito dopo si manifestano i rapporti tra le superfici contenute dall'orlo dell'oggetto: il collegamento tra queste superfici sarà chiamato dal pittore *compositio*. Infine appaiono alla vista i rapporti di luce e colore: in pittura la rappresentazione delle qualità luministiche si definisce *receptio luminum*.

Questa suddivisione della materia si fonda quindi sul modo in cui la realtà - ed i dipinti che la imitano - prende forma davanti agli occhi dell'osservatore e solo in secondo luogo intende ripercorrere il procedimento di creazione di un'opera pittorica. La scansione di *circumpscriptio*, *compositio* e *receptio luminum* corrisponde approssimativamente alla successione delle operazioni messe in atto dall'artista nel dipingere, perché prima si disegnano le figure, poi si aggiungono i dettagli e si articolano i rapporti tra le parti e infine si arricchisce l'immagine con i colori e le ombre. Ma Alberti non dichiara di adottare questa divisione perché la ritiene funzionale all'apprendimento e ragionevolmente fondata nella pratica, al contrario giustifica a posteriori una prassi consolidata grazie al riferimento alle leggi naturali.

La prima definizione albertiana di *compositio* è piuttosto sconcertante per il lettore abituato all'uso moderno della parola: in questa parte del testo infatti il termine indica soltanto le relazioni tra le superfici di un singolo oggetto e non i rapporti tra le componenti di un opera pittorica nel suo complesso.
Alberti completa l'esposizione del significato di *compositio* in apertura alla sezione del trattato dedicata a questa parte della pittura.[35]

> Est autem compositio ea pingendi ratio, qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non Colossus, sed historia est. Major enim ingenij laus in historia, quam in Colosso. Historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars superficies. Primae igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, ultimum illum quidem et absolutum pictoris opur perficitur.[36]

> Compositione è quella ragione di dipingere, con la quale le parti si compongono ne l'opra del la pittura. La maggiore opra del pittore non è il colosso, ma l'historia. Percioche maggiore lode d'ingegno è ne l'historia, che nel colosso. Le parti de l'historia sono i corpi; la parte del corpo è il membro; la parte del membro è la superficie. Le prime parti de l'opra sono dunque le superficie, perche di queste si fanno le membra, da le membra i corpi, da questi l'historia, da laquale si fornisce quell'ultima, et perfetta opra del pittore.[37]

34 "Nam cum pictura studeat res visas repraesentare, notemus quemadmodum res ipsae sub aspectum veniant", Alberti, *De Pictura* (1), 54. Considerato che, per i fini di questa ricerca, del trattato di Alberti interessa principalmente la fortuna cinquecentesca, il *De Pictura* sarà citato d'ora in poi nella redazione latina data alle stampe nel 1540 a Basilea, denominata in bibliografia Alberti, *De Pictura* (1) [il fax-simile dell'*editio princeps* si trova anche in appendice ad Alberti, *De Pictura* (5)]. Alle citazioni latine sarà accompagnata la traduzione di Ludovico Domenichi del 1547 [Alberti, *De Pictura* (2) in bibliografia].

35 L'autore ne aveva anticipato la definizione già mentre trattava la *circumscriptio*, quasi con le stesse parole: "Compositio est ea pingendi ratio qua parte picturae in opus componuntur: amplissimum pictoris opus historia, historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars superficies.", Alberti, *De Pictura* (1), 60. "Compositione è quella ragione di dipingere, con la quale si compongono le parti ne l'opra de la pittura. L'historia è opra grandissima del pittore; le parti de l'historia sono i corpi, la parte del corpo è il membro, la parte del membro è la superficie", Alberti, *De Pictura* (2), 24.

36 Alberti, *De Pictura* (1), 64-65.

37 Alberti, *De Pictura* (2) 25-26.

La composizione quindi è il procedimento attraverso il quale sono assemblate insieme le parti dell'opera. Il fine ultimo e lo scopo più nobile di questa parte della pittura è la creazione di una storia dipinta[38], ma lo stesso principio ordinatore presiede alla congiunzione delle superfici in membri e all'unione di questi a formare un corpo. È interessante notare come Alberti ripeta due volte la serie delle componenti della *historia*: la prima volta si pone alla fine del processo ed elenca quindi le parti cominciando dall'insieme e proseguendo in senso analitico; la seconda volta invece nomina le operazioni nell'ordine in cui devono essere compiute dall'artista ("primae igitur operis partes..."), vale a dire dal particolare al generale[39]. La trattazione delle singole fasi della *compositio* prosegue secondo l'ordine operativo. Per ogni livello dell'*historia* Alberti descrive la funzione compositiva corrispondente: il pittore deve armonizzare i passaggi tra le superifici, perché non ci siano durezze nei contorni o brusche cesure; i membri devono essere proporzionati tra loro e corrispondenti al genere di corpo di cui fanno parte ("perché sarebbe molto goffo vedere le mani d'Helena, o d'Iphigenia vecchie et da villano. O vero se dessimo a Nestore il petto tenero e 'l collo delicato [...]"[40]); infine Alberti offre alcuni precetti per distribuire efficacemente i corpi nell'*historia* ed espone i criteri di giudizio per valutare la riuscita dell'opera nel suo insieme, sui quali torneremo in seguito.

Il termine *compositio* non è stato introdotto nel discorso sull'arte per la prima volta da Alberti: Cennini usa il verbo comporre come un sinonimo di disegnare, in particolare riferendosi alle fasi preparatorie della produzione di un'opera. Trattando della pittura su tavola, l'autore consiglia i colleghi artisti di tratteggiare le figure o le storie sulla campitura di gesso con un carboncino legato sulla punta di un bastone, perché questo sarà di grande aiuto "nel comporre"[41]. Il verbo sembra riferirsi al primo schizzo disegnato sulla superficie da dipingere ed è usato in questo senso da Cennini anche nell'esposizione della tecnica dell'affresco: quando si è seccato l'intonaco sul muro "togli il carbone e disegna e componi [...]"[42].

In un altro brano del *Libro dell'Arte* la composizione è intesa invece come il processo di creazione di una figura tramite assemblaggio di parti, secondo un'accezione paragonabile a quella albertiana. Cennino afferma che la pittura merita di essere considerata alla pari della poesia: "la ragione è questa, che il poeta con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di poter comporre e legare insieme sì o no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo e mezzo cavallo"[43].

---

38 L'uso del termine *historia* per definire un'opera pittorica narrativa ha molte attestazioni precedenti ad Alberti: anche nei contratti di commissione di dipinti viene usato in questo senso. Vd. Greenstein 1998 e Hope 2007.

39 Nella versione volgare invece, le parti sono elencate una sola volta, partendo dal dipinto compiuto. Che Alberti intendesse la successione dal particolare all'insieme come operativa è confermato da un passo del terzo libro: "Velim quidem eos qui pingendi artem ingrediuntur, id agere, quod apud scribendi instructores observari video. Nam illi quidem prius omnes elementorum characteres separatim edocent. Postea vero syllabas, atque subinde dictiones componere intruunt. Hanc ergo rationem et nostri in pingendo sequantur. Primo ambitum superficierum, quasi picturae elementa, tum et superficierum connexus. Dehinc membrorum omnium formas, distincte ediscant, omnesque quae in membris possint esse differentias, memoriae commendent [...]" Alberti, *De Pictura* (1), 105. "Vorrei bene che quelli che entrano a l'arte del dipingere, facessero quel, ch'io veggio osservarsi da i maestri di scrivere. Percioche essi prima separatamente insegnano tutti i caratteri de le lettere. Dapoi gli ammaestrano a mettere insieme le sillabe, e apresso le parole. Seguano dunque i nostri, anch'essi questa via nel dipingere. Imparino prima il contorno de le superficie, come elementi de la pittura, e ancho le connesioni de le superficie. Da poi distintamente apprendano le forme de tutte le membra [...]", Alberti, *De Pictura* (2), 39.

40 Alberti, *De Pictura* (2), 27.

41 Cennini, *Trattato della pittura,* 30.

42 Puttfarken 2000, 49-52.

43 Cennini, *Trattato della pittura,* 30. Cennino interpreta ingenuamente (o tendenziosamente) l'incipit dell'*Ars Poetica*

Anche se il termine composizione in pittura aveva già una tradizione d'uso precedente ad Alberti, nel *De Pictura* questa parola si precisa e stabilizza nel significato grazie al sistema di rifermento in cui è inserita. Il lettore di Alberti dotato di formazione umanistica riconosceva infatti nella partizione della disciplina pittorica il modello dell'arte oratoria, esposta nei suoi principi generali da Quintiliano nel III libro dell'*Institutio.* Questa cornice guida il lettore anche nella comprensione del concetto di *compositio*, perché questa, elevata a status di *partes picturae* da Alberti, è una sottocategoria delle *partes rhetorices*[44].

Non è possibile però stabilire una diretta corrispondenza tra le parti dell'arte oratoria e la divisione della pittura proposta da Alberti. La preparazione di un discorso, secondo l'arte retorica antica, è articolata in tre fasi, che corrispondono a tre qualità necessarie all'oratore (*officia oratoris*): *inventio*, *dispositio*, *elocutio.* Con *inventio* si intende l'elaborazione del contenuto del discorso, ovvero la capacità di trovare argomenti che rendano la causa convincente; *dispositio* indica l'ordine in cui questi argomenti vengono trattati; *elocutio* è la cura formale del discorso. Altre due parti riguardano invece la memorizzazione del testo e la sua recitazione (*memoria* e *actio*)[45]. Se si paragona la pittura ad un discorso, la collocazione ordinata delle figure nel dipinto dovrebbe equivalere alla *dispositio* e prendere quindi questo nome: il termine scelto da Alberti, *compositio,* corrisponde invece in retorica ad una delle *virtutes dicendi* – di cui fanno parte anche l'*elegantia*, alle volte distinta in *latinitas* (purezza linguistica) ed *explanatio* (o *perspicuitas*: chiarezza del lessico), e la *dignitas* (o *ornatus*) – ed è quindi parte dell'*elocutio*:[46] si definisce *compositio* la capacità di costruire in modo corretto e piacevole il periodo e le singole frasi che lo compongono, evitando ripetizioni, iati, alliterazioni[47]. Cicerone e Quintiliano trattano, sotto il titolo di *compositio*, anche dell'andamento ritmico della prosa. La *compositio* è quindi un'operazione successiva rispetto alla *dispositio*, in quanto è relativa alla *ratio verborum* (il controllo sulla forma dell'orazione) e non alla *ratio rerum* (l'elaborazione del contenuto del discorso)[48].

Come ha dimostrato Baxandall nel suo ormai classico saggio *Giotto and the Orators*, Alberti, scegliendo questo termine, intende mettere in relazione la progressiva unione delle superfici, dei membri e dei corpi a formare la storia dipinta, con la divisione del discorso in periodi, frasi e clausole[49]. L'opera figurativa risulta così un insieme strutturato su quattro livelli, ognuno dei quali contribuisce alla riuscita dell'opera ed è agganciato all'altro in modo necessario.

Charles Hope ha recentemente messo in dubbio l'interpretazione di Baxandall affermando che l'uso medievale della parola 'composizione' in campo artistico, esemplificato dal testo di Cennini, è sufficiente a spiegare la trattazione di questa *partes picturae* in Alberti, senza che si debba fare riferimento alla categoria dell'*elocutio*. In secondo luogo lo studioso sostiene che, nonostante la *compositio* albertiana sia estesa anche ad indicare la formazione dell'*historia*, scopo principale della *compositio*, e quindi centro di interesse di questa parte del trattato, è la creazione di una singola figura e non il dipinto nel suo complesso, perché

di Orazio. In merito vd. *infra*, 23-26.

44 Quint. *inst*. 3, 3, 11-14. Sulla *compositio* albertiana in rapporto alla retorica vd. van Eck 2013, 23-29.

45 Così sono riassunte la parti oratorie nella *Rhetorica ad Herennium*, manuale di retorica che nel Medioevo era creduto opera di Cicerone ed era conosciuto come *Rhetorica Secunda* (dove *Rhetorica prima* era il *De Inventione* di Cicerone): "Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant. Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quid quibus locis sit conlocandum. Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accomodatio. Memoria est firma animi rerum et verborum et dispositionis preceptio. Pronuntiatio est vocis, vultus, gestus moderatio cum venustate". *Rhet. Her.* 1, 2, 3. Sull'argomento vd. Leeman 1963, 22s.

46 Nella partizione di Quintiliano la *compositio* è una sottocategoria dell'*ornatus*. Quint. *inst.* 9, 4, 1.

47 Leeman 1963, 32.

48 Leeman 1963, 24.

49 Baxandall (1972) 1994, 174. Quint. *inst.* 9, 4, 22.

altrimenti Alberti avrebbe denominato il processo *dispositio.*[50]

Che la storia dipinta sia il fulcro della trattazione albertiana e lo scopo finale della *compositio* è però dichiarato nel testo in modo inequivocabile proprio in sede di definizione del termine. Il primato dell'*historia* è poi decretato proprio a discapito della rappresentazione di un 'colosso', cioè di una figura singola: paragonando questi due generi di soggetto, Alberti anticipa al lettore che le prime fasi della composizione, cioè l'unione di superfici in membri e di questi in corpi, hanno valore in vista dello scopo finale, cioè in quanto contribuiscono a creare una *historia*. La divisione della *compositio* in quattro livelli non è solo operativa, ma corrisponde ad una gerarchia di valore, ordinata dall'oggetto più umile al più nobile. Questo concetto viene ripetuto quando Alberti introduce l'ultima sezione dell'argomento: "sequitur corporum compositio [cioé l'*historia*], in qua omne pictoris ingenium et laus versatur"[51].

La scelta del termine *compositio* al posto di *dispositio* non deve indurre a credere che il centro di interesse di Alberti non sia il dipinto nel suo insieme, né che si debba considerare improduttiva l'analogia tra pittura e arte oratoria. Anzi, è proprio grazie alle nozione retorica che comprendiamo come intendesse Alberti la creazione della storia dipinta e come differisse il suo modo di percepire il dipinto nel suo insieme da quello moderno. Mentre la *dispositio* è un'operazione mentale preliminare alla stesura dell'orazione, volta a strutturare l'ordine delle *res* e a concatenarle nell'argomentazione, la *compositio* appartiene ad una fase di limatura della forma, più che di elaborazione dei concetti[52]. La scelta lessicale rivela che Alberti non attribuisce al pittore il controllo sulla struttura generale dell'opera, né si aspetta che il significato del racconto messo in immagini possa essere modificato dalla disposizione degli elementi della storia nello spazio dipinto, come suggerirebbe invece l'uso del termine *dispositio*. La *compositio* garantisce una presentazione efficace e piacevole alla vista di un pensiero che è già stato formulato e stabilito in altra sede.

Il termine *compositio* è funzionale all'idea albertiana di creazione dell'*historia,* perché, come si è visto, può applicarsi a tutti le fasi di 'assemblaggio' dell'opera, dal particolare all'insieme. Alberti quindi non considera diversi nella sostanza i ragionamenti e le operazioni che presiedono all'armonizzazione delle superfici da quelli necessari a trasformare un racconto in rapporti di figure e spazio. Il pittore dà forma visibile al racconto mettendo insieme, progressivamente, gli elementi della rappresentazione, come un lavoro di costruzione ad incastri.

Nel terzo libro, dove sono offerti consigli diretti e discorsivi al pittore, Alberti descrive la procedura che l'artista deve osservare per mettere in immagini una storia in termini piuttosto diversi da quelli appena

50 Hope 2000 "The fact that, in connection with stories, he extends the idea of composition to cover the expressive arrangement of bodies in stories does not make this the central thrust of his argument, and there is no reason to suppose that his readers would have understood it as such. The proper term for such an arrangement is dispositio, which is used in just this sense by Pliny (XXXV, 80) but Alberti never uses it, suggesting that the concept was peripheral to the main purpose of his book". Hope ha espresso la stessa opinione anche in altra sede: Hope 2007, 535. Sul concetto di *compositio* in Alberti vd. anche il recente intervento di Testa 2010, 52s.

51 Alberti, *De Pictura* (1), 72. A questo proposito vd. anche Testa 2009, 75s.

52 La definizione di corretta *compositio verborum* data da Cicerone nel *De Oratore* corrisponde *mutatis mutandis* alle regole della composizione pittorica albertiana, perché anche quest'ultima ha come scopo l'armonioniosa disposizione delle parti e la piacevolezza dei passaggi tra gli elementi dell'insieme: "Collocabuntur igitur verba, aut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitas que verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat (Dunque le parole si collocheranno in maniera che l'ultima sillaba di una s'incontri nel modo più armonioso con la prima della seguente, e che siano quanto più possibile di piacevole suono, in modo che l'unione stessa e la connessione delle parole diano luogo a un giro ben arrotondato o in modo che il periodo finisca con una chiusura euritmica)", Cic. *de orat.* 165 (traduzione: Leeman 1963, 571).

riportati, perché in questa parte del trattato si sottolinea invece l'elaborazione intellettuale necessaria alla creazione del dipinto nel suo insieme e preliminare alla stesura dei primi schizzi e alla cura dei dettagli dell'opera:

> Caeterum cum historiam picturi sumus, prius diutius excogitabimus, quonam ordine, et quibus modis eam componere pulcherrimum sit. Modulosque in chartis conijcientes, tum totam historiam, tum singulas eiusdem historiae partes commentabimur, amicosque omnes, in ea re, consulemus. Denique omnia apud nos ita praemeditata esse elaborabimus, ut nihil in opere futurum sit, quod non optime qua id fit parte locandum, intelligamus.[53]

> Ma quando siamo per dipingere una historia, prima per lungo spatio si penseremo con che ordini e con quali modi sia bellissimo a comporla. Et ritirando i modelli ne le carte hora a tutta l'historia, hora e comentaremo le parti d'una in una de l'historia; e in questa cosa domanderemo consiglia a tutti gli amici. Finalmente ci sforzeremo d'havere talmente pensato tutte le cose, accioche niente habbia da essere nel'opera, che non sappiamo benissimo in qual parte s'habbia da mettere.[54]

Alberti prevede una fase di ragionamento sulla struttura dell'opera nel suo insieme, ma evidentemente non ritiene questa operazione mentale giustificabile in sede teorica ovvero nel secondo libro: nel libro seguente invece il rapporto tra soggetto narrativo e immaginazione dell'artista, centrale nella letteratura successiva, viene trattato solo nei limiti dell'esposizione di un accorgimento pratico[55].

Anche nel terzo libro Alberti pone un limite all'autonomia del pittore nella realizzazione della storia dipinta. L'autore infatti consiglia agli artisti di accompagnarsi e discorrere spesso con i letterati, perché questi possono suggerire delle 'invenzioni'. Anche questo termine proviene dal lessico retorico e definisce, come si è detto, la prima fase della stesura di un discorso, vale a dire il reperimento delle *res*, degli argomenti da trattare. In questo caso la corrispondenza tra retorica e pittura è lineare: per Alberti l'invenzione è il soggetto del dipinto, o meglio la descrizione verbale del contenuto dell' immagine. L'esempio di invenzione portato da Alberti è *La Calunnia* di Apelle, un'allegoria complessa elaborata dall'artista stesso e tramandata dal dialogo di Luciano in forma di ecfrasi[56]. La descrizione letteraria offre al pittore tutte le informazioni necessarie perché le parole siano tradotte in immagine: determina la posizione delle figure, le azioni che compiono e anche il contenuto emotivo della scena. Come afferma Alberti stesso, l'invenzione, se ingegnosa, dà piacere anche se rimane in forma verbale[57]. Al pittore non resta che trovare il modo di dare sostanza visibile all'immagine mentale prodotta dal testo. L'arte necessaria a portare a compimento tale traduzione non era ancora completamente acquisita dai pittori contemporanei di Alberti, bensì era ancora un obiettivo da raggiungere: quando nel testo Luciano descrive una figura dicendo che "stava in atto vergognoso" oppure che "pareva accorta in volto oltra modo", il lettore capisce immediatamente cosa questo significhi, ma il pittore, per produrre un'immagine altrettanto eloquente, deve sapere quale moto del corpo l'osservatore riconoscerebbe come segno di vergogna o quale espressione del viso indichi un animo accorto. Al tempo in cui Alberti scrive il *De Pictura*, gli artisti stavano ancora imparando a riprodurre fedelmente la struttura

53 Alberti. *De Pictura* (1), 114-115.
54 Alberti, *De Pictura* (2), 42.
55 Su questo brano e sul terzo libro in generale vd. Rosand 1987.
56 È significativo che Alberti non dica che l'autore dell'invenzione in questo caso coincide con l'artista.
57 "The example subsequently cited is the iconography of Apelle's Calumny, as conveyed by Lucian's ekphrastic description which itself 'excites our admiration when we read it'. The intellectual conception of the *inventio* thus possesses an aesthetic quality in its own right, independent of the pictorial *compositio* of form" Kemp 1977, 337.

anatomica del corpo umano e appena incominciavano ad elaborare il vocabolario delle attitudini e dei moti corrispondenti ai moti dell'animo. Lo stato dell'arte negli anni trenta del Quattrocento spiega perché Alberti attribuisca la stessa importanza – ai fini della creazione dell'*historia* – all'armonizzazione delle superifici, alla proporzione dei membri e all'aspetto dei corpi: non perché l'obiettivo finale della *compositio* non fosse l'opera nel suo insieme, ma perché ancora non si poteva dare per scontata nessuna fase della produzione del dipinto, sempre che il pittore desiderasse che l'opera finita fosse all'altezza dei nuovi criteri estetici di *mimesis* e di eloquenza. Gli uomini della generazione di Alberti avevano chiaro l'obiettivo, ma altrettanto chiaramente percepivano che la strada era ancora lunga da percorrere.[58]

b. Paolo Pino e Ludovico Dolce: inventio

La teoria della pittura elaborata da Alberti rimase un modello di riferimento per la letteratura artistica del secolo successivo. Gli autori del Cinquecento trattarono il ragionamento di Alberti come un serbatoio di idee da rielaborare secondo nuove priorità estetiche. I teorici successivi infatti modificarono l'ordine delle suddivisioni della pittura e attribuirono alle partizioni e al lessico del *De Pictura* nuovi contenuti: in queste trasformazioni si può riconoscere il riflesso di un nuovo modo di intendere la creazione della storia dipinta.

La prima opera letteraria che manifesta un evidente debito con il trattato di Alberti è il *Dialogo della Pittura* di Paolo Pino, pubblicato a Venezia nel 1548. Pino era un pittore di media qualità, allievo di Girolamo Savoldo e attivo a Venezia e Padova tra gli anni trenta e i sessanta del secolo[59]. A quanto riporta Francesco Sansovino, l'autore del *Dialogo di Pittura* poteva vantare una produzione letteraria di un certo spessore: "Paolo Pino peritissimo nella pittura fece un dialogo dello huomo et della sua proprietà, due Comedie et diversi altri Poemi".[60]

Nella dedica del *Dialogo*, l'autore rivendica l'originalità della propria opera: nessuno prima di lui ha saputo spiegare "a pieno cosa sia pittura". Il trattato di Leon Battista Alberti non è un vero precedente, afferma Pino, perché "è più di matematica che di pittura, ancor che prometti il contrario"; nonostante il *De Pictura* sia così sbrigativamente liquidato, le parti del *Dialogo* dove l'impegno teorico è maggiore tradiscono la falsariga del trattato più antico[61].

Come indica il titolo dell'opera, il testo di Pino ha una natura più discorsiva ed informale del suo modello, in quanto si inserisce nella tradizione delle opere filosofiche in forma dialogica, la cui origine risale a Platone e che tanta fortuna ebbe durante il Rinascimento, soprattutto per il modello autorevole dei dialoghi

58 Come notò Kenneth Clark, infatti, per trovare delle opere che realizzino appieno l'ideale del pittore e della pittura tracciato da Alberti, si deve attendere la generazione di Raffaello e Michelangelo: "For, try as we will to illustrate Alberti's *della Pittura* by works of his own time, the images which it conjures up in the mind's eye alla come from the painting of the next century. Nor its is a mere accident that when we read his descriptions of subjects and rules of composition we are reminded of the works of Raphael" Clark 1946, 12.

59 Sul dialogo ed il suo autore vd. Barocchi 1960, I, 312-319; l'introduzione di Pallucchini in Pino, *Dialogo* (2), 11s., quella di Falabella in Pino, *Dialogo* (3), 11-81 (la più utile e completa), quella di Dubus in Pino, *Dialogo* (4), 12s.

60 Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, 1581, 257. Di queste opere di Pino non resta altra memoria.

61 La versione del testo che legge Pino è certamente quella latina, non quella volgare albertiana (vd. *supra*, 5). Forse disponeva di una copia dell'*editio princeps* di Basilea, ma più probabilmente aveva a disposizione una redazione manoscritta della traduzione di Domenichi, pubblicata proprio a Venezia nel 1547, un anno prima del *Dialogo* [Pino, *Dialogo* (3), 18-19].

ciceroniani. Pino non intende quindi esaurire l'argomento in modo sistematico, ma si propone di sviscerare la materia secondo il ritmo naturale e il carattere quotidiano della conversazione tra un pittore toscano, Fabio, e ed uno veneziano, Lauro.

Alternando divagazioni filosofiche complesse a battute di spirito, i due interlocutori giungono a trattare dello statuto liberale dell'arte figurativa e a ricordare l'alta considerazione in cui erano tenuti pittori e scultori presso gli antichi. Come avviene nell'opera di Alberti, a questa digressione segue la divisione della pittura in tre parti[62]. La struttura del discorso è albertiana, ma la partizione proposta da Pino non corrisponde affatto a quella del *De Pictura*, bensì rivela un significativo cambiamento nell'uso dei termini retorici. Pino è consapevole dell'originalità della sua trattazione e mette in bocca a Fabio queste parole: "per farvela meglio intendere [la pittura] la dividerò in tre parti *a modo mio*"[63]. La pittura si divide in disegno, invenzione e colore. Il disegno a sua volta è formato da giudizio, circumscrizione, pratica e composizione[64].

Converrà cominciare dall'invenzione, perché è nella definizione di questa parte che il dialogo di Pino rivela maggiormente lo scarto dalle idee albertiane sulla storia dipinta.

L'invenzione è in primo luogo la capacità del pittore di "trovar poesie e istorie da sé (virtù usata poco dalli moderni), et è cosa appresso di me molto ingeniosa e lodabile"[65]. Poco dopo Pino aggiunge un altro significato:

> è anco invenzione il ben distinguere, ordinare e compartire le cose dette dagli altri, accomodando bene li soggetti alle figure, e che tutte attendano alla dichiarazione del fine, che l'attitudini delle figure siano varie e graziose, […] ornar l'opera con figure animali paesi prospettive, […] sempre variando le invenzioni, come si convien alla dichiarazione dell'atto dell'istoria che si vuol dipingere.[66]

Pino quindi definisce con il termine invenzione due operazioni diverse che spettano al pittore. In primo luogo alla parola è attribuito lo stesso signficato che aveva per Alberti: oggetto dell'invenzione è il tema iconografico, come in retorica *inventio* è la scelta degli argomenti che formeranno il discorso. Qui si delinea la prima novità della teoria artistica di Pino rispetto a quella del *De Pictura*, perché Alberti non considera l'ideazione della storia da mettere in figure una responsabilità del pittore, ma consiglia agli artisti di farsi suggerire allegorie e racconti insoliti dai letterati. Pino invece incoraggia il pittore a cercare da sé i soggetti ed eleva l'invenzione ad una delle parti della pittura.

Ma più innovativa ancora è la seconda definizione proposta da Pino: con lo stesso termine si intende anche il modo in cui un dato soggetto è trattato dal pittore, vale a dire come l'artista ha immaginato le parti della scena, lo svolgersi del racconto e la disposizione delle figure secondo le azioni loro affidate. Il procedimento descritto è lo stesso definito da Alberti *compositio corporum*, fase finale della creazione dell'*historia*, ma la nuova denominazione proposta da Pino sottolinea il carattere concettuale del procedimento e implicitamente suggerisce l'idea che la messa in immagini di un racconto corrisponda ad un'opera di libera creazione a partire dalla materia grezza del soggetto. In effetti l'identità di nome parifica l'ideazione del contenuto della rappresentazione (prima accezione del termine secondo Pino) alla

62 Digressione: Pino, *Dialogo* (1), 10-15; Barocchi 1960, I, 106-113. Divisione: Pino, *Dialogo* (1), 15v-18r; Barocchi 1960, I, 113. Un utile commento a questa parte del testo si trova nell'introduzione di Falabella in Pino, *Dialogo* (3), 43-49.

63 Il corsivo è mio. Pino, *Dialogo* (1), 15r; Barocchi 1960, I, 113.

64 Pino, *Dialogo* (1), 15r-15v.

65 Pino, *Dialogo* (1), 15v-16r.

66 Pino, *Dialogo* (1), 16r.

trasformazione di questo contenuto in forma visibile (seconda accezione): entrambe sono considerate operazioni dell'intelletto[67].

Anche l'*inventio* retorica non consiste necessariamente nel concepire *ex novo* i contenuti del discorso; anzi, nella maggior parte dei casi l'oratore è chiamato a trattare di fatti realmente accaduti e di argomenti noti al pubblico, come avviene ad esempio nel caso di un'arringa giudiziaria e di un elogio funebre. L'oratore padroneggia la propria arte quando riesce a plasmare le *res* affinché tutti gli elementi del discorso conducano al fine desiderato: il successo dell'orazione dipende dall'efficacia della scelta degli argomenti e da quanto strettamente allacciati questi siano nel ragionamento. Applicare all'opera del pittore il termine che definisce questa fase della stesura di un discorso significa intuire quanto la messa in figure di un soggetto narrativo possa modificarne il contenuto in modo radicale, sia questo soggetto frutto della fantasia del pittore (caso raro, dice Pino) o sia opera altrui: dallo stesso racconto possono nascere due dipinti completamente diversi, a seconda del pittore che immagina la scena, sempre che l'artista abbia libertà di decidere quali figure partecipano all'azione, come sono disposte o quale momento della storia dev'essere rappresentato[68].

Pino relega invece la composizione ad un livello inferiore della divisione della pittura, stabilendo quindi in modo più fedele il parallelo con la *compositio* in retorica, che costituisce, come si è visto, una sotto-categoria dell'*elocutio.*[69]

Nel *Dialogo della Pittura* la composizione è una parte del disegno ed in particolare quella che contiene in sé tutte le altre:

> […] cioè il giudizio, la circoscrizione e la pratica, imperoché questa retta composizione consiste nel formar integralmente le superficie, le quali son parti de' membri et i membri come parte del corpo, il corpo, poi, come integrità dell'opera. Questa dà la giusta proporzione al tutto, imita ben il proprio come un vecchio, un giovene, un fanciullo, una femina, un cavallo e l'altre diverse specie, sì ch'uno non assomiglia all'altro, contrafà bene gli scurci, parte più nobile nell'arte nostra, figne bene li drappi senza confusione di pieghe, sempre accenando il nudo sotto dà gran rilievo al tutto, e quest'è lo spirto della pittura.

La dipendenza di questo brano dal *De Pictura* è evidente. Pino ha compreso che la *compositio* albertiana descriveva l'esercizio di armonizzazione di ogni parte del dipinto, dalle pieghe dei panneggi alle proporzioni tra le figure. Poiché il termine albertiano definisce la fase di limatura della forma, Pino non la considera una descrizione soddisfacente del concepimento della storia dipinta e introduce il nuovo concetto di invenzione.

---

67 Gilbert 1946 si occupa soltanto del primo concetto di invenzione in Pino, vale a dire del concepimento di un soggetto iconografico nuovo: "emphasis is laid here on the need for evolving an imaginative subject matter, an appropriate individual allegory parallel to those traditional in poetry. Students may here recall the difficulties involved in Giorgione's subject matter" (Gilbert 1946, 94). Nel glossario in appendice alla traduzione francese del dialogo, Dubus evidenzia invece lo sdoppiamento del concetto di invenzione [Pino, *Dialogo* (4), 215-216].

68 Per una disamina dell'uso del termine invenzione nella teoria artistica, vedi Kemp 1977, in particolare 348-372. L'articolo di Kemp si occupa però principalmente di letteratura quattrocentesca e in particolare di teoria architettonica.

69 Vd. anche il breve commento di Ossola 1971, 16: "È ovvio che essa [la scuola manierista] nella pratica e nel momento di riflessione del "trattato", privilegi tra le tradizionali categorie dell'*ut pictura poesis* il momento non più dell'*elocutio*, della personalissima campitura del colore, della particolare inflessione stilistica all'interno del tradizionale soggetto di storia sacra o mitologia pagana, bensì lo stadio dell'inventio, dello schizzo e del primo abbozzo, della novità morfologica dell'immagine (la "sforciatura", "l'attitudine difficile", etc.), del reperimento degli elementi peregrini nella struttura figurativa degli sfondi e nella partitura scenica dei gruppi. L'accento nuovo posto sull'*inventio* è particolarmente evidente là dove, nell'elencare le possibilità della pittura, Vasari e Pontormo insistono sugli effetti virtuosistici di un'invenzione che meraviglia la natura stessa".

Per prima cosa (in ordine di importanza e di successione operativa) si crea la visione totale della scena. In questa fase viene deciso come la storia sarà "distinta, ordinata e compartita", quali figure interverranno e come saranno disposte: questa è l'invenzione. Successivamente si mettono a fuoco i dettagli e si dà forma conveniente a tutti gli oggetti visibili: questa è la composizione.

Le scelte lessicali del *Dialogo della Pittura* non sono frutto di un'isolata interpretazione personale. Altri testi contemporanei rivelano gli stessi cambiamenti nell'applicazione dei termini retorici all'arte figurativa.

Nell'*Aretino* di Ludovico Dolce, pubblicato nel 1557 a Venezia, sono dichiarati esplicitamente i concetti che si leggono tra le righe nel Dialogo di Paolo Pino. Anche nell'opera di Dolce, come in quella precedente, la trattazione teorica della pittura è argomento di amichevole conversazione tra due interlocutori, ma a differenza di quanto avviene nel *Dialogo* di Pino, Dolce riporta i discorsi immaginari di due persone reali, alle quali era tra l'altro legato da amicizia:[70] Pietro Aretino, celebre letterato di origine toscana, divenuto a metà del Cinquecento la personalità più influente della vita culturale veneziana, e Giovan Francesco Fabrini, umanista fiorentino.

L'autore del dialogo, nato a Venezia nel 1508, fu uno scrittore alquanto prolifico. La sua vastissima produzione, che comprende tragedie, commedie e trattati sui più disparati argomenti, lo annovera tra i cosiddetti "poligrafi" del Cinquecento.[71] Questi erano divulgatori più che letterati, perché all'ampiezza degli argomenti trattati corrisponde generalmente il carattere compilativo della trattazione e la scarsa orginalità del ragionamento. Nonostante la pittura non sia un tema preminente nella produzione di Dolce, l'*Aretino* è di fondamentale importanza storica, in quanto costituisce una delle prime risposte polemiche alla pubblicazione delle *Vite* del Vasari del 1550.[72] Ludovico Dolce, mal sopportando l'esaltazione vasariana del disegno toscano, definisce orgogliosamente i pregi distintivi dello stile pittorico della sua città e contrappone al mito assoluto di Michelangelo, che pervade le *Vite*, il modello di Raffaello e di Tiziano. Poiché per questo aspetto il dialogo è una pietra miliare della letteratura artistica, spesso gli studiosi hanno trascurato le parti prettamente teoriche dell'opera, come la divisone della pittura, che è invece centrale per questa indagine.

Anche nell'*Aretino*, come nel trattato di Alberti e nel *Dialogo* di Pino, la definizione delle parti della pittura è preceduta da un discorso sulla dignità di quest'arte. È Pietro Aretino a condurre il ragionamento, incalzato dalle domande e dagli incoraggiamenti di Fabrini:

> Tutta la somma della Pittura a mio giudicio è divisa in tre parti: Inventione, Disegno, e Colorito. L'inventione è la favola, o historia, che'l Pittore si elegge da lui stesso, o gli è posta inanzi da altri per materia di quella, che ha da operare. Il disegno è forma, con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la Natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate e inanimate.[73]

Per prima cosa si può notare come Dolce riprenda la divisione disegno-invenzione-colorito proposta da Pino, ordinando però in modo più logico le tre parti, perché è evidente che, da un punto di vista operativo, l'invenzione è la prima fase del lavoro del pittore. Disponendo le parti in questo modo l'autore del dialogo

70 Sui rapporti tra Dolce e Aretino vd. Roskill 2000, 32 e s.

71 Sulla produzione di Dolce vd. Roskill 2000, 6-7. Gli altri trattati di Dolce vertevano sulle gemme, sui colori, sulla lingua volgare, sull'arte della memoria.

72 Sulla ricezione a Venezia della Torrentiniana vd. Ruffini 2010, che riporta le postille, databili agli anni sessanta del Cinquecento, di un lettore padovano alla prima edizione delle *Vite*. Le note a margine del testo lamentano in tono spiritoso ed aggressivo la partigianeria del Vasari verso i toscani e la sua incomprensione dell'arte veneta e lombarda.

73 Dolce, *L'Aretino* (2), 22,

dimostra anche in modo più efficace la somiglianza tra l'arte pittorica e quella oratoria, perché anche la stesura di un discorso comincia dall'invenzione.

Così Dolce definisce la prima parte della pittura, riassumendo il lungo discorso che ne ha tratteggiato gli elementi:

> Per quel che s'è detto, appare che la inventione vien da due parti, dall'historia e dall'ingegno del Pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall'ingegno oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energia[74] delle figure.[75]

Come nel *Dialogo della Pittura* di Pino, anche nell'*Aretino* l'invenzione, oltre a coincidere il soggetto iconografico, è anche il modo in cui il pittore traduce il racconto verbale in immagini.

L'artista dà forma alla propria visione della storia accomodando le figure secondo il contesto e il carattere della scena (convenevolezza); ricostruendo le azioni "così propriamente, che i riguardanti stimino, che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto" (ordine); immaginando gli atteggiamenti ed i gesti delle figure e collocando la storia nello scenario confacente, sia questo un paesaggio o una veduta cittadina.

Non esiste un unico modo corretto di sviluppare la materia del racconto, anzi, il pittore è chiamato ad escogitare più soluzioni per la messa in scena:

> Quando il pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasie, che genera nella sua mente la historia, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più inventioni, e poi far iscelta di quella che meglio riesce considerando tutte cose insieme e ciascuna separatemente: come soleva il medesimo Raffaello: il quale fu tanto ricco d'inventione, che faceva sempre a quattro e sei modi, differenti uno dall'altro, un'historia, e tutti havevano gratia e stavano bene.[76]

Questo uso del plurale 'invenzioni' indica che con il termine non si definisce soltanto il processo creativo di immaginazione della storia ma anche ciascuna delle possibili varianti figurative di uno stesso soggetto iconografico. Questa accezione della parola avrà una certa fortuna ed è molto importante per quest'indagine.

Nell'*Aretino* il riferimento costante ed esplicito per la definizione della pittura è la poesia, più ancora che l'arte oratoria antica. Dolce aveva tradotto nel 1535 l'*Ars Poetica* di Orazio in italiano[77] e la sua dimestichezza con il testo antico è dimostrata dalle frequenti citazioni del poema presenti nell'*Aretino*. Spesso gli interlocutori del dialogo cinquecentesco si rivolgono all'*Ars Poetica* come ad un'autorità in materia di pittura, in quanto anche il testo antico ragionava sulle affinità tra l'arte della parola e quella delle immagini.

Alle volte Dolce rivela la fonte della citazione, come quando Fabrini riporta l'*incipit* del poema di Orazio per sottolineare l'importanza dell'omogeneità tra le parti di una storia dipinta:

---

74 La parola 'energia' in questo contesto si riferisce probabilmente al concetto retorico di *enargheia* (Quint. *inst*. 6, 2, 32), vale a dire la capacità dell'oratore di sollecitare l'immaginazione degli ascoltatori al punto che questi vedano l'oggetto o l'azione che si sta descrivendo come se fossero veramente di fronte agli occhi. Traslato in pittura, il termine 'energia' indica probabilmente la potenza evocativa dell'immagine, che appare all'osservatore come fosse vera e non come insieme di linee e colori su una superficie bidimensionale. Vd. in proposito la bibliografia cit. *infra* 190, nt. 948.

75 Dolce, *L'Aretino* (2), 29.

76 Dolce, *L'Aretino* (2), 29.

77 Dolce, *La poetica di Horatio.*

> Vedete, come bene Horatio, nel principio della sua Poetica, scritta a i Pisoni, volendo favellare pur della inventione, e prendendo la similitudine dal Pittore, per essere il Poeta e 'l Pittore, come s'è detto, insieme quasi fratelli, ci rappresenta una sconvenevolissima inventione.[78]

Dolce fa seguire a questa battuta di dialogo la sua traduzione del brano dell'*Ars Poetica* in cui si ridicolizzano le opere letterarie composte in modo incoerente, perché assomigliano agli ibridi mostruosi nati dalla fantasia del pittore, quali uomini con teste di cavallo o pesci con teste femminili.

In altri casi l'autore del dialogo trae argomenti dal poema antico senza svelarne l'origine: è oraziana ad esempio la similitudine proposta da Pietro Aretino tra l'artigiano che comincia a modellare un bel vaso e alla fine si trova in mano una scodella e il pittore che "si avrà imaginata una bella inventione, né riuscirà poi a rappresentarla per la deboleza delle sue forze".[79] Così si era espresso infatti l'autore latino a proposito dei poeti incapaci di portare a compimento le opere iniziate con ambizione superiore all'ingegno.[80]

Il fatto che Dolce avvicini l'opera del pittore alla creazione poetica piuttosto che alla stesura di un'orazione, non significa che l'arte retorica non sia la guida del suo ragionamento, perché anche il discorso sulla poesia nella prima età moderna era modellato sulla teoria oratoria antica.[81]

Un esempio evidente della dipendenza della poetica cinquecentesca dai precetti di Cicerone e Quintiliano è costituito dal dialogo *Della Poetica* di Bernardino Daniello, stampato a Venezia nel 1536. È probabile che a questo testo, oltre all'*Ars Poetica* di Orazio, abbia attinto Dolce per il suo trattato. I personaggi del dialogo di Daniello denominano *inventione*, *dispositione* e *elocutione*[82] "le tre parti delle quali ciascun Poema si forma"[83] seguendo quindi l'esempio degli *officia oratoris*; nel trattare della disposizione, Daniello assomiglia le parti del poema all'articolazione del discorso in proemio, narrazione, argomentazione ed epilogo[84]; il fine ultimo della poesia secondo l'autore del dialogo è la "persuasione, nella quale tutta la virtù et grandezza del Poeta è riposta"[85]; per ottenere questo obiettivo il poeta deve saper informare, dilettare e muovere gli animi, così come per Cicerone la triplice funzione dell'oratore è *docere*, *delectare*, *flectere*[86]; Daniello distingue infine i discorsi diretti interni ai poemi rispetto alla loro appartenenza ai generi giudiziale, deliberativo ed epidittico[87].

Non sorprenderà quindi che l'invenzione poetica sia descritta da Daniello negli stessi termini dell'*inventio* retorica, cioè come il "ritrovamento delle cose"[88]. Ma l'autore del dialogo concede maggiore

78 Dolce, *L'Aretino* (2), 26.
79 Dolce, *L'Aretino* (2), 29.
80 Nella traduzione di Dolce: "E s'io diedi principio con la rota/ a fare un'urna assai comoda e grande/ perché nel fine è uscito un picciol vaso?", Dolce, *La poetica di Horatio*, 2.
81 Ciò è vero soprattutto prima delle pubblicazioni in volgare della Poetica di Aristotele. A proposito della difficoltà di tracciare il confine tra retorica e poetica nell'*ars dictaminis* medievale vedi Curtius (1948) 1995, 165-187. Anche il commento di Tommaso Inghirami all'*Ars Poetica* di Orazio comincia con l'affermazione: "Poetica et oratoria sunt sorores germanae et precepta sunt communia" (vd. Rijser 2012, 136s).
82 Daniello, *Della Poetica*, 26. All' *inventione* e alla *dispositione* è dedicato il primo libro mentre nel secondo si tratta dell'*elocutione*.
83 Daniello, *Della Poetica*, 23.
84 Daniello, *Della Poetica*, 49-67.
85 Daniello, *Della Poetica*, 40.
86 Daniello, *Della Poetica*, 25 e 49.
87 Daniello, *Della Poetica*, 47.
88 Daniello, *Della Poetica*, 26. Trattando dell'invenzione, Daniello afferma l'importanza di "quello che i Latini decoro, et noi Convenevolezza sogliamo chiamare" (*ibidem*, 36). Anche Dolce considera la 'convenevolezza' una parte fondamentale dell'invenzione (vd. *supra*, 16) e forse anche in questo è ispirato proprio dal dialogo *Della Poetica*.

libertà a chi scrive versi rispetto agli altri letterati (gli oratori e gli storici):

> [Rispetto allo storico i poeti] sono differenti in ciò che quegli [lo storico] è tenuto a narrar le cose semplicemente senza aggiungervi, o menomarvi alcun altra cosa: che quando egli ciò non facesse, non meriterebbe di essere fra gli Historici annoverato. La onde a questi [il poeta], si concede amplissimo privilegio di poter finger molte case a sua voglia; et di lasciare sempre di non pur descriverne la cosa tale quale ella è; ma di aggiungervi del suo tutte quelle cose anchora, che a quella (quando ben vere non fossero) possono et grazia et vaghezza recare.[89]

Quindi se l'autorità di Orazio incoraggiava Dolce ed i suoi contemporanei ad avvicinare la poesia alla pittura, le poetiche cinquecentesche come quella di Daniello spiegavano l'arte del poeta attraverso la teoria oratoria: di conseguenza i trattatisti d'arte erano legittimati ad applicare il lessico ed il ragionamento retorico alla pittura.

Considerato quindi che Dolce sembra prendere sul serio l'affinità dichiarata dagli antichi tra l'opera del pittore e quella del poeta, non è arbitrario pensare che il suo modo di intendere l'invenzione pittorica dipenda anche dal concetto di invenzione poetica (così come quest'ultimo dipende da quello di invenzione retorica): come gli artisti del Rinascimento, anche i poeti antichi raramente si arrischiavano a comporre storie partorite dal loro ingegno, bensì elaboravano sempre nuove versioni dei miti e dei racconti della tradizione greca, e nel fare questo godevano, come ricorda Daniello, di licenza creativa superiore a quella concessa agli altri letterati. È di nuovo Orazio a suggerire al poeta di esercitare la propria arte partendo da un soggetto già trattato in passato. Leggiamo i versi del poeta antico nella traduzione di Lodovico Dolce:

> Difficile è trattar quel ch'è comune
> si ben che paia proprio e tuo divenga;
> con maggior niditezza le persone
> scritte da Homero e le battaglie e i fatti
> potrai nei versi tuoi ridur cantando,
> ch'esser da te inventor di quel, che mai
> non fu detto d'alcun né imaginato.
> Il pubblico soggetto sarà posto
> sotto privata legge; se non perdi
> il tempo in quel che di ciascuno è in bocca,
> né per mostrarti buono interprete e fido
> tu curerai di rendere la parola
> alla parola […].[90]

Che il rapporto tra il soggetto iconografico e la messa in immagini del pittore sia lo stesso che lega la trama del racconto e l'invenzione del poeta non è dichiarato esplicitamente nel dialogo di Dolce, ma sarà invece affermato a chiare lettere, qualche decennio più tardi, da un altro trattatista.[91] È però importante già da ora accennare a questa similitudine, perché si vedrà nel prossimo capitolo come i criteri di giudizio della storia dipinta saranno spesso tratti dalle regole che presiedono alla creazione poetica.

Tornando all'applicazione dei termini retorici all'arte figurativa durante il Cinquecento, un'altra

89 Daniello, *Della Poetica*, 42-43.
90 Dolce, *La poetica di Horatio*, 8.
91 Si tratta di Lomazzo, vd. *infra,* 137-138.

testimonianza interessante della tendenza a sostituire il termine *composizione* con *invenzione* si trova nell'edizione del 1564 del commento alla *Divina Commedia* di Cristoforo Landino.[92]

L'umanista fiorentino, nell'*Apologia di Dante* che introduce il commento, compila un breve resoconto della storia dell'arte dalle origini ai suoi tempi, con il fine di lodare l'ingegno dei pittori e degli scultori suoi concittadini. La ricapitolazione dell'arte antica è modellata sulla *Naturalis historia* di Plinio, opera che l'umanista conosceva molto bene perché per primo ne aveva tradotto il testo in lingua volgare, mentre il catalogo degli artisti moderni ha alcuni tratti in comune con le digressioni dello stesso argomento nell'opera di Filippo Villani. Il commento di Landino venne pubblicato la prima volta nel 1481.[93] Di ogni artista nominato nell'elenco sono brevemente descritti i meriti e i caratteri dello stile, spesso in modo ripetitivo e generico. A proposito di Masaccio, Landino dice:

> fu optimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono componitore et puro sanza ornato, perché solo si decte all'imitatione del vero et al rilievo delle figure; fu certo buono et prospettivo quanto altro di quegli tempi et di gran facilità nel fare, essendo ben giovane, che morì d'anni ventisei.

Il commento di Landino fu pubblicato nuovamente nel 1564 a cura di Francesco Sansovino, che apportò delle modifiche rilevanti al testo.[94] Anche nella digressione sugli artisti fiorentini Sansovino intervenne sostituendo alcune parole e aggiungendo brevi osservazioni. Masaccio, ad esempio, non è più detto "buon componitore" ma "ottimo inventore": il termine usato da Landino evidentemente non era più adeguato a rappresentare i meriti del primo grande pittore del Rinascimento.

Nella versione quattrocentesca del commento invece è Brunelleschi ad essere definito "inventore o ritrovatore" della prospettiva. In riferimento a scoperte scientifiche e a ritrovamenti tecnici infatti il verbo *inventare* o *invenire* e i suoi derivati erano comunemente applicati all'arte anche nel Quattrocento,[95] mentre in nessun testo di questo secolo definiscono la messa in scena di una *historia*, come invece accade nei dialoghi di Pino e Dolce. Sansovino preferisce non confondere le due accezioni del termine, quella scientifica e quella artistico-letteraria, e definisce senz'altro Brunelleschi "ritrovatore" della prospettiva.[96]

c. Raffaello Borghini: dispositio

Nel precedente paragrafo si è suggerita l'ipotesi che l'applicazione del termine retorico e poetico *inventio* alla traduzione in immagini di un storia riveli una precisa concezione del rapporto tra soggetto iconografico e lavoro del pittore: l'artista elabora delle 'invenzioni' figurative sulla base della materia del racconto, così come il poeta rinnova all'infinito la traccia narrativa dei miti e l'oratore convince l'uditorio plasmando secondo il suo fine i fatti accaduti.

92 Morisani 1953.
93 *Commento di Cristophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino*, Firenze, 1481. Il testo della digressione sugli artisti è riportato in Morisani 1953, 265-270.
94 Anche questa redazione è riportata in Morisani 1953, 270.
95 Il termine viene usato nel Quattrocento quasi esclusivamente in riferimento all'architettura e all'ingegneria. Kemp 1977; Kemp 1997, 234.
96 Morisani, 1953, 270.

Che l'ipotesi sia corretta è confermato dal fatto che quest'uso della parola ha vita breve: quando la pressione della Controriforma cominciò a farsi sentire nel discorso sull'arte, una tale concessione di licenza creativa al pittore dovette risultare pericolosa.[97]

Un esempio di questo ritorno all'ordine è offerto dal *Riposo* di Raffaello Borghini, pubblicato a Firenze nel 1584.[98] Anche questo dialogo, come l'*Aretino*, è opera di un poligrafo. In misura ancora maggiore rispetto all'opera di Dolce, il *Riposo* si distingue per mancanza di originalità nelle argomentazioni e nelle digressioni storiche:[99] molte delle biografie di artisti incluse nel terzo libro sono prese di peso dalle *Vite* di Vasari, mentre nelle trattazioni teoriche spesso si riconoscono ampi brani del *Trattato della Pittura* di Leonardo e delle dissertazioni di Benedetto Varchi.

Il valore storico del *Riposo* di Borghini risiede proprio nel suo conformismo, in quanto l'autore si fa portavoce dei gusti estetici e delle opinioni comuni della borghesia fiorentina colta in merito alle opere pittoriche che decoravano la città. Il dialogo offriva d'altra parte ai lettori del suo tempo una guida per prendere posizione nel dibattito sull'arte figurativa che ferveva allora in tutta Italia. I personaggi che Borghini immagina discorrere di arte durante un soggiorno in villa sono quattro fiorentini contemporanei all'autore. Ad ognuno di questi è affidato il compito di rappresentare le ragioni di una fazione del dibattito: Bernardo Vecchietti, il padrone di casa, abbraccia le opinioni rigoriste dei teorici allineati alle disposizioni conciliari, come Gilio o Paleotti;[100] le battute attribuite a Baccio Valori sono spesso plagiate da Benedetto Varchi e quindi riassumono il punto di vista umanistico sull'arte figurativa; Ridolfo Sirigatti, nipote di Ridolfo Ghirlandaio, è un collezionista e un pittore dilettante, al quale Borghini riserva il compito di giudicare la riuscita stilistica delle opere; Girolamo Michelozzi è un personaggio quasi muto ma, quando si esprime, si allea di solito con Sirigatti[101]. Anche il lettore moderno può quindi servirsi del *Riposo* come di una summa delle posizioni cinquecentesche riguardo al problema del giudizio sull'arte figurativa, perché questa sembra proprio la funzione che Borghini aveva immaginato per la propria opera.

Nel seguito di questa indagine ci si servirà spesso delle descrizioni di opere d'arte contenute nel *Riposo* e delle opinioni espresse dai personaggi del dialogo come importanti testimonianze di ricezione,[102] ma per gli scopi di questo capitolo sarà opportuno concentrarsi sulla divisione della pittura proposta da Borghini e messa in bocca al Vecchietti:

> Io dividerei la pittura in cinque parti, in inventione, in dispositione, in attitudini, in membri, in colori. […] Io chiamo inventione – rispose il Vecchietto – quella historia, o favola, o quell'huomo, o Dio, che rappresenta la pittura, o la scultura;[103] la dispositione quella bella ordinanza, che si fa di più figure, animali, paesi, e architettura, onde tutte le cose che vi sono appariscono ben compartite, e con gli habiti, nei luoghi a lor convenevoli ben poste, e ben ordinate […].[104]

97 vd. la Parte III, *infra,* 132-157.

98 Avanzini 1960 riassume le vicende biografiche dell'autore e tratteggia i caratteri generali dell'opera. Vd. anche la più recente introduzione di Ellis jr. in Borghini, *Il Riposo* (2), 1-39.

99 La mole del volume non contribuisce a rendere *il Riposo* un libro appetibile: conta infatti 648 pagine, contro le 34 del dialogo di Pino e le 82 di quello del Dolce.

100 vd. *infra,* 133-144.

101 vd. saggio introduttivo di Rosci in Borghini, *Il Riposo* (1), I, XII-XIV e la descrizione delle *dramatis personae* di Ellis jr. in Borghini, *Il Riposo* (2), 41-42.

102 vd. *infra,* 136-139 e 176-177.

103 Borghini sta trattando insieme le divisioni della pittura e della scultura. Evidentemente l'invenzione di una sola figura o di un solo Dio vale per la scultura, più che per la pittura.

104 Borghini, *Il Riposo* (1), 52.

Borghini segue la traccia della partizione retorica come avevano fatto i precedenti trattatisti, ma stablisce il parallelo tra pittura e oratoria in modo più filologico. A differenza di quanto aveva fatto Alberti, la partizione del Vecchietti rispetta il procedimento intellettuale della *ratio orationis*, che si muove dal generale al particolare: il secondo elemento della divisione è coerentemente chiamato *dipositio* e non *compositio*. L'inclusione della *dispositio* permette a Borghini di ripristinare l'accezione albertiana di *invenzione* come soggetto iconografico, correggendo la troppo libera interpretazione del termine proposta da Pino e Dolce.

La messa in scena della storia dipinta non corrisponde alla fase ideativa della stesura di un'orazione, come volevano i due precedenti autori, ma alla disposizione ordinata nel discorso degli argomenti selezionati. Così argomenta Vecchietti:

> Di queste cinque parti l'inventione sola è quella che il più delle volte non deriva dall'artefice; ma le altre quattro al giudicio di quello tutte s'appartengono; perciò le lascerò io a M. Ridolfo, e della inventione solamente, come quella che sovente da historia, o da poesia dipende, dirò alcuna cosa, percioché non pochi mi pare che sieno gli scultori e i pittori, che troppa licenza prendendosi habbiano errato nell'inventione […].[105]

Vecchietti e Valori a questo punto concordano nel fare le lodi del *Trattato sugli errori dei pittori* di Andrea Gilio[106] per come ammonisce i pittori a rappresentare fedelmente il soggetto dato. Tutti gli interlocutori sembrano di questo avviso. Anche Michelozzi interviene nella discussione ed aggiunge:

> Io son d'opinione, disse il Michelozzo, che molti pittori estimino poter fare quello che più loro aggrada, mossi dalle parole, che dice Oratio nella poetica, che a pittori e a poeti è dato egual podestà di fingere quello che è loro piacimento; e secondo il suono di dette parole havrebbono il campo molto largo, più tosto per ispiegare i propri concetti che per dimostrare l'altrui invenzione. [...] così ai pittori non si conviene le cose da altri ritrovate dipingendo rappresentare differenti da quello che vollero i loro primi trovatori.[107]

L'*Ars poetica* è considerata un pericoloso stimolo alla libera interpretazione del soggetto iconografico da parte del pittore: la lettura di Orazio illude gli artisti di aver "campo largo", cioè ampio margine di decisione. Questa critica mossa dal Borghini testimonia a posteriori quanto si è detto nel precedente paragrafo a proposito delle opere di Pino e Dolce.

Borghini concepisce anche la possibilità che il pittore elabori da sé l'invenzione, ma anche in questo caso il termine definisce il contenuto narrativo o concettuale del dipinto, non la traduzione di questo in immagini. I soggetti che il pittore può avventurarsi a escogitare rientrano nella categoria che i moderni studiosi denominano pittura di genere: le quattro stagioni, arricchite con i mestieri e i paesaggi corrispondenti, oppure "cacce, battaglie, balli, spose novelle con molta compagnia, bagni in cui si veggano donne lascive e amorosi giovani, scherzi di fanciulli, e infinite altre cose simili".[108] I pittori possono anche ideare imprese o personificazioni allegoriche. Com'è evidente, i soggetti narrativi propriamente detti non figurano tra le possibili invenzioni concesse al pittore.

105 Borghini, *Il Riposo* (1), 53.
106 vd. *infra*. 133-136.
107 Borghini, *Il Riposo* (1), 54.
108 Borghini, *Il Riposo* (1), 76. Questo passaggio del discorso è derivato dal dialogo di Gilio sugli errori dei pittori, di cui *infra*, vd. Barocchi 1961, II, 22-23.

2. Le regole della *historia*

a. Copia *e* varietas *in Alberti*

Che la messa in scena di un racconto in pittura sia definita composizione, invenzione o disposizione, questa parte dell'opera del pittore è considerata, da Alberti in poi, il banco di prova del suo valore ed il più alto cimento che il suo mestiere può offrirgli. Le opere teoriche analizzate nel precedente capitolo propongono diverse descrizioni del processo creativo e stabiliscono confini più o meno ampi alla libertà di interpretazione e di immaginazione del pittore, ma tutti gli autori concordano nell'affermare la superiorità dell'*historia* tra i generi di pittura.[109]

È importante sottolineare che la preminenza della pittura di storia non è sancita in virtù della funzione comunicativa del genere né dipende dal contenuto della rappresentazione, bensì deriva dalla possibilità che l'*historia* offre al pittore di servirsi appieno degli strumenti dell'arte e di dimostrare quindi la sua dottrina e il suo ingegno. La superiorità dell'*historia* è stabilita a partire dal punto di vista dell'artista, non dell'osservatore. L'*historia* è per Alberti l'opera *amplissima*, *ultima* e *absoluta* del pittore: nella *compositio corporum* "omne pictoris ingenium et laus versatur".[110]

Ma se la rappresentazione di un soggetto narrativo è il campo di valutazione della grandezza del pittore, c'è da aspettarsi che i trattati offrano anche i criteri estetici sui quali elaborare questo giudizio e, di conseguenza, le linee guida cui i pittori devono attenersi per riuscire nell'impresa.

Alberti dedica buona parte del discorso sulla *compositio corporum* alla definizione dei caratteri che rendono un'*historia* degna di lode.

> Historia vero quam merito possis et laudare et admirari eiusmodi erit, quae illecebris quibusdam sese ita amoenam et ornatam exhibeat, ut oculos docti atque indocti spectatoris, diutius quadam cum voluptate et animi motu detineat.[111]

> Ma l'historia, la quale meritatamente tu possa et lodare, et ammirare, sarà di questa sorte, la quale con certe vaghezze si mostri così dilettevole et ornata, che lungo tempo tragga a se gli occhi del dotto et de l'ignorante con un certo piacere e moto d'animo.[112]

Il pregio del dipinto sta quindi nella capacità di trattenere a lungo l'attenzione e di far passeggiare piacevolmente lo sguardo sulla superficie della tela e nello spazio della scena; oltre a dilettare, l'*historia* deve anche immergere lo spettatore nell'azione commuovendolo.[113]

Il criterio di piacevolezza sembra prevalere nel seguito del discorso rispetto alla necessità di irretire l'animo dell'osservatore, perché Alberti prosegue l'argomentazione indicando le due caratteristiche che più recano "voluptatem" nelle pitture narrative: "copia et varietas rerum".[114]

---

109 Per la superiorità della pittura narrativa sugli altri generi nel Quattrocento vd. Boschloo 2001.

110 Su Alberti e l'*historia* vd. Greenstein 1998. Hope 2007 riassume l'uso del termine historia in pittura precedente ad Alberti.

111 Alberti, *De Pictura* (1), 73.

112 Alberti, *De Pictura* (2), 28r.

113 Spencer 1957, 38-44 propone un parallelo tra le funzioni che Alberti attribuisce alla storia dipinta e gli scopi dell'oratoria classica: entrambe le arti devono *docere*, *delectare* e *flectere*. Sul rapporto tra arte figurativa e arte retorica per Alberti vd. anche bibliografia cit. *supra*, 13, nt. 30.

114 Alberti, *De Pictura* (1), 73.

Perché la sua opera sia ornata dalla *copia,* in italiano 'abbondanza', il pittore deve includere quante specie di personaggi, animali ed oggetti concedano le dimensioni del dipinto e il rispetto della storia rappresentata.

> Dicam historiam esse copiosissam illam in qua suis locis permixti aderunt senes, viri, adolescentes, pueri, matronae, virgines, infantes, cicures, catelli, aviculae, equi, pecudes, aedificia, proviciaeque: omnequem copiam laudabo, modo ea ad rem de qua illic agitur, conveniat.[115]

> Quella dirò io che sia una historia copiosissima, ne la quale vi saranno a i suoi luoghi mescolati huomini, giovani, garzoni, fanciulli, matrone, vergini, bambini, animali domestici, cagnoli, uccelletti, cavalli, bestie, edifici et paesi: et loderò ogni abbondanza, pur ch'ella convenga a quella cosa, de laquale si tratta.[116]

Il fine di questa molteplice abbondanza è, lo ripete Alberti, che gli osservatori si attardino nell'esaminare ogni cosa: "ut spectantes, lustrandis rebus, morentur".[117] Il pittore deve però limitare il proprio desiderio di includere nello spazio dipinto tutte le cose che la sua arte sa mettere in immagini. Il primo limite posto da Alberti è, come si è visto, la coerenza con il soggetto iconografico. In secondo luogo, l'artista deve moderare l'abbondanza con *varietas*, differenziando quindi gli elementi tra loro per evitare la monotonia dell'accumulo. La *copia* sarà poi sottomessa ai principi di *dignitas* (solennità) e *verecundia* (sobrietà) perché risulti *graves* e *moderata*. Se il pittore non prende queste precauzioni e non limita la propria esuberanza, incorre in un grave errore di stile:

> Improbo quidem eos pictores qui quo videri copiosi, quove nihil vacuum relictum volunt, eo nullam sequuntur compositionem, sed confuse et dissolute omnia disseminant, ex quo non rem agere, sed tumultare, historia videtur.[118]

> Et certo io biasimo quei pittori, i quali per voler parere copiosi, et perché non vogliono che vi rimanga alcuna cosa vota, per questo non seguono compositione alcuna; ma seminano ogni cosa confusamente, et dissolutamente: la onde l'historia non pare che tratti una cosa, ma che faccia tumulto.[119]

La composizione è l'arte di assoggettare la moltitudine delle cose rappresentabili all'ordine della storia che si deve mettere in immagini, affinché chi guarda possa leggere l'azione in modo chiaro ed efficace. Alberti sembra qui sottintendere una tensione tra il desiderio spontaneo del pittore di dimostrare il proprio valore ed il fine comunicativo del dipinto. Nella sentenza di Alberti non c'è che una sottile traccia di questo problema, ma è opportuno notarla fin d'ora perché la sua importanza sarà rivelata dal seguito del discorso.

Nonostante Alberti ammonisca i pittori a moderare la *copia* nelle proprie composizioni, non si schiera però con quanti preferiscono una certa *solitudo* nelle storie perché credono che queste debbano essere prima di tutto dignitose. La *solitudo*, tradotta da Alberti nella redazione volgare con 'solitudine' e dai moderni interpreti come 'scarsità'[120], indica verosimilmente il carattere essenziale della narrazione. Lo deduciamo dalla similitudine offerta subito dopo dall'autore: come la scarsità delle parole si addice alla maestà di un

115 Alberti, *De Pictura* (1), 73.
116 Alberti, *De Pictura* (2), 28r.
117 Alberti, *De Pictura* (1), 74.
118 Alberti, *De Pictura* (1), 74.
119 Alberti, *De Pictura* (2), 28v.
120 Così traduce Sinisgalli in Alberti, *De Pictura* (5), 204.

principe, un numero appropriato di corpi in una *historia* ("competens corporum numerus") arreca dignità. Alberti però dichiara letteralmente di odiare la solitudine nella storia, pur non lodando la *copia* che contrasta con la sobrietà del racconto.

Il controllo del pittore sulla propria opera dev'essere guidato quindi dal principio della *medietas.* L'artista, dice Alberti, deve prendere esempio dai poeti tragici e comici, i quali mettono in scena un racconto con il minor numero possibile di personaggi. Così anche il pittore deve trovare una regola per limitare l'affollamento delle composizioni:

> Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia, quam novem aut decem homines non possint condigne agere, ut illud Varronis huc pertinere arbitror, qui in convivio tumultum evitans, non plus quam novem accubantes admittebat[121].

> A mio giudicio veramente non sarà historia alcuna ripiena di tanta varietà di cose, la quale nove, o dieci huomini non possano sofficientemente rappresentare: di modo, ch'io giudico, che quella opinione di Varrone si confaccia a questo, il quale fuggendo il tumulto del convivio, non vi admetteva piu che nove convitati.[122]

Com'è evidente, la raccomandazione di contenere il numero delle figure che intervengono nella scena dipinta è di grande interesse per questa indagine.[123]

Prima di tutto bisogna notare che nella versione volgare albertiana sono assenti sia il riferimento alle opere teatrali sia la similitudine tra la composizione pittorica ed il convito di Varrone. Gli studiosi hanno proposto diverse spiegazioni per questa omissione: da una parte è naturale che Alberti rivolga solo al pubblico dei letterati il paragone con le regole della poesia e le abitudini conviviali dell'autore classico, sia perché chi conosceva il latino poteva riconoscere e apprezzare le citazioni, sia perché entrambe le similitudini sono funzionali a nobilitare la pittura agli occhi di un umanista; la seconda spiegazione proposta dalla critica invece riconosce nella variazione del testo una scelta tattica di Alberti nei confronti dei pittori, perché questi non avrebbero accettato di buon grado l'imposizione di un limite di nove figure per qualunque soggetto iconografico, in quanto tale principio categorico e universale non avrebbe avuto molta utilità pratica;[124] è stato anche suggerito che Alberti abbia escluso il brano dalla versione volgare perché la ricchezza delle composizioni della *Porta del Paradiso* di Ghiberti l'avrebbero convinto che anche un gran numero di figure, se orchestrato da un grande artista, poteva garantire una composizione ordinata della storia.[125]

Non è possibile dimostrare che la visione delle porte del Battistero, o di qualunque altra opera artistica, abbia spinto Alberti a modificare il testo, ma certamente la preferenza epressa nel *De Pictura* latino in merito

121 Alberti, *De Pictura* (1), 75.

122 Alberti, *De Pictura* (2), 28v.

123 Per un commento sul tema del "convito di Varrone" in rapporto al numero di personaggi da includere in una scena teatrale vd. Hénin 2003, 371-378.

124Vd. l'introduzione di Spencer alla traduzione inglese del trattato: "in the italian text this passage is omitted, for no fixed number can actually be set for the personages of an historia. The painter then is left without the precise rules of the academics.", Spencer 1996, 27.

125 Greenstein 1990, 289, nt. 64. Ghiberti stesso, nei commentari, elogia la sua opera sottolineandone i caratteri di varietà e copiosità: "[...] le quali storie molto copiose di figure erano istorie del testamento vecchio nelle quali mi ingegnai con ogni misura osservare in esse cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile, e con tutti i lineamenti che in essa potessi produrre e con egregi componimenti e doviziosi con moltissime figure. Misi in alcuna istoria circa di figure cento; in quali istorie meno e in qual più. Condussi detta opera con grandissima diligenza e con grandissimo amore." Ghiberti, *Commentarii*, 45.

al numero di personaggi di una storia dipinta pone il problema del rapporto tra il trattato e la produzione artistica contemporanea.

Fu Baxandall per primo ad indicare nell'opera di Mantegna la perfetta illustrazione dei principi compositivi del trattato albertiano.[126] Lo studioso riconobbe nella stampa di Mantegna del *Compianto sul corpo di Cristo* una sorta di manifesto del nuovo modo di intendere l'*historia* inaugurato da Alberti: l'azione coinvolge un numero limitato di figure, ognuna delle quali manifesta nei moti del corpo una diversa sfumatura dell'emozione; la varietà delle pose e dei caratteri dei personaggi è bilanciata dalla sobrietà della rappresentazione.

La maggior parte degli studiosi di Alberti e di Mantegna condividono l'intuizione di Baxandall[127] e concordano nel supporre che il giovane pittore, dopo un'attenta lettura del testo, fece proprie le raccomandazioni del teorico e mise in pratica i suoi precetti.[128] L'*historia* immaginata da Alberti e le composizioni create da Mantegna si contrappongono, secondo questa lettura, al genere di narrazione pittorica caratteristico del gusto tardo-gotico. La ricchezza esuberante e dispersiva delle storie dipinte da Pisanello o da Gentile da Fabriano si confaceva al gusto degli umanisti della generazione precedente ad Alberti, come Guarino Veronese, perché questi apprezzavano nella pittura l'infinita varietà dei dettagli più che la concisione del racconto: più oggetti offriva il dipinto da ammirare, più a lungo poteva svolgersi l'ecfrasi dell'umanista.[129] Agli artisti tardo-gotici e ai loro estimatori si riferisce polemicamente Alberti, secondo Baxandall, quando sostiene che l'eccesso di *copia* trasformi le composizioni pittoriche in un insieme confuso di elementi irrelati.

Per quanto la stampa del *Compianto di Cristo morto* combaci perfettamente con i dettami del *De Pictura*, non tutta l'opera di Mantegna è altrettanto fedele alle regole dell'*historia* albertiana.

Uno dei più grandi studiosi di Mantegna, Ronald Lightbown, ha analizzato gli affreschi della *Cappella Ovetari* in rapporto al trattato di Alberti e ha suggerito che il pittore potrebbe aver letto il *De Pictura* già negli anni cinquanta, prima quindi del suo arrivo a Mantova e del suo probabile incontro con Alberti.[130] Ma se il perfetto impianto prospettico e l'efficacia narrativa delle scene del ciclo padovano corrispondono ai *desiderata* del teorico, la maggior parte degli episodi raffigurati coinvolge un numero di personaggi e di spettatori decisamente superiore al limite di nove indicato nel trattato.

Questa discrepanza ha indotto Leo Steinberg[131] ad elaborare un'interpretazione piuttosto curiosa di una delle storie del ciclo degli Eremitani. Nella scena ora distrutta della vita di san Giacomo dove è rappresentata la guarigione del paralitico, verso il margine destro della composizione Mantegna ha dipinto un soldato che respinge con il bastone un'altra figura fuori dalla scena (fig. 1). Secondo Leo Steinberg questo episodio marginale e digressivo rispetto al soggetto dell'affresco è un messaggio ironico di Mantegna per Alberti: il soldato scaccia l'intruso perché nella composizione si contano già nove personaggi e quindi "esegue

126 Baxandall (1972) 1994, 77.

127 Greenstein 1992, 59-85, Christiansen 1994, Puttfarken 2000, 60-61; Puttfarken 2006.

128 Nel saggio di Baxandall ricorrono espressioni come "Mantegna rispetta attentamente questa indicazione" oppure "Mantegna lavora su questo spunto". È probabile che il pittore fosse a conoscenza del trattato, se non altro perché dal 1460 fu alle dipendenze di Ludovico Gonzaga, destinatario della versione latina del *De Pictura* e committente di Leon Battista Alberti. Anche se nessuna prova documentaria attesta che Alberti e Mantegna si frequentassero a Mantova, è probabile che si siano per lo meno incontrati.

129 Baxandall (1972) 1994, 173: "Per gli umanisti le virtù ecfrastiche di pittori come Pisanello e Gentile erano le più comprensibili, e quelle più adatte da discutere". *Idem*, 179 "Guarino e Strozzi sorvolavano senza precisi schemi il repertorio del pittore, fruendo in modo pressoché totalmente libero dei suoi singoli aspetti attraenti o comunque interessanti".

130 Lightbown 1986, 37-38. Dello stesso avviso è Christiansen 1994.

131Steinberg 1994.

puntigliosamente il suo compito di controllo, come se fosse agli ordini dell'Alberti".[132]

La lettura di Steinberg della scena è soggetta a troppe variabili incerte perché si possa considerarla convincente. Prima di tutto questa interpretazione presuppone che Mantegna conoscesse la versione latina del trattato e questo non è dimostrabile; in secondo luogo, poiché il *De Pictura* non era così noto a queste date, il pubblico non avrebbe riconosciuto il messaggio polemico nella scenetta marginale; è difficile immaginare d'altra parte che Mantegna volesse rivolgersi solo a quanti a Padova negli anni Cinquanta avessero letto il trattato (se qualcuno poi c'era) o addirittura si accontentasse di godere in solitudine della propria arguzia. Ma l'obiezione decisiva all'ipotesi di Steinberg è che la figura ricacciata indietro dal soldato non è la decima né l'undicesima della scena, perché anche senza la sua presenza l'episodio conta molte più figure di quelle indicate da Alberti.[133]

Nonostante questa interpretazione sia da considerare con riserva, come d'altra parte tutti i tentativi di legare in modo troppo meccanico la produzione pittorica alla teoria, ha il pregio di rilevare il problema dell'applicabilità pratica della regola varroniana. Probabilmente lo stesso Alberti si rese conto, come si è già detto, che la preferenza da lui espressa fosse utile ai lettori non coinvolti nel mestiere come criterio di giudizio e indicazione di gusto ma che non si potesse imporre come principio compositivo assoluto ai pittori.

Anche considerata soltanto come preferenza estetica, la similitudine del convito di Varrone sembra comunque contrapporsi al consiglio offerto ai pittori da Alberti di includere nelle composizioni "giovani, vecchi, donne, cavalli, fanciulli ecc", tanto che forse si può ipotizzare che convivessero in Alberti due principi di gusto paralleli: la piacevolezza, connessa alla dimostrazione di valore del pittore, e la sobrietà classica, funzionale alla riuscita comunicativa del dipinto.

Quale di queste due linee guida abbia avuto più influenza sulla produzione artistica contemporanea ad Alberti, è una questione che esula dagli scopi dell'analisi.[134] Il trattato di Alberti, nei limiti di questa ricerca, dev'essere considerato alla luce della sua fortuna cinquecentesca, che è basata, come si è detto, soltanto sul testo latino. Il prossimo paragrafo di conseguenza verterà sul destino dei principi di *varietas* e *copia* nella teoria successiva ad Alberti.

b. Copia *e* varietas *nel paragone tra le arti e nel dialogo di Paolo Pino*

Per tutto il Cinquecento i teorici della pittura continuarono a sostenere con Alberti che una storia dipinta rende onore al suo autore se è ornata di variegata ricchezza.[135]

Di questo avviso è anche Leonardo, come si evince da un brano dei suoi appunti che sembra dipendere direttamente dal *de Pictura:*

> dilettesi il pittore ne' componimenti delle istorie, della copia e varietà e fuga il replicare alcuna parte che in essa

132 Steiberg 1994, 334.

133 Lo stesso autore ammette in nota di aver escluso dal conteggio dei personaggi "le figure in scala ridotta non coinvolte nella scena, escluse dal campo visivo dell'intruso: quelle in lontananza sotto l'arcata, alcuni civili a destra, che mantengono le distanze, e i testimoni che assistono alle finestre", Steinberg 1994, nt. 13, 334.

134 La questione dei rapporti tra il trattato e la produzione artistica contemporanea è delineata in Cieri Via 1999.

135 Sulla fortuna del concetto di *varietas* nella pittura vedi Puttfarken 2006 (si tratta di un intervento molto sintetico sull'argomento).

> fatta sia, acciò che la novità e abbondanzia attragga a sé e diletti l'occhio d'essa riguardatore. Dico che nella istoria si richiede, e ai loro lochi accadendo, misti li omini di diverse effiggie con diverse ettà e abbiti insieme misti con donne, fanciulli, cani, cagli, ediffici, campagne e colli.[136]

Non solo l'osservatore gradisce una composizione ricca e variata ma il pittore stesso, per Leonardo, prova diletto nel rinnovare e moltiplicare gli elementi della scena.

Nel dibattito cinquecentesco sul primato tra le arti, una delle ragioni più frequentemente addotte a favore della superiorità della pittura consiste proprio nella capacità di rappresentare il mondo visibile nel suo molteplice aspetto. Del paragone tra le due arti figurative hanno ragionato artisti e letterati per tutto il secolo.[137] Se nel *Cortigiano* di Baldassarre Castiglione la disputa ha l'andamento piacevole e distaccato della conversazione cortese, quando furono gli artisti stessi a prendere posizione, i toni si inasprirono e la questione divenne terreno di scontro. Il Console dell'Accademia Fiorentina Benedetto Varchi, nella celebre *Lezione* del 1546, tentò di tirare le fila della questione invitando i pittori e gli scultori del suo tempo ad esprimersi a sostegno della propria arte. Tra le varie argomentazioni a favore della pittura che Varchi riporta, riassumendo i discorsi degli artisti, è presente anche il carattere di abbondanza e varietà delle storie dipinte:

> [I pittori] arguiscono ancora dalla magnificenza et ornamento, dicendo quanto sia cosa magnifica e quanto adorni il vedere una storia intera e perfetta con tante varie figure di tutte l'età e condizioni, in tante a tanto varie attitudini, così d'uomini come d'animali, coi loro propi colori di tute le parti, tanto morti quanto vivi, vestiti et ignudi, sani e malati, addormentati e desti, armati e senza arme, arditi e timidi, a cavallo et a piè, feriti in varii luogi da varie armi, da varie persone, così in terra come in mare, e finalmente tutto quello che può accadere in tutti i luoghi. La qual cosa arreca quello ornamento e grandezza che si può vedere sì in molti luoghi e sì massimamente nella Cappella di Roma et in molte stanze del Palazzo.[138]

Al paragone tra la pittura e la scultura è dedicato quasi interamente il *Disegno* di Anton Francesco Doni, dialogo pubblicato nel 1549 a Venezia.[139] Si confrontano sulla questione Pino, che difende le parti della pittura, e Silvio, sostenitore della scultura. Nonostante Doni parteggi dichiaratamente per la scultura, il dibattito viene risolto riconoscendo la parità tra le due arti in virtù della discendenza di entrambe dal disegno, così come aveva dichiarato Michelangelo nella lettera a Benedetto Varchi, data alle stampe lo stesso anno del *Disegno* del Doni. Pino è certo di ottenere la vittoria per la sua parte ricordando le "magnifiche e pienissime" storie dipinte:

> però ti voglio per ultimo mostrare un termine della pittura della maggior importanza, e se io non m'inganno, di più alto subietto che nessun altro passo della pittura che io t'abbia mostro. Questo si è le magnifiche e pienissime historie, con tanti variati volti e varie nationi d'huomini di donne di fanciulli e di cavalli, con diverse forme d'animali, con diversissimi motti et attitudini, accomodati secondo che alle historie s'appartiene; le quali non è possibile che con la mente tua ti possa imaginare in quanta diversità di modi tu hai da comporre.[140]

136 Leonardo, *Trattato*, 76, n. 179.
137 Sull'argomento vd. Mendelsohn 1982 e Barocchi 1998.
138 Barocchi 1960, I, 39. La lezione fu pubblicata nel 1549 insieme a quella sul sonetto di Michelangelo: *Due lezzioni di Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara il sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera di esso Michelangelo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopraddetta*, Firenze, 1549.
Per il paragone tra le arti intorno a metà del secolo vd. Bärtschmann 2010.
139 Per un inquadramento dell'opera e del suo autore vd. Pepe 1970, 11-21.
140 Doni, *Disegno*, 27.

Mentre nel contesto dell'agone tra le arti non viene posto alcun limite all'abbondanza e alla varietà delle storie dipinte, perché la sconfinata capacità della pittura di ricreare la realtà in ogni suo aspetto visibile è proprio il fulcro dell'argomentazione, nei testi teorici del Cinquecento che non hanno la disputa tra le arti come centro di interesse si può ripercorrere anche la fortuna delle riserve e dei distinguo introdotti da Alberti.

Come si è già avuto modo di notare, la prima opera cinquecentesca che rivela la traccia del discorso albertiano è il *Dialogo della Pittura* di Paolo Pino. Nell'esporre le qualità che garantiscono il successo delle storie dipinte, Pino segue il *De Pictura* quasi alla lettera. Le opinioni di Alberti vengono però sottoposte a lievi modifiche che in alcuni casi snaturano il senso del testo quattrocentesco, in altri portano alla luce dei concetti impliciti nell'argomentazione di Alberti.

Trattando dell'invenzione, Pino ripete ampliandolo l'elenco degli elementi che deve contenere la storia dipinta perché possa soddisfare l'osservatore:

> il pittore deve ornar l'opere con figure, animali, paesi, prospettive, far intervenire nelle tavole vecchi, giovani, fanciulli, donne, nudi, vestiti, in piedi, distesi, sedenti, che si sforci, altri si dolga, alcuni s'allegri, di quelli che s'affatichi, altri riposi, vivi e morti, sempre variando le inventioni, come si convien alla dechiaration dell'atto della historia.[141]

Pur ricordando che il pittore deve tenere a mente il significato della storia che sta rappresentando, la varietà delle attitudini consigliata da Pino include moti dell'animo opposti, quali l'allegria ed il dolore, mentre Alberti pone sempre l'accento sulla coerenza emotiva del dipinto.

La raccomandazione che segue questo elenco introduce un elemento di ulteriore novità rispetto al testo di Alberti: "ancor che si facci più fiate una historia, cosa vituperosa è il riproporvi quelle istesse figure et atti".[142] La sentenza di Pino amplia il criterio di *varietas* proposto da Alberti,[143] perché questo principio non si riferisce più soltanto alla piacevole diversità tra gli elementi e le figure di una singola opera pittorica, ma indica anche la necessità di rielaborare in modo sempre nuovo la messa in scena di un certo soggetto iconografico.

Questa idea era presente in stato embrionale nel *De Pictura*: il piacere dello sguardo che deriva da una composizione multiforme e ricca è paragonato infatti da Alberti all'attrazione che esercitano i cibi insoliti e la musica che colpisce per la sua novità[144]. Se la piacevolezza derivante dalla rottura di un'abitudine è assomigliata alla *varietas* in pittura, ne consegue che questa deve essere intesa anche come diversità rispetto alla norma e non solo come principio di modulazione degli elementi che costituiscono un dipinto.

Pino prosegue il discorso aggiungendo alla sua ricetta per una lodevole invenzione un elemento che contrasta direttamente con il testo quattrocentesco.

> Et in tutte le opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforcicata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezzion dell'arte.

141 Pino, *Dialogo* (1), 16r.

142 *Ibidem.*

143 Questa raccomandazione di Pino sembra rielaborare una frase albertiana in particolare: "Denique, ut dixi, studendum censeo, ut in nullo ferme idem gestus aut status conspiciatur (in volgare: "Così adunque desiderio in ogni storia […] sforzarsi che in niuno sia un medesimo gesto o posamento che nell'altro"). Alberti, *De Pictura* (5), 207.

144 "Ut enim in cibis atque in musica semper nova et exuberantia cum caeteras fortassis ob causas tum nimirum eam ob causa delectant quod ab vetustis et consuetis differant", Alberti, *De Pictura* (1), 73.

Anche per Alberti il genere di varietà che determina maggiormente il successo della composizione riguarda i moti dei corpi che intervengono nella scena.[145] Perché la storia sia attraente, ogni figura deve esibire una diversa posizione degli arti; per Alberti le attitudini del corpo servono ad esprimere il moto dell'animo che il pittore vuole attribuire al personaggio: l'artista è chiamato ad osservare come l'aspetto degli uomini riveli il loro stato interiore, a prendere nota di ogni variazione di posa e di espressione, perché si costituisca nella memoria un repertorio di immagini da cui attingere a seconda del caso.

Non solo lo studio delle attitudini, ma tutto il processo della *compositio* albertiana ha sempre come scopo l'efficace e completa illustrazione del soggetto iconografico. Ogni fase del lavoro del pittore è indirizzata a questo fine: le superfici dei volti devono essere congiunte in modo che le figure appaiano rilevate e quindi si leggano chiaramente; i membri di ogni corpo devono essere immaginati e ricreati in accordo al carattere della figura cui appartengono;[146] le pose dei personaggi e le relazioni tra questi devono essere regolate dall'*officium*, cioè devono essere confacenti alla funzione che ogni figura assolve nel racconto.[147] Il dipinto è meritevole della lode degli intendenti se ogni elemento della scena collabora a rendere visibile quanto più possibile il contenuto dell'azione rappresentata.

Per questa ragione Alberti rimprovera una certa categoria di pittori che, a suo avviso, ha travisato l'utilità dei moti del corpi e non ha rispetto per la dignità della pittura.

> Motus enim acres exprimunt, efficiuntque ut in eodem simulacro et pectus et nates uno sub prospectu conspiciantur, quod quidem cum impossibile factu, tum indecentissimum visu est. Sed hi, quo audiunt eas miagines maxime vivas videri, quae plurimum membra agitent, eo histrionum motus, spreta omni picturae dignitate, imitantur. Ex quo non modo gratia et lepore eorum opera nuda sunt, sed etiam artificis nimis fervens ingenium exprimunt. Suaves enim et gratos atque ad rem de qua agitur condecentes habere pictura motus debet.[148]

> [molti hanno errato] percioche rappresentano moti troppo gagliardi; et fanno, che in una medesima immagine si veggono il petto, et le natiche sotto una vista sola: il che sendo impossibile a farsi, è anchora cosa bruttissima a vedere. Ma costoro, perché odono dire, che quelle imagini paiono molto vive, le quali maneggiano forte le membra, per questo imitano i movimenti degli histrioni, sprezzata ogni dignità della pittura. La onde l'opre loro non pure son nude di gratia et di vaghezza, ma esprimono anchora l'ingegno troppo ardente de l'artefice. Percioche la pittura dee havere moti suavi, et grati, et accomodati a la cosa, di che si tratta.[149]

L'eccesso di movimento nelle figure non è soltanto criticato in quanto indecoroso e innaturale, ma perché deriva da un'intenzione deviante del pittore: l'artista ritorce i corpi delle sue figure perché vuole dimostrare che sa dare energia e vitalità alle proprie creazioni. Questi pittori, esattamente come quelli che

145 "Sed in omni historia, cum varietas iocunda est, ea tamen in primis omnibus grata est pictura, in qua corporum status atque motus inter se multo dissimiles sunt", Alberti, *De Pictura* (1), 75. "Benché la varietà sia dilettevole in ogni historia, non dimeno quella pittura sopra tutte l'altre è grata, ne laquale lo stato e 'l moto de i corpi sono tra se molto dissimili" Alberti, *De Pictura* (2), 29r.

146 "Ergo hoc ipsum in omni pictura servandum est, ut quaequae membra suum ad id de quo agitur officium ita peragant, ut ne minimus quidem articulus pro re vacet munere [...]" Alberti, *De Pictura* (1), 69-70. "Questo medesimo dunque è da essere servato in ogni pittura, che tutte le membra facciano l'ufficio suo a quel di che si tratta, che non pure un minimo per cosa sia vacante del suo ufficio [...]" Alberti, *De Pictura* (2), 27.

147 "Corpora igitur omnia et magnitudine et officio ad eam rem de qua agitur conveniant" Alberti, *De Pictura* (1), 73. "I corpi tutti dunque si debbon confare a quella cosa, che si tratta et di grandeza et d'ufficio" Alberti, *De Pictura* (2), 28r.

148 Alberti, *De Pictura* (1), 84-85

149 Alberti, *De Pictura* (2), 32.

saturavano senza criterio le loro composizioni per il desiderio di apparire copiosi, non comprendono che se la loro opera non è interamente guidata dall'intenzione di dare apparenza credibile alla storia, se ogni dettaglio non è subordinato al principio di coerenza tra forma e contenuto, incorreranno nel ridicolo e nel disprezzo del pubblico. In generale Alberti comanda che tutti i moti "gratiam potius quam admirationem laboris exibeant[150]".

Un secolo dopo, Pino suggerisce ai suoi colleghi di fare esattamente quello che Alberti trova riprovevole: consiglia di elaborare delle pose artificialmente costruite perché figurino nella storia dipinta come saggio di bravura del loro inventore.

L'ultimo passo del dialogo cinquecentesco che si intende analizzare rivela una fedeltà maggiore al modello albertiano. Pino infatti cita, seguendo il *De Pictura*, il convito di Varrone come principio di moderazione delle composizioni pittoriche, ma, a differenza di quanto fece Alberti, precisa che il limite di dieci figure non deve essere seguito alla lettera.

> [i poeti] vogliano minor numero di personaggi che si puono (onde Varrone non comportava che ne' convivi publici vi si adunasse più di nove persone, perch'invero tante figure anzi si può dir confusione che composizione; e non però intendo che questo numero di nove si debbi osservare da noi, ma più e meno, come porta l'istoria, fuggendo il tumultare) […][151].

Appena proposta la regola, Pino concede la licenza.

Si può concludere quindi che il modo in cui Pino interpreta alcuni passi del *De Pictura* metta in luce l'evoluzione delle priorità estetiche avvenuta nel tempo che separa questi due testi teorici.

1. Il pittore non è chiamato soltanto a garantire che le sue composizioni abbiano un aspetto ricco e variato ma deve anche rinnovare la messa in scena del racconto rispetto alle precedenti raffigurazioni dello stesso soggetto iconografico. Questo precetto ha due conseguenze importanti, benché implicite nel testo di Pino:

a. Se la stessa storia deve essere messa in immagini in modo sempre diverso significa che non esiste un rapporto necessario ed univoco tra il contenuto del racconto e la ricostruzione visiva elaborata dall'artista. Questa idea è coerente con l'uso, da parte di Pino e Dolce, del termine 'invenzione': il pittore, come un poeta, prende spunto dalla materia del soggetto per dare forma ad una visione personale della storia.

b. Più un soggetto iconografico è comune, maggiore sarà lo sforzo inventivo richiesto al pittore perché la sua opera abbia un aspetto originale.

2. I personaggi delle storie dipinte hanno due funzioni parallele, non necessariamente coincidenti: da un parte svolgono il loro ruolo nella narrazione, dall'altra dimostrano la fantasia dell'artista e la sua padronanza delle leggi anatomiche e del funzionamento del corpo umano.

3. Entrambi i punti precedenti sono parte in un fenomeno più generale, che coinvolge il discorso sull'arte come la pratica pittorica del Cinquecento. La dimostrazione di abilità ottenuta dal pittore grazie all'originalità dell'invenzione diventa prioritaria anche a discapito della coerenza con il fine narrativo e didattico dell'opera. Ciò significa che mentre per Alberti la lode all'ingegno dell'artista era una conseguenza secondaria di un'efficace composizione, nel trattato di Pino il riconoscimento della qualità estetica dell'opera viene considerato motore e scopo dell'impegno del pittore. I criteri di varietà e di *copia*, moderati

150 Alberti, *De Pictura* (1), 87. "Mostrino piu tosto gratia, che maraviglia di fatica" Alberti, *De Pictura* (2), 33.
151 Pino, *Dialogo* (1), 16v.

per Alberti dalla *dignitas* classica e dalla coerenza con il contenuto emotivo della scena, diventano valori assoluti. Tali aspettative estetiche assecondano quindi la libertà compositiva e inventiva dell'artista rispetto alle iconografie consolidate.

Dedurre i tre punti sopra esposti soltanto dal testo di Pino sarebbe forzato, se non trovassimo conferma della fondatezza di queste conclusioni nella letteratura artistica e nelle opere di tutto il secolo.

3. Giorgio Vasari: verso la pratica

Nessuna opera letteraria del Cinquecento offre allo studioso la possibilità di immergersi nella cultura figurativa di questo secolo in modo altrettanto profondo e diretto delle *Vite* del Vasari. Tutta l'arte italiana, dal principio del suo cammino fino all'apice della *terza maniera,* è riflessa nello sguardo e nei ragionamenti del primo storico dell'arte dell'età moderna. Le argomentazioni teoriche di Vasari rivelano le priorità estetiche della stagione artistica in cui il pittore[152] si è formato e ha operato; le descrizioni contenute nelle biografie ed i giudizi che Vasari esprime si possono spesso confrontare con le opere cui si riferiscono, cosicché i termini del discorso vasariano sono chiariti dall'evidenza delle immagini; il fatto che Vasari fu anche pittore offre l'occasione di osservare nella sua stessa produzione le corrispondenze tra precettistica, pratica e giudizio critico; il clima di aspettativa e di entusiasmo che ha preceduto la pubblicazione dell'edizione torrentiniana e la risposta immediata e nazionale a questa come alla successiva edizione[153], garantiscono che ciò che Vasari scrisse fu letto avidamente da artisti e letterati e che la struttura del suo discorso e le opinioni da lui espresse costituirono le basi imprescindibili per ogni successivo ragionamento sull'arte figurativa.

La lettura delle introduzioni teoriche e l'analisi di alcune ecfrasi contenute nelle biografie dei pittori permettono di verificare quanto affermato alla fine del capitolo precedente e accompagnano la presente analisi dalla discussione sulla teoria della pittura all'osservazione della pratica. In questo modo si potrà finalmente entrare nel vivo del problema delle figure marginali nelle composizioni pittoriche narrative.

a. Invenzione più copiosa di figure

Nella *Introduzione alle tre arti del disegno* che apre l'opera di Vasari, l'autore discorre di architettura, pittura e scultura in termini generali, ma non per questo astratti e puramente teorici. Rispetto alle trattazioni cinquecentesche precedenti e successive alle *Vite*, nella presentazione delle arti elaborata da Vasari le considerazioni estetiche generali sono accompagnate e legate nel ragionamento all'esposizione della prassi

152 Di Vasari architetto, per ovvie ragioni, non ci si occuperà in questa sede.

153 Sulla ricezione del Vasari vd. Burtzer-Davis-Feser-Nova 2010, 183-217. Anche Paolo Pino, nel *Dialogo della Pittura*, accenna all'opera di Vasari che al tempo della pubblicazione del *Dialogo* era ancora in elaborazione.

artistica anche nei suoi aspetti più tecnici.

L'*introduzione* rivela quindi quanto le riflessioni vasariane sullo statuto delle arti siano profondamente radicate nel mestiere di pittore e capobottega e quanto il suo giudizio sull'arte del passato e del presente derivi dalla frequentazione quotidiana delle opere, da un continuo esercizio di osservazione e confronto, messo in atto con il fine di allenare l'occhio per migliorare la mano. La centralità dello sguardo e della pratica nel discorso di Vasari determina una certa flessibilità del ragionamento, che Pozzi e Mattioda hanno così efficacemente enucleato: "diversamente da tanti teorici cinquecenteschi egli non confronta i prodotti artistici con regole universali stabilite per via filosofica, ma muove sempre da casi specifici e da essi deriva norme che non hanno valore universale: hanno valore perché consentono di capire il passato"[154].

Se questo atteggiamento è evidente nelle biografie, la stessa impostazione, come si diceva, si riscontra anche nelle introduzioni generali. Ciò non significa che non si possano riconoscere in Vasari certi elementi di coerenza nelle preferenze estetiche dichiarate o che non si possano dedurre dalle sue opinioni alcuni criteri universali di valutazione della opere. Nonostante Vasari, in grande anticipo rispetto ai tempi, educò consapevolmente il proprio sguardo a valutare i prodotti artistici relativamente all'epoca e alle circostanze in cui furono creati,[155] ciò non toglie che le *Vite* rispecchino la cultura figurativa di metà Cinquecento e che il suo sguardo sia quello di un artista cresciuto ammirando Michelangelo e Raffaello.

A riprova del fatto che Vasari ragioni all'unisono con i suoi contemporanei, nell'*Introduzione alla pittura,* come in alcuni brani delle biografie, si può riconoscere lo stesso modo di descrivere e valutare la pittura narrativa che alla fine del capitolo precedente abbiamo indicato come caratteristico della cultura di metà Cinquecento.

Il primo elemento di coincidenza si trova nell'uso vasariano del termine 'invenzione'. Introducendo l'arte della pittura, l'autore non imposta il discorso suddividendo la disciplina in parti, secondo il procedimento di astrazione seguito da tutti gli altri trattatisti, bensì descrive la prassi pittorica seguendo l'ordine operativo: dal concepimento mentale dell'opera, ovverosia il disegno che si crea nell'intelletto, l'autore prosegue nella descrizione della sua prima realizzazione visiva, il disegno sulla carta,[156] e distingue poi le tecniche pittoriche. Trattando il disegno, Vasari afferma che questo "cava l'invenzione di una qualche cosa dal giudizio" e necessita che la mano sia pronta ad esprimere ciò che il pittore immagina. Per come è formulata questa frase, si può dedurre che l'invenzione per Vasari nasce nella mente dell'artista.

È possibile precisare cosa Vasari intenda con 'invenzione' solo se si raccolgono e confrontano le occorrenze della parola nel testo perché, a causa del carattere asistematico del suo ragionamento, l'autore non

154 Pozzi - Mattioda 2006, XII. A questo proposito vd. l'introduzione di Barocchi a Vasari, *Le Vite* (3), vol. I, Xs.

155 Questo atteggiamento è dichiarato da Vasari stesso: "A coloro ai quali paresse che io avessi alcuni, o vecchi o moderni, troppo lodato, e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere, se non che intendo avere sempre lodato non semplicemente, ma, come s'usa dire, secondo che, e avuto rispetto ai luoghi, tempi e altre somiglianti circostanze. E nel vero, comeché Giotto fusse, poniam caso, ne' suoi tempi lodatissimo, non so quello che di lui e d'altri antichi si fusse detto, s'e' fussi stato al tempo del Buonarroto: oltreché gli uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezzione, non sarebbono nel grado che sono, se quelli non fussero prima stati tali e quel che furono innanzi a noi". Vasari, *Le Vite* (2), VI, 410. Nel proemio alla seconda parte dell'opera, discorrendo dei meriti degli artisti della prima età, Vasari afferma: "Ma chi considera la qualità di que' tempi, la carestia degli artefici, la difficultà de' buoni aiuti, le terrà non belle come ho detto io, ma miracolose, et arà piacere infinito di vedere i primi principii e quelle scintille di buono che nelle pitture e sculture cominciavono a resuscitare". Vasari, *Le Vite* (2), III, 14.

156 Vasari (2), I, 111-113. L'introduzione sul disegno è stata aggiunta nella Giuntina, mentre nella prima redazione il discorso cominciava con la descrizione della pittura.

offre in nessun punto delle *Vite* una chiara ed esplicita definizione del lessico che adopera.[157]

Nonostante quest'uso apparentemente casuale dei termini della teoria artistica, due brani delle *Vite* dimostrano che il concetto di 'invenzione' in Vasari non si può intendere a prescindere dalla trattatistica precedente.

Nel proemio della seconda età Vasari si chiede chi potrebbe affermare che qualcuno degli artisti del Quattrocento "abbia ridotto le cose al termine di oggi e d'invenzione e di disegno e di colorito?". La triade invenzione-disegno-colorito ripete alla lettera la partizione della pittura di Paolo Pino, anche se nell'ordine in cui sarà ricomposta da Ludovico Dolce. La fonte di Vasari non può essere però l'*Aretino*, perché la stessa domanda retorica si trova anche nella Torrentiniana, pubblicata sette anni prima del dialogo di Dolce. È invece probabile che Vasari abbia in mente il trattato di Pino, del quale era certamente a conoscenza, perché trae da questo la notizia di un'opera di Giorgione[158]. Nel proemio alla terza età, infatti, la triade è riproposta da Vasari nell'ordine in cui è presentata nel dialogo *Della Pittura*: "ma quello che importa il tutto di quest'arte è che l'hanno ridotta [i maestri della terza età] oggi talmente perfetta e facile per chi possiede il disegno, l'invenzione et il colorito che [...][159]". Come nella domanda retorica del proemio della seconda età, anche in questa parte del testo la triade serve a riassumere i caratteri di eccellenza della pittura moderna.

Sia una coincidenza oppure un riferimento più o meno volontario al dialogo veneziano, la presenza della tripartizione invenzione-disegno-colore nelle *Vite* dimostra che Vasari condivideva la concezione della pittura di Pino e Dolce, pur non trovando evidentemente funzionale al suo discorso la trattazione sistematica di questi concetti.

Il secondo brano dal quale si può dedurre che Vasari ha ragionato sul lessico della teoria artistica precedente e contemporanea è l'*incipit* della biografia di Leon Battista Alberti. La vita dell'artista fiorentino si apre con una sorta di parafrasi del passo del *De Pictura* nel quale Alberti consiglia ai pittori di frequentare uomini di lettere perché questi possono suggerire delle invenzioni agli artisti. Merita ricordare che, nel trattato quattrocentesco, questa fosse l'unica occorrenza del termine retorico e che 'invenzione' qui stesse ad indicare il soggetto iconografico dell'opera figurativa. Nella Torrentiniana Vasari modifica in modo significativo la raccomandazione di Alberti:

> Grandissima comoditade arrecano le lettere universalmente a tutti coloro che di quelle pigliano diletto, ma molto maggiore apportano elle senza alcuna comparazione agli scultori, a' pittori et agli architetti abbellendo e assottigliando come elle fanno *le invenzioni che naturalmente nascono in quelli*. Il che è veramente la più utile e la più necessaria cosa che advenir possa agli ingegni miracolosi di questi artefici, oltra che il giudizio non può essere molto perfetto in una persona, la quale – abbia pur naturale a suo modo – sia privata de lo accidentale, cioè della compagnia delle lettere[160].

157 Lo notano anche Pozzi - Mattioda 2006, nel paragrafo dedicato al concetto di invenzione in Vasari: "L'invenzione […] viene nominata spesso da Vasari, che però non si cura di darne una definizione forse perché accoglie quella della tradizione retorica", 129. Che Vasari accetti *in toto* il significato retorico del termine è una conclusione a mio avviso un po' sbrigativa, come avrò modo di dimostrare nel proseguire del discorso. Sul carattere flessibile del lessico vasariano si esprime anche Le Mollé 1988, 154: "L'embarass que l'on ressent quelquefois à la lecture de cet ouvrage vient souvent de cela, de cette impression d'un vocabulaire mobile, un peu fuyant, insaisissable, dont les connotations se modifient d'elles-mêmes en fonction du sujet, un vocabulaire tout à la fois finement nuancé et en même temps à la limite de l'imprecision par son aptitude déconcertante à changer de signification au sein d'un même sens global."

158 Sul rapporto tra le *Vite* e il *Dialogo* di Paolo Pino vd. i commenti di L. Grassi in Vasari (1), I, 41 nt.1; III, 413 nt.3; 420 nt.2.

159 Vasari (2), III, 5. Sul proemio della terza età vd. Pinelli (1993) 2003, 105-110.

160 Vasari, *Le Vite* (2), III, 284. Il corsivo è mio. Nella redazione Giuntina il brano è invece meno esplicito

Per prima cosa è da notare che Vasari consiglia familiarità con le lettere, non con i letterati: l'artista deve accedere direttamente alla fonte della cultura, perché altrimenti dovrà dipendere – l'autore lo afferma poche righe più sotto – "dall'altrui teorica, la quale separata dalla pratica il più delle volte giova assai poco". Le lettere servono ad "abbellire e assottigliare" le invenzioni, più che a offrirle già pronte all'artista perché le traduca in immagini: infatti le invenzioni fioriscono naturalmente dall'ingegno del pittore o dello scultore. Non c'è dubbio che si possa leggere in questo brano un riferimento polemico ad Alberti, considerato che si tratta della biografia a lui dedicata. Questa interpretazione è giustificata anche dal fatto che il seguito del discorso ha un tono apertamente critico verso l'umanista, perché Vasari afferma che nelle opere figurative Alberti non fu così meritevole come credono i posteri, ingannati dalla fama delle sue fatiche letterarie[161].

In un'altra sede ancora Vasari discorre dell'invenzione in termini generali. La vita di Lippo, pittore fiorentino della prima età, si apre con la seguente dichiarazione:

> Sempre fu tenuta e sarà l'invenzione madre verissima dell'architettura, della pittura e della poesia, anzi pure di tutte le migliori arti e di tutte le cose maravigliose che dagl'uomini si fanno, perciò che ella gradisce gl'artefici molto e *di loro mostra i ghiribizzi e i capricci de' fantastichi cervelli che truovano la varietà delle cose.*[162]

Questa affermazione sembra rovesciare il ragionamento: qui l'invenzione ha il ruolo attivo di "mostrare" quindi di "cavar fuori" le fantasie degli artisti, mentre nel brano tratto dalla vita di Alberti è il parto dell'ingegno (raffinato dalla familiarità con le lettere) ad essere chiamato con questo nome, esattamente come nell'*Introduzione* teorica le invenzioni contenute nella mente del pittore sono "cavate fuori" dal disegno. Vasari, se ne può dedurre, definisce con questa parola sia la facoltà immaginativa del pittore sia il prodotto di questa facoltà, coé le singole figurazioni elaborate dall'artista e tracciate dalla sua mano.

Che per invenzione Vasari intendesse una qualità del pittore è affermato anche da Paola Barocchi nel commento alla *Vita di Michelangelo nelle edizioni 1550 e 1568*: "l'invenzione, ad esempio, […] non è più l'invenzione letteraria, il bel soggetto, sibbene una inventività personale libera e capace di rompere la tradizione".[163] In una nota la studiosa afferma: "con 'invenzione' il V. non pare qui intendere tanto il 'soggetto' come intendeva Alberti e come lui stesso intende talvolta, soprattutto nell'Autobiografia e nei Ragionamenti [...]. 'Invenzione' sembra qui valere piuttosto come inventività, concezione formale, sia in potenza che in atto […] quale del resto la teorizzava, seppur in un'accezione accademica, il Dolce [...]".[164]

Per fare un solo esempio di questa accezione del termine, Ambrogio Lorenzetti è lodato tra i pittori della prima età perché "ebbe bella e molta invenzione nel comporre consideratamente e situare in istoria le sue

---

nell'attribuire la responsabilità dell'invenzione agli artisti perché al posto di "abbellendo […] artefici" si legge: "[...] aprendo la via all'invenzioni di tutte l'opere che si fanno [...]".

161 "[...] dato opera all'architettura, alla prospettiva et alla pittura, lasciò i suoi libri scritti di maniera tale che, per non essere stato fra gl'artefici moderni chi le abbia saputo distendere con la scrittura, ancorché infiniti ne siano stati più eccellenti di lui nella pratica, e' si crede comunemente (tanta forza hanno gli scritti suoi nelle penne e nelle lingue dei dotti) che egli abbia avanzato tutti coloro che hanno avanzato lui nell'operare." Vasari, *Le Vite* (2), III, 284. Questa frase è una prova ulteriore della fortuna dei trattati albertiani a metà Cinquecento.

162 Vasari, *Le Vite* (2), II, 297.

163 Vasari, *Le Vite* (3), II, 460s.

164 Vasari, *Le Vite* (3), II, 460, nt. 358. Non mi è chiaro cosa la studiosa intenda per 'accezione accademica' in questo caso. Già Luigi Grassi nota di sfuggita l'uso specifico della parola da parte Vasari: "l'invenzione (cioè la capacità dell'artista nel tradurre il soggetto dell'opera) [...]" Vasari, *Le Vite* (1), I, 15.

figure". Qui certamente Vasari concepisce l'invenzione come la capacità di immaginare nel suo complesso una storia data.

Il frutto di questo particolare talento corrisponde il più delle volte nella concezione vasariana ad una scena narrativa, come di evince da una parziale[165] spiegazione del termine, offerta da Vasari all'interno del discorso sulla maniera, vale a dire lo stile che il pittore acquisisce studiando le pitture e le sculture e imparando dalla natura. Vasari afferma:

> E da ciò [dall'avere maniera] nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente ch'e' si viene a formare le battaglie e le altre cose grandi dell'arte[166].

L'invenzione coincide con la composizione di una pittura narrativa ("mettere insieme in istoria") e questo procedimento è descritto come un progressivo accumulo di figure. Concordando con gli scrittori d'arte suoi contemporanei, per Vasari le "cose grandi dell'arte" si identificano con i dipinti più copiosi e ricchi. "L'istoria", continua l'autore, confermando l'impressione che la sua idea della pittura di storia concordi con quella degli altri trattatisti, "sia piena di cose variate e differenti l'una da l'altra, ma a proposito sempre di quello che si fa e che di mano in mano figura lo artefice".

Anche per Vasari quindi la storia dipinta dev'essere copiosa e variata. Soprattutto la *copia* sembra essere un criterio importante per Vasari: tra i caratteri che determinano la superiorità della seconda età sulla prima l'autore delle *Vite* identifica infatti "la invenzione più copiosa di figure, più ricca d'ornamenti".[167]

Per riassumere quanto osservato si può quindi dire che Vasari deriva il termine invenzione dalla letteratura artistica precedente (in polemica con Alberti e riecheggiando le partizioni di Pino); definisce con questa parola una facoltà dell'artista ovvero una parte del processo di creazione dell'opera che compete allo scultore o al pittore in quanto deriva dall'ingegno: l'invenzione nasce cioè naturalmente nella mente dell'artista e può essere solo migliorata grazie ad apporti esterni; l'invenzione in pittura è per Vasari la capacità di creare una storia complessa, ricca di figure e variata.[168]

Ma, come si diceva, in alcune parti del testo vasariano il termine definisce anche il risultato di questa inventiva "capace di rompere la tradizione":[169] indica, in altre parole, ciò che è "cavato fuori" dall'ingegno. Il prodotto di questo particolare talento può essere la raffigurazione inedita di un concetto o di una storia (una nuova allegoria o una scena di genere)[170] oppure la messa in immagini di un soggetto iconografico tradizionale: come si è riscontrato nei dialoghi di Pino e Dolce, anche nelle *Vite* il termine invenzione è riferito ad entrambi i generi di elaborazione del contenuto narrativo o simbolico del dipinto.

---

165 Parziale perché funzionale al ragionamento che sta compiendo l'autore.

166 Vasari, *Le Vite* (2), 115.

167 Vasari, *Le Vite* (2), III, 14.

168 Alle volte Vasari usa 'invenzione' anche nel senso moderno del termine, cioè come scoperta scientifica o ritrovamento tecnico (a differenza di quanto affermano invece Pozzi - Mattioda 2006, 129): vd. le tarsie marmoree di Duccio: Vasari (2), II, 259; la terracotta invetriata di Luca della Robbia: Vasari (2), III, 50; la pittura ad olio di Giovanni di Bruggia: Vasari, *Le Vite* (2), III, 304. Anche nell'indice delle cose notevoli del primo volume della terza parte delle Vite nell'edizione 1568 presenta tre voci sotto il termine invenzione: "inventione del gittare le volte / inventione dello sgraffiato / inventione di stampe di rame con l'acqua forte".

169 P. Barocchi, vd. citazione *supra*, 34, nt. 137. Forse a questa accezione della parola allude la studiosa quando dice che questa indica la "concezione formale sia in potenza che in atto".

170 In questo senso è adoperato il termine nei *Ragionamenti*, il dialogo in cui Vasari espone il programma iconografico dei suoi affreschi in Palazzo Vecchio nei suoi diversi livelli di significato.

b. Invenzione, capriccio e il progresso dell'arte

Le diverse accezioni del termine retorico oggetto di questo discorso compaiono nelle lodi che Vasari tributa al pittore le cui storie dipinte costituirono un apice insuperabile di immaginazione ed eloquenza: Raffaello Sanzio[171]. Gli studiosi hanno notato come nella seconda redazione della vita di questo artista Vasari abbia corretto il giudizio limitativo espresso nella Torrentiniana e abbia rilevato i meriti di Raffaello in modo più ragionato e diffuso, sottolineando positivamente i caratteri di stile e ispirazione che distinguono l'arte di Raffaello da quella di Michelangelo. Il *Dialogo* di Dolce, pubblicato dopo l'edizione torrentiniana, ha probabilmente avuto un ruolo fondamentale in questo tardivo riconoscimento, in quanto nella sua opera Dolce rifiuta il primato assoluto di Michelangelo e sostiene il valore della varietà degli stili e l'universalità del genio pittorico di Raffaello.

Vasari riconosce a Raffaello la stessa qualità, anche se, per come è formulato il ragionamento, il talento narrativo di questo pittore è descritto come un merito di seconda scelta rispetto a quello di Michelangelo: l'eloquenza universale delle storie di Raffaello deriva, secondo Vasari, da una scelta tattica dell'artista, il quale, consapevole di non poter reggere il confronto con il genio fiorentino nel suo tema di eccellenza – la figura nuda – decise di cimentarsi negli altri ambiti della pittura, che infatti, ricorda Vasari, "ha il campo largo".[172] Raffaello ha compreso che:

> tra i perfetti dipintori si posso anco coloro annoverare che sanno esprimere bene e con facilità l'invenzioni delle storie et i loro capricci con bel giudizio e che nel fare i componimenti delle storie chi sa non confonderle col troppo et anco farle non povere col poco, ma con bella invenzione et ordine accomodarle, si può chiamare valente e giudizioso artefice.[173]

L'espressione "invenzioni delle storie" indica chiaramente i soggetti iconografici, mentre "la bella invenzione" è la capacità di visualizzazione mentale di cui si è diffusamente parlato nel precedente paragrafo. Altre due parole del lessico vasariano che compaiono in questa frase meritano un commento: 'capricci' e 'componimenti'. Conviene cominciare dalla seconda di queste.

Un altro passo della vita di Raffaello chiarisce il significato di questo termine per come è inteso da Vasari. Descrivendo la geniale soluzione che Raffaello escogita per sopperire all'irregolarità della parete dove deve dipingere la *Liberazione di San Pietro* (il sistema di scale laterali e la prigione centrale e sopraelevata), Vasari conclude:

> Laonde veramente si gli può dar vanto che nelle invenzioni dei componimenti di che storie si fossero nessuno già mai più di lui nella pittura è stato tanto accomodato et aperto et valente.[174]

Il componimento è qui l'articolazione spaziale della scena, la distribuzione degli elementi immaginati sulla superfice da decorare ed è un carattere discendente dal processo di invenzione, come si deduce

171 Per l'immagine di Raffaello nelle *Vite* vd. Rubin 1995, 358-401.
172 Discute questa espressione Testa 2009.
173 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 206.
174 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 179.

dall'espressione 'invenzioni dei componimenti'. Che i due termini non siano sinonimi risulta anche da un'altra occorrenza di 'componimento': nel commento ad un'opera di Francesco Salviati, Vasari descrive ammirato la *Visitazione* che l'amico pittore dipinse nell'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (fig. 5):

> [l'opera] è tra le più graziose che Francesco facesse mai, da essere annoverata nell'invenzione, nel componimento della storia, nell'osservanza et ordine nel diminuire le figure con regola […] e insomma in tutte le parti, onde non è maraviglia se tutta Roma ne restò ammirata.[175]

Anche qui invenzione e componimento sono due aspetti distinti del dipinto e se Vasari considera che si debba dare merito a Salviati dell'invenzione di questo affresco, è chiaro che con questa parola intende la specifica messa in immagini della storia ideata dall'artista e non il mero soggetto iconografico, perché certo Salviati non poteva vantarsi di aver inventato l'episodio della Visitazione: in questo contesto il significato di 'invenzione' è quindi quello introdotto da Pino e Dolce. Il giudizio di Vasari sull'opera sembra seguire il processo di creazione dell'affresco dal generale al particolare: il pittore immagina gli elementi della scena evocata dal racconto nella sua fantasia, successivamente dispone in modo armonico e ordinato il prodotto del suo ingegno nello spazio e poi si dedica alle minuzie della rappresentazione.[176]

Le stesse conclusioni si possono trarre da un altro brano della vita di Salviati, dove Vasari elogia il cartone per l'arazzo della Sala dei Duecento che illustra l'episodio del sogno di Faraone (fig. 22 e 23).

> Nel quale cartone mise Francesco tutta quella diligenza che in simile opera si può maggiore e che hanno di bisogno le pitture che si tessono: invenzioni capricciose, componimenti varii, vogliono avere le figure che spicchino l'una dall'altra, perché abbiano rilievo e venghino allegre […].[177]

L'espressione 'invenzione capricciosa', con la quale Vasari indica un elemento necessario della pittura d'arazzo e quindi un fattore di successo della rappresentazione salviatesca, riconduce il discorso al secondo termine dell'elogio di Raffaello che ci si proponeva di commentare, vale a dire 'capriccio'.[178]

Come il 'ghiribizzo', cui spesso si accompagna in endiadi, il 'capriccio' e i suoi derivati designano nel lessico di Vasari un carattere dello stile e del temperamento dell'artista:[179] 'capriccio' è il prodotto del suo libero ingegno, libero dalla tradizione o libero dall'aderenza alla realtà.[180] Vasari considera generalmente riprovevole il capriccio che porta l'artista a deviare eccessivamente dall'imitazione della natura quando

175 Vasari, *Le Vite* (2), V, 517.

176 Vasari si esprime in questi termini anche in altri punti dell'opera, come ad esempio nella descrizione della *Lapidazione di Santo Stefano* di Giulio Romano: "nella qual tavola, che è per invenzione, grazia e componimento bellissima [...]"; oppure nella vita di Guglielmo da Marcilla: "E chi vuol vedere quanto abbia in questa arte potuto la mano del priore nella finestra di San Matteo […] guardi la mirabile invenzione di questa storia e vedrà vivo Cristo chiamare Matteo dal banco, che lo seguiti [...]"

177 Vasari, *Le Vite* (2), V, 525.

178 La trattazione più completa di 'capriccio' come categoria estetica dell'arte del Cinquecento è Kanz 2002. La storia dell'accezione figurativa del termine è fatta cominciare, da Kanz, proprio dalla sua apparizione nelle *Vite* del Vasari.Vd. anche Campione 2011 per l'etimologia del termine e la sua applicazione nella critica d'arte. Roland Le Mollé dedica un capitolo della sua analisi del vocabolario critico vasariano proprio a 'capriccioso' e 'bizzarro': Le Mollé 1988, 154-208.

179 Anche Le Mollé 1988, 168 nota l'ambivalenza dell'aggettivo 'capriccioso' che può infatti connotare sia l'artista che la sua creazione.

180 È vero che, oltre al significato qui proposto, spesso 'capriccio' nelle *Vite* indica più genericamente volontà sbrigliata o desiderio repentino: è il caso di espressioni come "venne in capriccio a Dello di tornare a Firenze" (Vasari, *Le Vite* (2), III, 38). Ma ogniqualvolta il termine è invece riferito alla creazione artistica, la sua valenza è quella sopra descritta.

questa tendenza si traduce in un parossismo di astrazione (fantastica o concettosa) che aliena l'opera dal suo pubblico e rivela l'indole malinconica dell'artista,[181] mentre sono sempre giudicate positivamente le invenzioni personali elaborate dal pittore per rinnovare gli schemi iconografici o le abitudini stilistiche.[182]

Abbiamo già incontrato due volte il 'capriccio' in accezione positiva: nell'introduzione alla *Vita di Lippo* e nella lode di Raffaello. I pittori che, come Raffaello, decidono di spaziare nel 'campo largo' della pittura, acquisteranno prontezza e facilità nell'esprimere "le invenzioni delle storie e i capricci loro".[183]

Il capriccio in questo caso è inteso come prodotto dell'ingegno e non come tratto del temperamento (la stessa ambivalenza si è riscontrata nell'uso di 'invenzione', termine che definisce alternativamente la capacità e il suo risultato) e si identifica con le parti della scena immaginata che derivano unicamente dall'intelletto dell'artista: questo si deduce anche dalla *Vita di Lippo* dove è usata l'espressione "i capricci e i ghiribizzi dei fantastichi cervelli che truovano la varietà delle cose". Che il capriccio si identifichi con la deviazione dalla norma risulta in modo ancora più evidente in un altro brano della vita di Raffaello dove si discute l'introduzione dei santi Pietro e Paolo nella scena dell'incontro tra Attila e Leone Magno:

> E sebbene la storia di Leone III non dice questo, egli nondimeno *per capriccio suo* volse figurarla forse così, come interviene molte volte che così le pitture come le poesie vanno vagando, per ornamento dell'opera, non discondando però per modo non conveniente dal primo intendimento.[184]

È significativo che Vasari, giustificando l'inedita invenzione raffaellesca, paragoni la pittura alla poesia: come affermavano Pino e Dolce, il letterato come l'artista figurativo non sono costretti ad una stretta osservanza della traccia narrativa offerta dalla tradizione. Questa licenza è legittima anche nel caso in cui il fine del pittore sia semplicemente 'l'ornamento dell'opera', cioè la sua riuscita estetica, fatta salva la coerenza con il soggetto da rappresentare. Dove si trovi il confine tra invenzione coerente e invenzione impropria sarà tema di ampio dibattito durante tutto il secolo e quindi, di conseguenza, oggetto di analisi in questo discorso.[185]

Le componenti del racconto figurato che l'artista aggiunge di propria iniziativa, seguendo l'immaginazione, derivano dunque dal 'capriccio': un esempio che sarà fondamentale per il proseguire del discorso si trova nella *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* (fig. 142):[186]

> Veggonsi oltre a ciò [le figure principali che Vasari ha appena descritto], *per bel capriccio* di Raffaello, molti saliti sopra gli zoccoli del basamento et abbracciatisi alle colonne, con attitudini disagiatissime stare a vedere; et un popolo tutto attonito in diverse e varie maniere, che aspetta il successo di questa cosa.[187]

Il capriccio non è solo fonte di piacere estetico: è la forza trainante del progresso in pittura perché

181 A questo profilo psicologico corrisponde il ritratto di Jacopo Pontormo tratteggiato da Vasari. Sul rapporto tra malinconia e capriccio, vd. Campione 2011, 83-101.

182 Secondo Campione, Vasari approva o guarda con sospetto il 'capriccio' a seconda che questo si eserciti sul contenuto della rappresentazione o sulla forma: "se esso si riferisce all'*inventio*, verte su un quadrante positivo giacché conduce a territori prima inesplorati […]; al contrario se il capriccio dirige la forma, inevitabilmente discenderà verso il negativo". Campione 2011, 100.

183 Già Ragghianti notava che " l'apprezzamento dei capricci, ghiribizzi, varietà e fantasie è l'elemento critico costante in tutta l'opera di Vasari." (Ragghianti 1933, 807).

184 Vasari (2), IV, 183.

185 vd. *infra*, soprattutto la III Parte, 132-157.

186 In merito vd. *infra,* 181s.

187 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 182.

produce un circolo virtuoso di ammirazione e desiderio di superamento nella comunità degli artisti; ogni deviazione dalla norma segna un nuovo punto di partenza e quindi, allo stesso tempo, ogni innovazione è un punto di non ritorno. In tutte le generazioni nascono alcune personalità dotate di questo potere rinnovatore. Così Vasari descrive il processo appena riassunto nell'introduzione della *Vita di Morto da Feltre* nella Torrentiniana:

> Coloro che sono per natura di cervello capriccioso e fantastico, sempre nuove cose ghiribizzano et cercano investigare: et co i pensieri strani et diversi da gli altri fanno l'opere loro piene et abondanti di novità: che spesso per il nuovo capriccio da loro trovato sono cagione a gli altri di seguitargli: i quali di qualche novità più, se possono, cercano di passargli di maniera che sono ammirati, et di grandissima lode nell'opera loro per ogni lingua vengono esaltati.[188]

Se gli artisti non avessero a cuore la propria gloria e se per ottenere questa gloria non fosse necessario dimostrare originalità d'ingegno, la pittura sarebbe rimasta invariata dall'età di Cimabue. Quest'idea ha profonde radici nel pensiero di Vasari perché trae origine sia dalla sua esperienza di artista che dalla prospettiva storica acquisita durante il lavoro di ricerca e scrittura delle vite. Come pittore e architetto affermato, Vasari poteva ragionare retrospettivamente sulla propria carriera ed identificare le qualità necessarie ad ottenere successo commerciale e a conquistarsi l'apprezzamento degli intenditori. Il suo sguardo di storico, inoltre, ha ricomposto l'insieme multiforme delle biografie degli artisti in un racconto unitario che le contiene tutte: la storia dell'evoluzione dello stile, raccontata nel suo complesso come fosse la vita di un individuo.[189]

Infatti la struttura che fa da cornice alle *Vite* – la divisione in tre età con i rispettivi proemi – rispecchia la tradizionale divisione in età della vita umana. Alcune espressioni nel testo confermano che la similitudine tra sviluppo dell'arte e dell'individuo è alle fondamenta della visione storica vasariana: l'autore introduce il passaggio dall'età giottesca a quella rinascimentale con queste parole: “ora poi che noi abbiamo levate da balia [...] queste tre arti, e cavatele da la fanciullezza, ne viene la seconda età”.[190]

L'evoluzione stilistica è un fenomeno inevitabile, connaturato all'arte quanto la crescita è un carattere necessario della vita biologica:

> Queste cose considerando io meco medesimo attentamente, giudico ch'e' sia una proprietà e una particolare natura di queste arti, le quali da uno umile principio vadino appoco appoco migliorando, e finalmente pervenghino al colmo della perfezzione[191].

Nel seguito del discorso Vasari chiarisce che questa convinzione gli deriva dall'aver osservato lo stesso processo nell'antichità, o meglio da averne avuto testimonianza indiretta dagli scrittori greci e romani. Nel brano che segue quello appena riportato, Vasari ripercorre per sommi capi lo sviluppo dell'arte greca e ne deduce che allora come ai suoi tempi lo stile ha seguito lo stesso cammino verso la perfezione della mimesi. Gombrich[192] ha identificato il modello del breve *excursus* sulla pittura e la scultura antica in un passo del

188 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 517.
189 Un recente intervento sulla questione è Verstegen 2011. Sull'idea rinascimentale di progresso artistico: Gombrich 1955.
190 Vasari, *Le Vite* (2), III, 14. Per un'analisi di questo brano vd. Rubin 1995, 165s.
191 Vasari, *Le Vite* (2), III, 7.
192 Gombrich 1960.

Brutus di Cicerone,[193] che lo storico aretino riprende infatti quasi alla lettera. Cicerone paragona l'evoluzione storica della retorica a quella delle arti figurative con l'intento di dimostrare che la tensione al perfezionamento stilistico è un carattere necessario di tutte le discipline: dal dialogo antico quindi Vasari non ha tratto soltanto le brevi notizie relative a Zeusi, Polignoto e Timante, ma anche la stessa convinzione che ogni arte contenga in sé una spinta inarrestabile all'evoluzione.[194]

La capacità di creare immagini a somiglianza del mondo visibile progredisce in modo inesorabile, come se rispondesse ad una legge di natura, ma, a differenza di quanto avviene nella vita dell'essere umano, lo scorrere del tempo non è sufficiente a garantire l'evoluzione: la forza che imprime il moto è il desiderio di gloria, stimolato dalla competizione tra artisti e alimentato dall'attrazione per il nuovo. Anche quest'idea ha un'origine antica: nell'*Orator* Cicerone afferma che nella retorica come nelle arti visive l'eccellenza dei modelli non è un deterrente per chi intraprende la professione, bensì è uno stimolo ad aggiungere il proprio contributo al progresso della disciplina.[195]

c. Il pungente stimolo e la fatica dell'artista

Vasari ricorda nella sua autobiografia come, durante il suo primo soggiorno a Roma sotto la protezione del cardinale Ippolito de Medici, lo studio dei capolavori della città fece nascere in lui il "pungente stimolo del desiderio di gloria".[196] Diviso tra l'ammirazione e l'invidia, Vasari era portato a ripetersi spesso: "Perché non è in mio potere con assidua fatica e studio procacciarmi le grandezze e gradi che s'hanno acquistato tanti altri?".[197]

Vasari riconosce in se stesso il bisogno di dimostrare attraverso le opere il proprio ingegno in competizione con gli altri 'cervelli capricciosi' e attribuisce a questa motivazione psicologica il miglioramento nel tempo delle sue capacità. Una volta individuato questo meccanismo, Vasari lo estende fuori di sé e presuppone lo stesso scopo dimostrativo all'origine di ogni progresso artistico.

La sua autobiografia, alcune lettere private e i *Ragionamenti* testimoniano del consapevole e faticoso impegno che questa visione della pratica artistica richiede al pittore: ogni commissione è infatti un banco di prova, perché, se da una parte l'opera deve soddisfare il committente e servire allo scopo – politico, devozionale o meramente decorativo – per il quale è stata ordinata, dal punto di vista del suo creatore il successo o l'insuccesso del dipinto o della statua dipendono dalla relazione tra l'opera in questione e quelle precedenti e contemporanee. Una volta licenziata dalla bottega e quindi sottoposta al giudizio degli

193 Cic. *Brut.* 17, 70s.

194 In modo speculare all'argomentazione di Cicerone, Vasari infatti porta l'esempio delle altre discipline liberali come prova della sua idea di progresso in arte figurativa: "questo me lo fa credere [l'idea proposta nel brano sopra citato] il vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altre facultà: che, per essere fra tutte le arti liberali un certo che di parentado, è non piccolo argumento che e' sia vero. Ma nella pittura e scultura in altri tempi debbe essere accaduto questo tanto simile che, se e' si scambiassino insieme i nomi, sarebbono appunto i medesimi casi", Vasari, *Le Vite* (2), III, 7.

195 Cic. o*rat.* 1, 5: "Nec solum ab optimis studiis excellentes viri deterriti non sunt [l'autore ha appena portato l'esempio della filosofia] sed ne opifices quidem se ab artibus suis removerunt, qui aut Ialysi quem Rhodi vidimus non potuerunt aut Coae Veneris pulchritudinem imitari, nec simulacro Iovis Olympii aut doryphori statua deterriti reliqui minus experti sunt quid efficere aut *quo progredi possent*". Il corsivo è mio.

196 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 371.

197 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 371.

intendenti, la nuova creazione potrà distinguersi per maestria e originalità oppure dimostrare la modestia dell'ingegno e della tecnica del suo autore. Il pittore ha quindi una doppia responsabilità: verso il committente e verso la comunità degli artisti, o meglio verso la disciplina stessa.[198]

Nel ricostruire la genesi delle sue opere Vasari tende a mettere in rilievo il ruolo della propria volontà creativa quasi fosse indipendente da condizionamenti esterni: le scelte iconografiche e stilistiche attraverso le quali il dipinto prende forma, secondo quanto racconta Vasari del suo mestiere quotidiano, sono il più delle volte liberamente compiute dall'artista e hanno come scopo principale la riuscita estetica dell'opera. L'autore quindi si concentra maggiormente sulla seconda responsabilità del pittore – il suo dovere di contribuire a rinnovare l'arte stessa – mentre raramente si riferisce allo scopo funzionale della commissione.

È evidente che si tratta di una ricostruzione tendenziosa, in quanto serve a dimostrare la fiducia di cui Vasari godeva presso i committenti, tanto desiderosi di possedere un prodotto di sua mano da lasciare il suo talento libero di esprimersi senza costrizioni. D'altra parte è naturale che Vasari intenda rendere partecipi i lettori delle finalità che lui stesso si prefiggeva e del proprio contributo alla riuscita delle opere.

Come si è anticipato, se ogni prodotto artistico è metro di giudizio del suo autore, questi dev'essere profondamente consapevole dei mezzi linguistici propri dell'arte, deve tenersi costantemente aggiornamento sulle novità introdotte dai colleghi ed è chiamato infine ad esercitare su se stesso una faticosa opera di autocontrollo. Vasari così descrive questo atteggiamento verso la pratica pittorica: “sempre sono andato, allora e poi, cercando le fatiche ed il difficile dell'arte”.

Significativamente la parola 'fatica' e i suoi derivati compaiono ventitré volte nell'autobiografia di Vasari in relazione ai suoi cimenti pittorici. Infatti ogniqualvolta Vasari tratta di un dipinto a suo giudizio particolarmente riuscito, introduce il discorso con l'espressione “mi sforzai di...” o “mi ingegnai di...”, cui segue di solito un elenco di caratteri meritevoli dell'opera, quasi sempre relativi alla varietà e la copiosità della storia dipinta. Descrivendo ad esempio la *Raccolta della Manna* per il refettorio degli olivetani a Napoli del 1544, l'autore scrive: “mi sforzai di mostrare nelle donne, negli uomini e nei putti diversità di attitudini e vestiti e l'affetto con che ricogliono e ripongono la manna ringraziandone Dio”.[199]

Anche i monaci cassinesi di Santa Fiore e Lucilla diedero a Vasari l'occasione di cimentarsi in una composizione ricca e variata. L'autore ricorda che scelse il soggetto dell'affresco per il potenziale di originalità (gli era stato richiesto genericamente un “cenacolo”, cioè una scena adatta ad un refettorio):

> […] andai pensando di farvi alcuna cosa fuor dell'uso comune, e così mi risolvei insieme con quel buon padre a farvi le nozze della reina Ester con il re Assuero […] In quest'opera *mi sforzai di mostrare* maestà e grandezza […] so bene che il tutto disposi in modo che con assai bell'ordine si conoscono tutte le maniere de' serventi, paggi, scudieri, soldati della guardia, bottiglieria, credenza, musici, et un nano, et ogni altra cosa che a reale e magnifico convito è richiesta. Vi si vede tra gl'altri lo scalco condurre le vivande in tavola, accompagnato da buon numero di paggi vestiti a livrea, et altri scudieri e serventi.[200]

L'ansia di licenziare opere copiose e innovative pervade tutta l'autobiografia e quindi, molto probabilmente, ha guidato la produzione del pittore.

L'esempio più rivelatore è la commissione della pala per la cappella Martelli in San Lorenzo a Firenze.

198 Così si esprime in merito anche Gombrich 1955, 294: “the artist had not to think of his commission but of his mission. This mission was to add to the glory of the age through the progress of art”.
199 Vasari (2), VI, 384. Per la commissione vd. la bibliografia cit. *infra*, nt. 181s.
200 Vasari (2), VI, 392.

Prima di tutto Vasari racconta che accettò di dipingere l'opera solo a patto di avere "facultà di potervi fare a mio capriccio alcuna cosa di S. Gismondo".[201] Dopo che questa condizione fu accettata, Vasari decise di assecondare la struttura architettonica della cappella, pensata dal Brunelleschi per contenere "alcuna storia o pittura grande" e di non limitarsi a dipingere una piccola tavola come era stato richiesto dai Martelli. Quindi il pittore "più guardando all'onore che al piccol guadagno" scelse un soggetto particolarmente drammatico e funzionale a creare una scena complessa e movimentata, vale a dire il martirio del santo, corredato, nella versione immaginata da Vasari, da un concorso di "popoli che stanno da una parte a vedere quell'orrendo spettacolo", "alcuni masnadieri" e "un gruppo di soldati".

Se la storia di Ester e Assuero è preferita in quanto "fuori dall'ordinario" e quella del martirio di S. Sigismondo perché grandiosa e emotivamente coinvolgente, dobbiamo dedurne che, almeno in questi casi, la storia da narrare per immagini è considerata dal pittore uno strumento e non il fine della sua opera.

Vasari afferma esplicitamente questo ordine di priorità in una lettera a Pietro Aretino.[202] La lettera accompagna l'invio di un cartone per il ciclo di affreschi dedicato a Giulio Cesare cui Vasari stava lavorando in una sala di Palazzo Medici in via Larga. La decorazione, completata nel 1536, fu distrutta a fine Cinquecento quando vennero trasformati gli ambienti a pian terreno.[203]

Nel disegno, descritto con gusto dal suo autore, è rappresentato l'episodio in cui Giulio Cesare, per sfuggire alla battaglia navale contro Tolomeo, si gettò in acqua e nuotò fino alla riva tra i dardi dei nemici. Oltre alle figure principali Vasari ha incluso nella scena "una zuffa d'ignudi che combattono, per mostrare *prima* lo studio dell'arte, e per osservar *poi* la storia".[204] Pietro Aretino, così spera Vasari, forse troverà in questa "zuffa di ignudi" la dimostrazione che la loro comune patria può finalmente fregiarsi di aver dato i natali ad un grande artista.[205]

Per quanto riguarda gli altri tre cartoni già approntati, l'Aretino deve affidarsi esclusivamente alla descrizione del pittore. Vasari conosce i gusti del letterato ed è convinto che il terzo disegno, dove si racconta di quando Cesare fece bruciare le lettere di Pompeo, risveglierebbe l'interesse del suo interlocutore.

> Questa so che vi piacerebbe assai, per l'ammirazione di quel popolo, per molti servi che, chinati, soffiano nel fuoco e altri, portando lettere e libelli, fanno il comandamento di Cesare, essendovi tutti i capi degli eserciti intorno a vedere.[206]

Anche l'Aretino, immagina Vasari, godrebbe dei dettagli di contorno che erano l'orgoglio del loro inventore, delle scene collaterali immaginate per dare consistenza reale al racconto.

Quando il pittore discorre delle creazioni di cui è soddisfatto, com'è il caso delle storie di Cesare,

201 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 395.
202 La lettera si trova nella raccolta Bottari-Ticozzi 1822, 31-34.
203 Gli affreschi, commissionati dal duca Alessandro, decoravano le lunette. Bulst 1990, 122.
204 Il corsivo è mio. Bottari-Ticozzi 1822, 32.
205 "Se ella [la zuffa di ignudi] vi piacerà, mi sarà grato, poiché desiderate che della patria vostra sia a' giorni vostri un dipintore di quegli, che con le mani fanno parlare le figure. […] Non dubitate che io mi affaticherò tanto, prestandomi il cielo le forze, come vedete che fa il favore, ché Arezzo, dove non trovo che vi fussin mai pittori se non mediocri, potrebbe, così come ha fiorito nell'armi e nelle lettere, rompere il ghiaccio in me, seguitando i cominciati studi.", Bottari-Ticozzi 1822, 32-33. Pietro Aretino confermerà qualche anno più tardi all'artista che il suo obiettivo è raggiunto: "Lo desiderio, ch'io ebbi sempre circa il conoscere un buon dipintore de la mia patria, è stato, o figlio, adempiuto da la bontà di Dio", Aretino, *Lettere*, I, n. 107, 175. La lettera, datata 15 dicembre 1540, risponde all'invio del disegno vasariano de *La manna che piove dal cielo*. Per l'ecfrasi dell'Aretino vd. *infra*, 72s.
206 Bottari-Ticozzi 1822, 33.

descrive le storie dipinte come fossero scaturite fluidamente dal suo ingegno, senza sforzo e fatica. Nei momenti felici l'invenzione agisce in lui proprio secondo il procedimento descritto nel *Proemio* delle vite ("l'invenzione fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti"):[207] i personaggi si moltiplicano e i cartoni si riempiono quasi da sé.

> Cognosco ogni dì più il dono di che mà dato Dio, che tanto quanto sono in magior galuppo, tanto divento più facile, animoso et gagliardo. Credete che io solo ò condotto sei cartoni grandi di sei storie teribili, piene di inventione, di figure et di cose dificile e belle, che mai più ò fatto così et mi risolvo a far di mia mano [...][208].

Ma ci fu una commissione che mise a dura prova la sua facondia figurativa: la decorazione dell'immesa Sala dei Cinquecento.[209] Nel novembre del 1564 il pittore stava portando a termine i cartoni per le storie quando ricevette dall'abate Iusti notizia che il duca Cosimo non era certo del soggetto scelto per l'ultimo riquadro. Vasari rassicura l'abate che si è ancora in tempo per cambiare idea, perché ancora il disegno non era stato messo in opera; se invece il cartone fosse stato già pronto, l'artista non avrebbe avuto forza di farne un altro: "perché so' infastidito in 39 storie tutte piene de figure, che vi giuro che non si può far fare attitudine varie a nessuna figura; perché è messo in questo tutto quel che può fare uomo".[210] Questa frase esprime efficacemente il conflitto che può nascere nel pittore quando al desiderio di abbondanza si unisce un'ansiosa ricerca di novità. Il rischio di implosione dell'ingegno è elevato soprattutto nel caso di soggetti che permettono una ristretta gamma di variazione come le battaglie, le fondazioni di città e le allegorie politiche che figurano sulle pareti e sul soffitto della grande sala ordinata da Cosimo de Medici.

Le pressanti aspettative che Vasari nutriva per le sue stesse opere spesso si traducono in un *horror vacui* compositivo che le generazioni successive non risparmiarono di criticare senza pietà. Federico Zuccari, pur non molto più giovane di Vasari, era un pittore di gusti più disciplinati e non perdonò mai all'artista più anziano di aver maltrattato suo fratello Taddeo, soprattutto perché, a suo modo di vedere, quest'ultimo era indiscutibilmente superiore al "povero Giorgio, che non sapeva che far presto ed empire di figure le muraglie, che vi paion poste a pigione".[211]

Come si è anticipato al principio di questo paragrafo, Vasari attribuisce lo stesso desiderio di gloria che pungola il suo animo ambizioso anche agli altri artisti dei quali apprezza le opere. In secondo luogo Vasari universalizza il rapporto di causa ed effetto che lega nella sua esperienza il desiderio di primeggiare ed il progredire dell'abilità, facendo di questo meccanismo il motore primo dello sviluppo stilistico.

Infatti Vasari presuppone i processi psicologici che guidavano la sua pratica pittorica anche in artisti molto lontani nel tempo. Questo si deduce ad esempio dalla seguente affermazione relativa al pittore tardo-gotico Andrea Orcagna: "essendo desideroso, per fare vaghi componimenti d'istorie, d'essere abbondante nelle invenzioni, attese con tanto studio al disegno, aiutato dalla natura che volea farlo universale [..]".[212] Tornano in questa frase il ragionamento e i criteri di giudizio propri del Cinquecento e condivisi da Vasari: il pittore mira a rendere piacevoli le sue narrazioni figurate e, per ottenere questo effetto, è necessario che

207 vd. *supra,* 42.
208 Il passo è tratto da una lettera del 13 febbraio 1573 a Vincenzo Borghini riportata in Gaye 1961, III, 363 e si riferisce ai cartoni per la Sala Regia.
209 Vd. Barocchi 1964, 53-62; Cecchi-Baroni.Fornasari 2011, 117-151.
210 Gaye 1961, II, 161. Sulla campagna di decorazione del Salone dei Cinquecento vd. Barocchi 1964, 53-62.
211 Lettera del 16 maggio 1592 di Federico Zuccari a Antonio Chigi, riportata in Friedenthal 1966, 119.
212 Vasari, *Le Vite* (2), II, 217

impari ad essere copioso nelle invenzioni; al fine di acquisire questa facondia, l'artista si applica nello studio, aiutato da un'innata facilità a trasformare in immagini tutto l'universo visibile.

La cultura figurativa in cui Vasari è immerso costituisce un filtro attraverso il quale il pittore-letterato guarda alle opere di ogni tempo, nonostante, come si è già avuto modo di affermare, l'autore delle *Vite* dimostri in più punti di possedere un'inedita capacità di giudicare le opere relativamente al contesto. Ma il giudizio è pur sempre formulato secondo criteri assoluti: le storie dipinte nella prima età sono mirabili se si tiene conto di quanto era giovane allora l'arte di raccontare per immagini, ma sono mirabili per le stesse ragioni per cui Raffaello supera tutti i suoi predecessori: per invenzione, varietà e *copia*. Gli stessi desideri, le stesse priorità che Vasari condivide con i pittori a lui contemporanei animavano gli spiriti e guidavano l'opera degli artisti di ogni epoca. Se si fosse riportato il brano della vita di Orcagna senza specificarne il soggetto, si sarebbe potuto facilmente riferire quei ragionamenti a Raffaello; difatti Vasari non manca di attribuire anche al grande urbinate gli stessi pensieri.

Dopo aver descritto l'affresco della *Scuola d'Atene* (in modo sorprendente ed impreciso),[213] Vasari deduce dalla meravigliosa novità del dipinto quale fosse l'intenzione del pittore ed il fine della sua opera:

> E oltra le minuzie delle considerazioni, che sono pure assai, vi è il componimento di tutta la storia che certo è spartito tanto con ordine e misura, che egli mostrò veramente un sì fatto saggio di sé, che *fece conoscere che egli voleva,* fra coloro che toccavano i penneli, *tenere il campo senza contrasto.*[214]

Forse queste illazioni – come le idee sull'arte che presuppongono – non sono così arbitrarie come potrebbe sembrare in un primo momento, anche se c'è ragione di credere che tale ossessione per il riconoscimento del pubblico e degli altri artisti derivi da un tratto del carattere di Vasari e abbia quindi radici psicologiche oltre che culturali. A partire da Gombrich, la critica moderna[215] ha proposto l'ipotesi che la concezione evolutiva dello stile che informa le *Vite* – e che si riscontra anche in testi precedenti[216] – non sia solo naturale riflesso del cammino quasi miracoloso compiuto dall'arte nell'arco di due secoli e mezzo, dall'epoca di Giotto a quella di Michelangelo, ma sia la causa stessa di questo progresso: dato che gli uomini del Rinascimento si sentivano testimoni diretti del perfezionamento dell'arte figurativa, i pittori e gli scultori erano chiamati ad avverare questa percezione e a soddisfare l'aspettativa corrispondente. Vasari non è quindi il solo a credere che l'evoluzione dello stile sia anche il risultato del desiderio degli artisti di partecipare al perfezionamento dell'arte per amore per la disciplina stessa e per acquistarne gloria. Anche i moderni interpreti sono giunti a riconoscere il legame causale che unisce i seguenti tre fattori: l'evoluzione dello stile osservabile nel concatenarsi delle opere nel tempo, la visione dell'arte come perfettibile e i moventi personali dei pittori e degli scultori.[217]

---

213 Com'è noto infatti Vasari definisce il soggetto del dipinto "una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia" e indica sulla scena, oltre ai filosofi, anche gli evangelisti e "certi angeli bellissimi". Vasari, *Le Vite* (2), IV, 166.

214 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 167.

215 Gombrich 1955, 294 e ss. Sull'idea di progresso in arte vd. anche Gombrich 2007 (1971). Sulla competizione come motore del progresso il saggio più completo è Goffen 2002, di cui vd. soprattutto 3-40.

216 Per citare solo tre celebri esempi, la stessa idea è sottesa nei versi di Dante su Cimabue e Giotto, nella definizione data da Cennino Cennini dello stile dello stesso Giotto e nella lettera di Alemanno Rinuccini riportato in appendice a Gombrich 1995, 306.

217 vd. Shearman (1992) 1995, 34: "Gli straordinari risultati dell'arte e dell'architettura del pieno Rinascimento […] sembrano aver portato al culmine, per una specie di processo di ritorno, idee sull'opera d'arte e sull'artista stesso che erano così inebrianti da influenzare a loro volta il corso dello stile". Vd. anche il recente Verstegen 2011.

È naturale che la lettura vasariana dia risalto all'origine psicologica del processo, perché l'autore delle *Vite* si trova nella felice condizione di poter osservare il fenomeno dall'interno, essendo lui stesso un artista, e può quindi dedurre i principi generali dall'osservazione dei meccanismi in azione nella sua psiche. Nei limiti di interesse di questo discorso non è necessario dimostrare che l'origine del progresso in arte sia o meno quella proposta da Vasari, è importante invece esplorare le conseguenze della diffusione di questo modo di pensare sulle abitudini compositive nella pittura narrativa.

d. Il gusto per la digressione

Se il pittore è chiamato a esercitare il proprio capriccio al fine di rinnovare le invenzioni, potrà assolvere questo compito in due modi diversi, che non si escludono necessariamente a vicenda. Il primo (**a**) agisce sul contenuto della rappresentazione, il secondo (**b**) sulla traduzione di questo contenuto in immagini.
a. Nei casi in cui il committente si dimostra disponibile a concedere una certa libertà di azione, l'artista può selezionare un episodio minore della storia che si vuole tradurre in figure: per trarre un esempio dalla produzione di Vasari, il pittore racconta che quando Bindo Altoviti gli ordinò una *Conversione di S. Paolo* per una cappella in S. Pietro in Montorio, Vasari decise di dipingere il momento in cui il santo accecato viene condotto al cospetto di Anania, "per variare da quello che aveva fatto il Buonarruoto nella Paulina";[218] se la commissione prevede che ci si attenga ad una consuetudine decorativa senza che sia determinato rigidamente il soggetto, l'artista può decidere di illustrare un racconto meno frequentato: è questo il caso già citato del *Convito di Ester ed Assuero* per il refettorio, per il quale i frati avevano chiesto "un cenacolo o qualcosa del genere"; il pittore stesso può infine elaborare indipendentemente (o con il sostegno di qualche dotto amico) il contenuto della rappresentazione, costruendo sistemi di allegorie oppure, all'estremo opposto, dando vita a visioni puramente decorative, come partiture di ornato, paesaggi o scenette di genere: frutto di un esercizio inventivo concettuale è, ad esempio, l'*Immacolata* di Vasari per Ognissanti.
b. Una volta deciso il soggetto, all'artista è richiesto un altro genere di 'invenzione': deve saper immaginare in modo inedito la storia, al fine di dare la propria impronta ad un racconto che forse è già stato illustrato centinaia di volte. Questa necessità estetica corrisponde al concetto più ampio di *varietas* di cui si è data definizione alla fine del paragrafo sui dialoghi di Pino e Dolce: nella teoria dell'arte del Cinquecento questo criterio di giudizio non era applicato soltanto alle singole composizioni bensì doveva essere soddisfatto anche nella relazione tra l'opera e la tradizione iconografica.

Se un pittore si trova alle prese con un soggetto noto e ampiamente frequentato, potrà esercitare più liberamente la propria inventiva sulle parti marginali della scena, perché le azioni e le attitudini dei personaggi principali sono determinate dal racconto mentre le componenti digressive delle composizioni, quelle che non derivano dalla storia e non sono da questa determinate, possono invece essere variate all'infinito. Per questa ragione gli artisti tendono a preferire i soggetti dai quali è possibile trarre una scena corale, vale a dire le storie che prevedono già in se stesse possibilità di ampliamento: è il caso, ad esempio, della scelta di Vasari del M*artirio di S. Sigismondo* per la cappella Martelli. Se l'episodio consente di immaginare una scena ricca di figure, è chiaro che il pittore può facilmente soddisfare un altro criterio

218 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 396.

estetico cinquecentesco, vale a dire la *copia*.

La centralità estetica del marginale è stata riconosciuta come tipica dello sguardo di Vasari da Svetlana Alpers in un articolo fondamentale,[219] nel quale la studiosa analizza le ecfrasi di opere pittoriche contenute nelle *Vite*. È difficile sopravvalutare l'importanza delle descrizioni vasariane per comprendere il gusto e le priorità di questo artista: infatti se i giudizi critici, le ricostruzioni autobiografiche e le affermazioni teoriche sono atti consapevoli e possono essere quindi guidati da un desiderio nobilitante o da concetti estranei alla pratica artistica e all'indole dell'autore, le descrizioni rivelano in modo diretto dove si è fermato lo sguardo di chi scrive, cosa questi ritiene più degno di interesse e cosa si è conservato nella memoria.[220]

La studiosa nota che a dispetto dell'attenzione di Vasari per l'evolversi dello stile nel tempo, quando nelle biografie Vasari rievoca a parole un dipinto e ne tesse le lodi, tende a individuare e sottolineare le stesse caratteristiche a prescindere dall'età cui appartiene l'opera. Infatti se si estrapola un'ecfrasi dal testo, non è facile indovinare se il pittore del dipinto descritto sia vissuto nel Trecento o se sia un contemporaneo di Raffaello.[221] Quando un'opera incontra il gusto di Vasari, l'efficacia della rappresentazione è sempre dichiarata negli stessi termini, perché il suo sguardo è sempre concentrato sulle qualità narrative della pittura, cioè sulla capacità delle figure di dare evidenza visiva al racconto, di evocare gli stati psicologici dei personaggi della storia e di trasmettere emozioni all'osservatore.

Giusta questa interpretazione del gusto ecfrastico vasariano, sarebbe logico supporre che l'autore delle *Vite* non dimostri alcun interesse verso le componenti marginali delle composizioni, in quanto narrativamente non essenziali. Invece quando Vasari isola nella descrizione una figura o si sofferma su una parte precisa della scena, la sua attenzione non è sempre attratta dai personaggi i cui gesti dichiarano la storia e sono quindi necessari al racconto. Al contrario Vasari, come dice la Alpers, "gode nel creare delle sotto-trame", cioè apprezza le digressioni narrative. L'esempio portato dalla Alpers è indicativo: nell'osservare la *Navicella* di Giotto, Vasari si concentra con gusto sul pescatore a riva, del quale, a suo dire, "si conosce nell'attitudine una pacienca estrema, propria di quell'arte, e nel volto la speranza e la voglia di pigliare".[222] Questa scenetta laterale non è né cruciale dal punto di vista narrativo, né centrale nell'economia spaziale del dipinto, ma è isolata da Vasari proprio in quanto apporta una digressione narrativa che arricchisce la rappresentazione[223].

Anche Patricia Rubin ha affermato che il modo di guardare di Vasari scrittore, testimoniato dalle sue ecfrasi, corrisponde ai suoi criteri estetici e alla pratica del Vasari artista: nell'osservare le narrazioni pittoriche altrui come nell'immaginare le proprie, Vasari procede per accumulo di 'avvertenze' o 'considerazioni', cioè dettagli inventivi e sorprendenti.[224]

---

219 Alpers 1960.

220 Sulle ecfrasi vasariane vd. anche Land 1994, 150-176 e Patrizi 2004. Sull'ecfrasi rinascimentale: Rosand 1987.

221 Si è osservata una simile continuità di giudizio e una parallela imposizione di criteri estetici cinquecenteschi sulle epoche precedenti anche a proposito dell'idea vasariana che ogni successo artistico è frutto del desiderio di gloria; vd. *supra*, 50s.

222 Alpers 1960, 194: "[Vasari] delights in creating a sub-plot, such as the fisherman's patience or the satisfaction of the tax collector. In both cases, while the elaboration is appropriate, it is not explicitly called for by the work itself. The cleare case is the Giotto [la *Navicella* di San Pietro], in which the sub-plot, neither crucial to the narrative nor given a central place by the artist in the mosaic, is purely Vasari's elaboration."

223 Alpers individua una discrepanza tra i caratteri di eccellenza della pittura stabiliti da Vasari nelle introduzoni alle vite e la concentrazione sui valori di espressività narrativa che si evince dalle ecfrasi (Alpers 1960, 192). Il tentativo proposto in queste pagine di ricostruire le idee vasariane sulla pittura narrativa collazionando brani proveniente da tutto il testo che presentino affermazioni teoriche, ha provato invece che la predilezione per gli aspetti digressivi rivelata dalle descrizioni si accorda con le dichiarazioni generali di Vasari sull'arte pittorica.

224 Rubin 1995, 276: "The narrative form of description is also indicative of a form of perception and a model of

Secondo Alpers, il fatto che le ecfrasi contenute nelle *Vite* si somiglino l'un l'altra non è in contraddizione con la concezione evolutiva dell'arte espressa nei ragionamenti teorici, come sarebbe intuitivo pensare, bensì ne è il frutto. La costanza dell'attenzione sui valori narrativi della pittura deriva dal fatto che per Vasari l'espressività del racconto in immagini è il fine della pittura, il suo obiettivo più alto,[225] e questo obiettivo è costante e valido in ogni epoca. Ciò che evolve e cambia nel tempo sono i mezzi per raggiungere questo fine, cioè la tecnica e lo stile di rappresentazione: il progressivo raffinamento di questi nel tempo dimostra che i mezzi sono perfettibili, in quanto tendono ad avvicinarsi quanto più possibile alla *mimesi* e all'efficacia espressiva.[226] Alpers ipotizza un'equazione tra il termine 'disegno' e i mezzi di rappresentazione, e tra 'invenzione' e il fine della pittura.[227] La differenza sostanziale tra i mezzi ed il fine sta nel fatto che esiste un grado di perfezione del 'disegno', cioè dello stile e della tecnica, che una volta raggiunto rimane normativo per sempre e non consente miglioramento ulteriore. Questo apice coincide con l'arte di Michelangelo: grazie al suo esempio, a detta di Vasari, non esiste più niente che il pittore non sia in grado di raffigurare perché tutte le difficoltà sono risolte, tutta la natura è rappresentabile. Soprattutto la figura umana, il soggetto più nobile dell'opera del pittore, non ha più segreti.[228]

Ma se l'artista della generazione successiva a Michelangelo era dunque in possesso dello strumento perfetto, non per questo aveva esaurito il suo scopo. Infatti l'invenzione, intesa come capacità narrativa ed eloquenza della pittura (il regno di eccellenza di Raffaello) non prevede un limite a se stessa, perché non esiste una forma perfetta di invenzione che, una volta elaborata, non consenta variazioni. È vero il contrario: l'invenzione deve essere variata all'infinito.[229] Per esprimersi in forma figurata, dalle opere di Michelangelo i suoi contemporanei traevano gli elementi di un vocabolario completo e compiuto per sempre: ma dai lemmi di un vocabolario si possono comporre infinite frasi. Al contrario di quanto appare inzialmente, il mezzo della pittura, cioè il 'disegno', evolve fino al raggiungimento della perfezione, mentre il fine della pittura, l'espressività della narrazione, evolve all'infinito, o meglio può essere variata all'infinito. Che la lettura della Alpers corrisponda alle intenzioni di Vasari è confermato dal giudizio su Raffaello della Giuntina, che non testimonia soltanto la maturazione dello sguardo dello scrittore su quest'artista, ma è un atto di rilevanza critica generale: Vasari offre all'arte della sua epoca una possibilità di fuga dall'impasse dell'imitazione

composition. Vasari painted what he praised. The emphasis in his own pictorial narratives is on accumulated *avvertenze*, striking and inventive details".

225 In questo Vasari non si discosta dalla tradizione teorica rinascimentale che ha le sue radici in Alberti e che ha sempre considerato la pittura di storia come il maggiore cimento possibile per l'artista. A questo proposito vd. *supra,* 29.

226 Alpers 1960, 201: " He relates technique and expressiveness by treating them as the means and the ends of art. Simultaneously they are placed in an historical scheme according to which the means of art are gradually perfected while the ends remain constant".

227 Alpers 1960, 210: "the analogy to *invenzione* and *disegno* is not form and content, but means and end".

228 L'analisi di Alpers risente in questo punto di un eccesso di semplificazione, perché la studiosa sovrappone la facilità di riprodurre la realtà visibile, ottenuta grazie alla maturazione delle tecniche e dello stile, al disegno di Michelangelo, mentre l'egemonia di questo artista era limitata alla resa della figura umana, non alla rappresentazione della natura in tutti i suoi aspetti. Infatti secondo Vasari "l'intenzione di questo uomo singolare [Michelangelo] non ha voluto entrare in dipingere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano et in diversissime attitudini; non sol questo, ma insieme gli affetti delle passioni e contentezze dell'animo, bastandogli satisfare in quella parte di che è stato superiore a tutti i suoi artefici e mostra la via della gran maniera degli ignudi e quanto e' sappi nelle difficultà del disegno, e finalmente ha aperto la via alla facilità di quest'arte nel principale suo intento, che è il corpo umano [...]".

229 Alpers 1960, 209: "The main point is that with Michelangelo the technical equipment of the painter has been completed, *disegno* is perfected, and the artist must now cultivate the end of art, making inventions." In proposito vd. anche Testa 2009.

infinita della perfezione raggiunta da Michelangelo. Poiché grazie all'esempio dei maestri tutto è diventato rappresentabile con facilità, dice Vasari, è giunto il momento di esplorare il 'campo largo' della pittura.

È possibile portare le conclusioni della Alpers avanti ancora di un passo in modo da concatenare le due parti del discorso che restano sconnesse nella trattazione della studiosa, vale a dire il gusto digressivo di Vasari e l'infinita possibilità di variazione delle invenzioni. La Alpers infatti considera la predisposizione di Vasari a individuare "sotto-trame" nei dipinti solo come segno del suo interesse per la narrazione pittorica, interesse tanto intenso ed esuberante da portare lo scrittore a ravvisare nuclei di racconto anche a prescindere dalle intenzioni del pittore dell'opera che sta descrivendo. Questo gusto per la divagazione è invece connesso proprio alla necessità di variare senza sosta le storie dipinte perché, come si è detto, questa necessità può essere soddisfatta efficacemente dal pittore elaborando in modo originale le parti marginali, cioè le 'avvertenze e considerazioni' che il pittore aggiungeva di sua volontà per arricchire la scena e che non sono determinate dal soggetto iconografico.

Per dimostrare quanto affermato, conviene proseguire l'analisi delle ecfrasi vasariane inaugurata dalla Alpers. Si è già notato come nella descrizione inviata ad Aretino dei cartoni con storie di Giulio Cesare, Vasari presupponga che l'interlocutore condivida la sua soddisfazione per l'efficacia delle parti corali delle scene.[230] Ma anche le *Vite* offrono altre ecfrasi illuminanti in merito.

Come prevedibile, gli affreschi delle stanze di Raffaello ispirano a Vasari le descrizioni più appassionate e ricche di dettagli di tutte le *Vite*. L'*Incendio di Borgo*[231] (fig. 2) è oggetto di un'ecfrasi lunghissima (forse la più lunga dedicata nelle *Vite* ad un'unica composizione) nella quale quasi ogni particolare del dipinto è rievocato dalle parole. Il soggetto dell'affresco è dichiarato da Vasari in apertura alla descrizione: "Era in uno lo incendio di Borgo Vecchio di Roma che, non possendosi spegnere il fuoco, San Leone III si fa alla loggia di palazzo e con la benedizione lo estingue".[232] Anche se il gesto del papa è l'azione fondamentale della storia, nel dipinto e, di conseguenza, nell'ecfrasi, il miracolo è posto in secondo piano rispetto ad una scena vivissima che riscuote l'ammirazione incondizionata di Vasari.[233] Nella descrizione del tumulto causato dall'incendio, lo scrittore si sofferma con godimento sui diversi nuclei di racconto inventati da Raffaello: le donne scarmigliate dal vento che portano recipienti, gli uomini che versano l'acqua sul fuoco e che "accecati dal fummo, non cognoscono se stessi"; il gruppo familiare ispirato all'Eneide, ogni figura del quale è caratterizzata psicologicamente; il salvataggio del neonato, sporto oltre il muro dalla donna "ignuda e tutta rabbuffata" verso un uomo che si trova già al riparo dal fuoco. Quest'ultimo

> sta nella strada in punta di piede a braccia tese per ricevere il fanciullo in fasce; dove non meno si conosce in lei l'affetto del cercare di campare il figliuolo che il patire di sé nel pericolo dello ardentissimo fuoco che la avvampa; né meno passione si scorge in colui che lo piglia, per cagione d'esso putto che per cagion del proprio timor della morte; né si può esprimere quello che si imaginò questo ingegnosissimo e mirabile artefice in una madre che, messosi i figliuoli innanzi, scalza, sfibbiata, scinta e rabbuffato il capo, con parte delle veste in mano, gli batte perché fugghino dalla rovina e da quello incendio del fuoco.[234]

230 Vd. *supra*, 49-50.

231 Sui caratteri compositivi e sulla strategia narrativa di quest'opera, vd. Badt 1959; Brand 1981; Oberhuber 1999, 150-153; Reilly 2010.

232 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 198.

233 Anche Reilly 2010, 308 nota che nella descrizione di Vasari viene data maggiore enfasi alle scene in primo piano: "indeed the ostensible protagonist of this narrative [il papa] is literally the last thing that Vasari refers to and, even then, only obliquely".

234 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 194.

Il racconto di Vasari è in alcuni punti quasi più drammatico e coinvolgente del dipinto stesso. La sua fantasia, colpita dalla visione della storia, reagisce immaginando dettagli e attribuendo alle figure sentimenti e pensieri che non si riscontrano nella rappresentazione: Vasari intravede ad esempio uno smarrimento di coscienza nelle due figure maschili che gettano acqua sul fuoco, anche se del personaggio più giovane non vediamo neppure il volto perché è di spalle, mentre lo stato d'animo di quello più anziano non è chiaramente leggibile nella sua fisionomia. Nell'attitudine dell'uomo che sta per accogliere tra le braccia il neonato, dall'altra parte della scena, è difficile riconoscere l'ansia per il proprio pericolo di cui parla Vasari, a meno che, nel ricordo, lo scrittore abbia riunito in un personaggio solo le due figure maschili che stanno nei pressi del muro: il nudo che si cala spaventato verso terra e l'uomo che si sforza di afferrare il bambino. Queste lievi esagerazioni, siano volontarie o meno, dimostrano quanto Vasari ammirasse l'efficacia emotiva delle singole parti della scena e quanto ne apprezzasse l'invenzione che, bisogna ricordarlo, si deve attribuire interamente a Raffaello: tutto il primo piano dell'affresco è infatti occupato da una narrazione visiva che si potrebbe chiamare 'circostanziale', perché raffigura nel modo più ampio e articolato possibile la congiuntura che fa da sfondo al miracolo; Raffaello ha trasformato la proposizione "siccome era scoppiato un incendio..." nella scena principale dell'affresco.

La scelta dell'artista di raccontare l'episodio secondo questa prospettiva è tutt'altro che arbitraria, bensì deriva probabilmente da un ragionamento sulle possibilità espressive del linguaggio figurativo: Raffaello non avrebbe potuto infatti dipingere lo spegnimento improvviso del fuoco e la relazione causale tra il miracolo ed il gesto benedicente del papa, perché la cessazione di un processo ed il rapporto di causa ed effetto richiedono, per essere compresi, la dimensione temporale, impossibile da includere in un dipinto che rispetti l'unità di spazio e tempo.[235] Nei casi in cui l'azione sia compiuta da una singola figura, o da un gruppo ristretto, il pittore può contravvenire all'unità temporale presentando lo stesso personaggio più volte, ognuna delle quali appartiene ad un momento diverso della vicenda (è il caso, ad esempio, dell'affresco della *Liberazione di San Pietro*).[236] Ma per rendere in immagini la cessazione dell'incendio Raffaello avrebbe dovuto dipingere separatamente la città in fiamme e la città salvata, avrebbe cioè dovuto dedicare alla storia due scene, in grave asimmetria rispetto agli altri affreschi. Genialmente, l'artista decise di dare risalto al miracolo in modo indiretto, cioè inscenando lo scompiglio e la sofferenza precedenti al gesto salvifico del papa.[237] Il senso di disperazione che pervade la scena e l'inanità degli sforzi dei soccorritori rendono evidente

235 Le parole di Burckhardt in merito sono ancora illuminanti: "La scena doveva simboleggiare l'onnipotenza della benedizione papale. Ma da questo avvenimento ben poco si poteva ricavare, poiché il cessare dell'incendio e la connessione di esso col gesto del papa non si prestavano affatto ad una rappresentazione figurata. Raffaello creò invece il quadro di genere della più grande potenza stilistica che ci sia: la rappresentazione di gente che fugge, che soccorre, che si dispera. Qui si realizza una serie di concetti puramente artistici, liberi da ogni rispetto storico o simbolico; e tutto è trasfigurato in un mondo eroico. Il piacere della libera creazione avrà riempito l'anima dell'artista", Burckhardt (1855) 1952, 1006-1007.

236 Questa strategia di racconto è denominata, negli studi moderni, narrazione continua. Sull'argomento vd. Andrews 1995 (per il Quattrocento) e Tomasi Velli 2007 (per Cinque e Seicento).

237 Così anche Badt, 1959, 45: "For the miracle – which could not be shown since it consisted in the halting of a process – could only be made plain against the greatness of the suffering which preceded it". Badt 45-48 indaga ulteriormente la dimensione temporale dell'affresco. Lo studioso assegna ai tre gruppi in primo piano le funzioni di primo atto (a sinistra) secondo (a destra) e terzo (al centro): questa divisione è arbitraria in quanto, anche supponendo che ogni gruppo rappresenti un momento diverso della storia, non c'è modo di stabilire quale sia l'ordine di precedenza. La lettura di Badt ha il pregio di indicare come Raffaello ha rappresentato lo svolgimento temporale dell'azione all'interno dei singoli gruppi, affidando ad ogni figura un istante di questa azione (la fuga, il tentativo di spegnere il fuoco, ecc), cosicché, osservando le figure in sequenza, possiamo seguire il processo

la necessità del miracolo e rappresentano emblematicamente l'incapacità dell'essere umano di garantire la propria salvezza senza l'aiuto divino. Vasari non sembra apprezzare questa fine strategia narrativa – per lo meno non dichiara esplicitamente di ravvisarla nell'affresco – ma si lascia rapire dall'ingegnosità e dal potere evocativo delle singole invenzioni raffaellesche.

Alla fine del brano sull'*Incendio di Borgo* Vasari isola una figura a suo avviso particolarmente riuscita, quella della madre che scaccia violentemente i propri figli: lo stesso procedimento descrittivo si riscontra anche nell'ecfrasi della *Messa di Bolsena* (fig. 3).

> fecevi Raffaello intorno molte varie e diverse figure, alcuni servono la messa, altri stanno su per la scala ginocchioni, et alterate dalla novità del caso fanno bellissime attitudini in diversi gesti, esprimendo in molte uno affetto di rendersi in colpa, e tanto ne' maschi quanto nelle femmine, *fra le quali ve n'ha una che a' piè della storia da basso siede in terra tenendo un putto in collo, la quale sentendo il ragionamento che mostra un'altra di dirle del caso successo al prete, maravigliosamente si storce mentre che ella ascolta ciò, con una grazia donnesca molto propria e vivace.*[238]

Un altro esempio della tendenza di Vasari a concentrarsi su una figura femminile del "coro" si trova nel brano dedicato alla *Trasfigurazione* di Raffaello ed è particolarmente interessante per una scelta lessicale:

> Èvvi una femmina fra molte, la quale è *principale figura di quella tavola,* che inginocchiata dinanzi a quegli [gli apostoli], voltando la testa loro e coll'atto delle braccia verso lo spiritato, mostra la miseria di colui.[239]

La bellissima giovane che offre alla vista una spalla candida e il nobile profilo è detta "una femmina tra molte" anche se, a dire il vero, soltanto due altre teste nella folla si possono identificare come inequivocabilmente femminili. L'espressione di Vasari indica probabilmente che si tratta, nella sua percezione, di una figura che non ha identità precisa, cioè di un personaggio di contorno.[240] Ma proprio questa "femmina tra molte", a detta di Vasari, è la figura principale della tavola: la specificazione è importante, perché la ragazza è "principale" nel dipinto, ma non nella storia. Ciò significa che Vasari non distingue figure principali e secondarie a seconda del ruolo nel racconto ma sulla base dell'efficacia visiva e della centralità nella composizione; possiamo inoltre desumere da questa frase che lo scrittore non considera problematico il caso in cui queste due gerarchie di importanza (quella relativa alla storia e quella relativa alla composizione) non coincidono.

Anche le ecfrasi di opere successive alla morte di Raffaello sono popolate da figure senza nome. In alcuni casi Vasari esprime addirittura una predilezione per le comparse rispetto ai protagonisti del racconto.

Di Perin del Vaga ricorda la *Visitazione* di SS. Trinità dei Monti del 1522 (fig. 4).[241]

---

completo.

238 Vasari, *Le Vite,* (2), IV, 179.

239 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 203.

240 Nell'episodio evangelico infatti l'unico personaggio ad essere nominato nella folla che accompagna l'epilettico è il padre del ragazzo (*Matteo* 17, 14; *Marco* 9, 15-16; *Luca* 9, 37;). La critica ha tentato di dare un nome a questa figura: è stata identificata come la madre dell'invasato (von Einem 1966, 302), come Maria Maddalena (Preimesberger 1987, 106; zu Dohna 2011, 50s); altri le hanno attribuito un significato allegorico (Mancinelli 1980, 39; De Vecchi, 2003, 46; Siepe 2005). Nel contesto della presente discussione non importa risolvere il problema interpretativo, quanto notare che Vasari evidentemente non considerava questa donna come un personaggio della storia, bensì come una "femmina tra molte".

241 vd. vd. Brugnoli 1986; Parma 1986, 55-59; Parma 2001, 168-169, cat. 63 (anche per il disegno preparatorio); Wolk-Simon 2002.

> In una faccia, quanto tiene l'arco della volta, è la sua visitazione, nella quale sono molte belle figure, e *massimamente* alcune che son salite in su certi basamenti che, per vedere meglio le cerimonie di quelle donne, stanno con prontezza molto naturale;[242]

Che l'incontro tra Maria ed Elisabetta sia avvenuto in un tale clima di animazione pubblica è certamente inaudito: nel vangelo di Luca, dove si racconta della visita della Vergine, è detto chiaramente che Elisabetta accolse la cugina dentro casa.[243] Nella tradizione iconografica l'episodio è in realtà quasi sempre ambientato all'aperto, davanti alla casa di Elisabetta, perché lo spettatore possa leggere il rispetto e la devozione di Elisabetta per Maria nell'atto della donna più anziana di uscire incontro alla giovane. La Vergine è spesso accompagnata da una o due ancelle che portano provviste per il viaggio e doni per Elisabetta e alle volte anche Giuseppe e Zaccaria assistono in disparte all'abbraccio.[244] La versione di Perin del Vaga di questo episodio è inedita non solo per il numero di figure che partecipano alla scena, ma soprattutto per lo stato di eccitazione che pervade la rappresentazione e trasforma l'incontro intimo e familiare tra le due donne in uno spettacolo oggetto di ammirata sorpresa. Proprio questo aspetto del dipinto, come si è visto, è stato apprezzato da Vasari.

Nella vita di Baldassarre Peruzzi è invece particolarmente lodata la *Presentazione della Vergine al Tempio* (fig. 66) che si trova a destra dell'abside di S. Maria della Pace. Nella navata sinistra della stessa chiesa si trova un'altra opera del pittore senese, una cappella decorata con "istorie piccole del testamento vecchio". A questa Vasari afferma di preferire il grande affresco mariano.

> Ma molto più [rispetto alla cappella della navata sinistra] mostrò quanto valesse nella pittura e nella prospettiva nel medesimo tempio vicino all'altar maggiore, dove fece, per Messer Filippo da Siena chierico di camera, in una storia quando la Nostra Donna salendo i gradi va al tempio, con molte figure degne di lode, come un gentiluomo vestito all'antica, il quale, scavalcato d'un suo cavallo, porge, mentre i servidori l'aspettano, la limosina a un povero ignudo e meschinissimo, il quale si vede che con grande affetto gliela chiede.[245]

Questa ecfrasi dimostra quanto le intuizioni della Alpers abbiano individuato un tratto fondamentale del gusto di Vasari, ed è curioso che la studiosa non abbia portato proprio la descrizione dell'affresco di Peruzzi a esempio della tendenza dello scrittore a godere, nella contemplazione dei dipinti, di racconti marginali inscenati dalle figure di contorno. Il caso della *Presentazione della Vergine* è particolarmente significativo per molte ragioni. Innanzitutto la composizione dell'opera – a prescindere dalla descrizione vasariana – è di grande interesse per questo discorso perché le azioni ed i personaggi che dichiarano il soggetto dell'affresco (Maria che sale al tempio ed i suoi genitori) sono messi in secondo piano rispetto all'esuberante raffigurazione del contesto in cui avviene l'episodio, cioè la città e la vita dei suoi abitanti. Dei procedimenti compositivi di questo affresco si avrà modo di parlare nel seguente capitolo[246] mentre ora è opportuno concentrarsi sulla reazione di Vasari. L'ecfrasi, come il dipinto, trascura i personaggi sacri, mentre le figure

242 Vasari (2), V, 124.
243 *Luca* 1, 10: "Entrò [Maria] nella casa di Zaccaria e salutò Elisabetta".
244 vd. Réau 1959, II.2, 195-210; una delle rare visitazioni in interno è quella di Lorenzo Lotto nella Pinacoteca Comunale di Jesi dipinta tra il 1532 e il 1536.
245 Vasari (2), IV, 319. Nella Torrentiniana Vasari immagina anche la motivazione psicologica del gesto di carità: "[il gentiluomo vestito all'antica], *mosso da compassione* dà la elemosina ad un povero [...]", *ibidem*.
246 vd. *infra,* 119-124.

in primo piano sono state evidentemente oggetto di ammirata contemplazione da parte di chi scrive: dopo aver osservato e giudicato singolarmente ciascuna di queste, Vasari le ha collegate in un breve racconto di sua fantasia. L'uomo "vestito all'antica" che fa la carità al povero, secondo quanto dice Vasari, è sceso dal cavallo che si trova a destra dell'obelisco; il giovane che sta accanto all'animale sarebbe invece, secondo questa ricostruzione, un suo servitore in attesa. Il collegamento tra il gruppo dell'uomo e del mendicante a sinistra e il gruppo del cavallo ed il giovane a destra non è necessario né evidente nel dipinto: se ne deduce che la scena di vita cittadina ideata da Peruzzi ha prodotto questo breve racconto nella fantasia di Vasari. La tendenza a connettere i personaggi senza nome a formare un racconto può anche derivare dal bisogno di chi guarda di dare un senso unitario alla rappresentazione, perché lo sguardo non debba transitare in modo arbitrario da una figura all'altra: anche se si tratta di personaggi nati nell'immaginazione del pittore – e quindi non essenziali al racconto principale – viene loro attribuita una funzione narrativa perché il quadro possa essere oggetto di lettura e non solo di contemplazione.

Le due ultime ecfrasi analizzate riguardavano dipinti di soggetto iconografico consueto (entrambi mettevano in scena episodi mariani) e hanno rivelato l'apprezzamento di Vasari per i caratteri di variazione dalla norma e digressione esibiti da queste opere. In entrambi i casi Vasari si sofferma a descrivere con gusto gli atti e l'aspetto delle figure marginali. La ragione di questa preferenza è piuttosto evidente: è naturale che un osservatore esperto (di iconografia e di pittura) si concentri spontaneamente su ciò che non conosce, sia attratto nella contemplazione dell'opera da un accenno narrativo inaspettato o dalla rappresentazione di un sentimento non immediatamente connesso alla vicenda; che l'attrazione suscitata dalla novità sia uno dei meccanismi psicologici che guida la percezione era noto fin dai tempi di Alberti, come si è visto nel primo capitolo: dall'osservazione del fenomeno i teorici dell'arte hanno dedotto un principio guida della creazione artistica.[247]

I modi ecfrastici di Vasari, di conseguenza, rispecchiano con ogni probabilità la sua esperienza di riguardante e i suoi criteri di giudizio. Nell'atto di descrivere una particolare opera pittorica, Vasari è portato a far rivivere il dipinto nella propria immaginazione e nell'immaginazione di chi legge attraverso la rievocazione dei tratti che distinguono l'opera oggetto di osservazione dalle altre. Infatti, se Vasari nel caso dell'affresco di Peruzzi si fosse concentrato sul racconto principale, il lettore non avrebbe compreso in che modo la *Presentazione al tempio* di Santa Maria della Pace fosse diversa da qualunque altra illustrazione di questo episodio, perché i gesti di Maria, di Gioacchino e del sacerdote sono determinati dal testo sacro e dalla tradizione iconografica e quindi se pur possono essere in parte variati, questa variazione non sarà mai così marcata da poter essere apprezzabile in una descrizione verbale, a meno che l'ecfrasi non sia estremamente dettagliata ed esauriente: la traduzione in parole dei gesti dei protagonisti di un dipinto narrativo sarà sempre uguale al testo che le immagini illustrano. La scena cittadina in primo piano, al contrario, costituisce l'apporto originale offerto da questa particolare versione figurativa del racconto.

Questo modo di guardare e descrivere, guidato dal principio di distinzione e di scarto dalla norma, non appartiene soltanto a Vasari: ciò si può affermare perché lo scrittore trova oggetti artistici consoni al suo gusto, cioè opere nelle quali effettivamente l'artista ha dedicato tempo ed energie creative all'invenzione di figure e racconti marginali, e, in alcuni casi, ha dato a questi grande risalto in termini di enfasi spaziale. Lo scopo dei prossimi capitoli sarà di indagare proprio le abitudini compositive allacciate al gusto manifestato dalle ecfrasi vasariane e alle convinzioni teoriche oggetto di analisi nelle pagine precedenti.

247 vd. *supra,* 35-36.

Conviene anticipare in chiusura un'osservazione che si avrà modo di approfondire in seguito. I due dipinti mariani osservati si differenziano per la funzione affidata alle figure marginali: nella *Visitazione* di Perin del Vaga, gli uomini e le donne classicamente panneggiati che si sbracciano dai basamenti laterali costituiscono un coro di spettatori che, pur non partecipando attivamente all'azione, dimostra un animato interesse per l'incontro tra le due donne; i personaggi che occupano il primo piano del dipinto di Peruzzi svolgono invece una funzione che potremmo assomigliare a quella delle comparse di scena, in quanto sono immersi nelle loro attività quotidiane e non rivolgono neppure lo sguardo verso la vicenda principale. Questi affreschi sono emblematici di tendenze opposte, entrambe tipiche della pittura narrativa del Cinquecento, che riguardano da vicino il problema delle figure senza nome: la spettacolarizzazione del racconto pittorico e la digressione.[248]

Parte II
Margine di invenzione: le opere

1. Quattro opere di Francesco Salviati

248 A questi due argomenti saranno dedicati rispettivamente il primo e il secondo capitolo della IV Parte, vd. *infra,* 158s.

Nelle pagine precedenti l'opera letteraria di Giorgio Vasari è servita da ponte tra le riflessioni teoriche e la pratica artistica: attraverso i giudizi e le descrizioni dello storico aretino è stato possibile osservare le composizioni narrative del Cinquecento dall'interno, cioè dal punto di vista di un pittore che ha assunto su di sé il compito di dare voce al gusto di una generazione.

Il seguito del discorso tenderà lentamente ad uscire da questa prospettiva per indagare in modo più oggettivo i caratteri e le funzioni delle figure senza nome nella pittura narrativa: questo processo dev'essere compiuto per gradi per garantire continuità all'argomentazione; quando possibile si tenterà sempre di connettere le opere in esame ai commenti e alle testimonianze dei contemporanei ed al punto di vista degli artisti stessi, ma queste fonti non saranno più oggetto di interpretazione bensì strumenti interpretativi.

Se quindi l'intenzione è di allontanarsi gradualmente dal punto di vista vasariano, conviene restare nell'ampia orbita della sua influenza: al fine di indagare le corrispondenze tra le opere figurative e le idee enucleate nei paragrafi precedenti, sarà utile ragionare sugli artisti che hanno in parte condiviso la vita con Vasari, perché ciò significa che ci sono ragioni storiche per credere che ne condividessero anche il gusto e le priorità estetiche.

Francesco Salviati fu compagno di studi, collega e amico di Vasari: quattro opere di questo artista dal carattere sfuggente e infelice e dalla produzione coraggiosa e felicissima saranno punto di partenza dell'indagine e offriranno occasione di anticipare molti problemi posti dal rapporto tra scena principale e personaggi marginali problemi oggetto di indagine nel seguito del discorso.

a. Le vite parallele

Iris Cheney ha efficacemente riassunto la relazione tra Vasari e Salviati nell'espressione che dà il titolo al suo saggio sull'argomento: *The parallel lives.*[249] Le esistenze di questi due artisti procedettero in parallelo sia nel senso che Vasari e Salviati vissero sempre nello stesso ambiente e non smisero mai di frequentarsi, sia perché la disparità di fortuna delle rispettive carriere determinò una distanza costante tra i due pittori.

Vasari e Salviati (il primo più giovane di un anno del secondo) transitarono per le stesse botteghe[250] a Firenze durante gli anni di apprendistato ma soprattutto condivisero l'esperienza fondante del primo soggiorno romano. Durante l'inverno del 1531 i due amici dedicarono gran parte delle loro giornate ad educare l'occhio e la mano copiando i capolavori che la città offriva, senza risparmiare energie e sopportando il freddo e la fame. Per rendere più rapida la campionatura ed efficiente l'esercizio, i due amici si dividevano le opere da studiare: a sera l'uno avrebbe copiato ciò che l'altro aveva disegnato durante il giorno. È Vasari stesso a rievocare in tono nostalgico questo periodo, che all'autore nel ricordo doveva apparire eroico ed appassionato.[251] Nella sua autobiografia Vasari nomina alcuni autori le cui opere furono oggetto di studio dei

249 Cheney 1985. Per la biografia di Salviati vd. anche Monbeig Goguel 1998, cat.1, 84-85 e Schlitt 2001.

250 Negli anni venti collaborarono entrambi con Bandinelli e Andrea del Sarto. Per un profilo generale di Salviati, i testi fondamentali sono: Voss (1920) 2007, 159-173; Cheney 1963; Mortari 1992; Monbeig Goguel 1998; Mobeig Goguel-Costamagna-Hochman 2001.

251 Vasari, *Le Vite* (2), VI; 371s. Sull'argomento vd. Daly Davis 2010. Sui disegni di Salviati risalenti a questo periodo vd. il recente intevento Mc Tavish 2010 oltre a Monbeig Goguel 1998, 31-45 e cat. 2-11 e Joannides 2003.

due amici: Michelangelo, Raffaello, Baldassarre Peruzzi, Polidoro. Delle sale dei Palazzi Vaticani, cui i giovani pittori riuscirono ad accedere durante le assenze del papa, non ne rimase una inesplorata.

Questa formazione artistica, determinata dalla volontà personale e fondata sulla libera elezione di modelli, è tipica della generazione successiva a quella dei grandi maestri e ha avuto conseguenze evidenti nello stile e nella pratica di questi artisti. Vasari stesso, come si è notato nel precedente capitolo, afferma che proprio questo ammirato studio delle opere romane fece nascere in lui il desiderio di emulare la gloria dei suoi illustri predecessori. Rispetto a quanto avveniva nella formazione tradizionale, imperniata sull'apprendistato in bottega – dove il maestro era in relazione personale e commerciale con l'allievo, ne indirizzava lo sviluppo e ne seguiva l'opera – i 'maestri' del giovane Vasari e del suo amico Salviati erano mute pitture. L'insegnamento quindi doveva essere tratto volontariamente dall'opera attraverso la copia: ogni figura diventa parte di un repertorio, ogni scelta stilistica e compositiva si inserisce in un sistema di regole personalmente elaborato. Si possono paragonare i due giovani pittori a dei ragazzi che decidono di imparare una lingua deducendo vocaboli e grammatica dai testi letterari dei più grandi scrittori, invece di farsi guidare nell'apprendimento da un insegnante in carne ed ossa. Due cardinali mecenati garantivano la sussistenza di Vasari e Salviati durante il soggiorno romano: il primo godeva della protezione di Ippolito de' Medici, il secondo era ospite di Giovanni Salviati, dal quale prese il nome.

Francesco Salviati è descritto nelle *Vite* come un personaggio malinconico e iracondo, poco versato nelle arti diplomatiche che invece erano tanto necessarie ai pittori nel clima di cortigianerie esteriori e rivalità intestine della Roma papale e della Firenze medicea. La biografia di Francesco è punteggiata di lievi o cocenti frustrazioni, cui fanno da contraltare i successi di Vasari stesso: si può dire che la *Vita* di Salviati contenga una seconda redazione dell'autobiografia dell'autore, tanto le due esistenze procedettero allacciate.

Cecchino aveva preceduto Vasari a Roma di alcuni mesi e, pur essendo soddisfatto della protezione del cardinale Salviati, nutriva la speranza di passare al servizio del cardinale Ippolito de Medici, mentre quel ruolo, a sua insaputa, era già stato assegnato a Vasari; non appena Giorgio lo raggiuse nella città, Francesco gli comunicò apertamente il suo desiderio, mentre l'altro decise di non dire nulla, pur sapendo che sarebbe stato lui a godere della protezione del cardinale Ippolito, "per un certo dubbio cadutogli in animo […] e per non dir cosa che poi fusse riuscita altrimenti".[252] Non si potrebbe inventare una scena più efficace di questa per delineare le differenze tra i caratteri dei due giovani pittori: uno irruento e fiducioso e l'altro diplomatico e cauto. Salviati scoprì solo a cose fatte che Vasari era giunto a Roma con una raccomandazione per il cardinale de' Medici. La prima delusione della carriera di Salviati fu quindi opera di Vasari stesso.

Quando Salviati era impegnato nella decorazione della Sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio, tra il 1545 e il 1547, dovette affrontare le maldicenze e gli intrighi degli altri artisti della corte di Cosimo I, primo tra tutti il Tasso. Il resoconto di questo difficile periodo dà occasione a Vasari di descrivere diffusamente il temperamento di Cecchino. Dopo essersi sforzato in un primo momento di apparire gentile "quasi sforzando la natura e facendo il liberale" con gli altri artisti al servizio del Duca, quando pensò di essere ormai entrato nei loro favori, Salviati rivelò appieno il suo carattere:

> tornando alla natura sua calorosa, mordace, non aveva loro alcun rispetto, anzi, che era peggio, con parole mordacissime, come soleva (il che servì per una scusa ai suoi avversari), tassava e biasimava l'opere altrui, e sé

252 Vasari, *Le Vite* (2), V, 515.

e le sue poneva sopra le stelle.[253]

Per tutta risposta gli artisti così sbeffeggiati si riunirono in fazione e cominciarono ad insinuare tra i potenti che le *Storie di Camillo* di Salviati valevano così poco che si sarebbe dovuto gettarle a terra. Il pittore era tanto amareggiato da questi giudizi che fu convinto a non abbandonare il campo soltanto grazie all'affettuoso sostegno degli amici, tra cui Vasari stesso.[254] Le antipatie che si era guadagnato a corte gli costarono la commissione del coro di San Lorenzo, per il quale aveva fatto un disegno: quando l'opera venne allogata a Pontormo, Cecchino comunicò per lettera a Vasari la decisione di tornare a Roma perché era "malissimo sodisfatto degl'uomini et artefici della sua patria".[255] Anche quando Salviati si trasferì in Francia in cerca di fortuna, nel 1554, non mancò di inimicarsi i pittori italiani che erano lì impiegati, biasimando apertamente le opere del Rosso e degli altri maestri. In Francia, dice Vasari, in generale non erano apprezzati gli uomini come Francesco, che era "malinconico, sobrio, malsano e stitico".[256]

L'ultimo episodio amaro della vita di Salviati riguarda la decorazione della Sala Regia in Vaticano.[257] L'impresa, iniziata sotto la direzione di Perin del Vaga durante il pontificato di Paolo III, era stata interrotta dalla morte di Perino, avvenuta improvvisamente nel 1547.[258] La commissione venne allora affidata a Daniele da Volterra ma fu nuovamente interrotta dalla morte del papa nel 1549. Perino era riuscito a portare a compimento gli stucchi della volta mentre Daniele da Volterra fece in tempo a definire le partizioni per gli affreschi e completare gli stucchi del fregio. Dieci anni dopo, papa Paolo IV decise di riprendere la decorazione e di dare l'incarico a Daniele da Volterra. Ma Alessandro Farnese, protettore di Francesco Salviati, fece pressioni perché metà degli affreschi fossero affidati a lui. Ma questa conquista comportò ovviamente uno screzio feroce tra i due artisti e le due rispettive fazioni. Anche in questo frangente Vasari racconta di essere venuto in aiuto all'amico: "gli mostrò Giorgio che […] si era sino ad allora assai male governato e che lasciasse per l'avenire fare a lui". Quando il papa convocò Vasari per affidargli due storie della Sala, questi declinò in favore di Salviati, tessendone le lodi. Vasari si fece ambasciatore dei meriti di Cecchino, a quanto racconta, anche presso il Duca Cosimo, che si era a Roma proprio in quel periodo. Grazie a questa ben orchestrata manovra, si legge nelle *Vite*, finalmente Salviati ricevette l'incarico.

Ma di nuovo il carattere di Francesco fu di ostacolo alla sua fortuna perché, mal sopportando le contese con Pirro Ligorio, che l'aveva preso in antipatia, "tutto sdegnato si tolse giù dal lavoro e dalle contenzioni parendogli poca stima fusse fatta di lui; e così montato a cavallo, senza far motto a niuno, se ne venne a Fiorenza".[259] Salviati tentò poi di riprendere il lavoro nella Sala, ma al suo ritorno a Roma gli affreschi erano già stati allogati ad altri: il dispiacere e lo sdegno peggiorarono il suo stato di salute già precario ed il pittore morì.

Si è voluto insistere brevemente sul profilo psicologico delineato da Vasari a proposito dell'amico perché altre testimonianze contraddicono questo ritratto. Salviati non era certo un misantropo: le sue relazioni con

253 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 522.
254 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 523.
255 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 536.
256 Salviati compie pochi sforzi per conquistarsi favori in Francia: "dove suo debito era, secondo l'uso del paese e di quelle corti, farsi vedere e corteggiare, egli arebbe voluto, e parevagli meritarlo, essere da tutto il mondo corteggiato" . Vasari, *Le Vite* (2), V, 528.
257 Per la Sala Regia vd. Böch 1997 e de Jong 2003 e *infra,* 101-102 e 181-182.
258 Per questa fase dell'impresa vd. Davidson 1976.
259 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 532.

letterati e uomini di cultura sono documentate ampiamente[260] e rivelano un personaggio diverso da quello descritto dall'amico pittore.

Proprio a Francesco Salviati Ludovico Domenichi aveva dedicato la sua traduzione in volgare del *De Pictura* di Leon Battista Alberti, edita nel 1547. Al momento della pubblicazione del trattato, il pittore stava terminando l'impresa più importante della sua stagione fiorentina, la decorazione ad affresco della Sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio. Domenichi definisce Salviati il destinatario perfetto della sua fatica letteraria, perché pittore di cultura e uomo di animo gentile. Francesco è detto "eloquente, amabile, discreto" e di "giudizio più che mediocre delle buone lettere"; il suo temperamento, dichiara Ludovichi, è tanto apprezzabile quanto si discosta dalla norma dei pittori: "non si veggono in voi quella affettata e malinconica bizzarria, la quale molti pari vostri fastidiosamente vogliono mendicare, per apparire singolari[261]". La personalità che emerge da questa lettera è del tutto opposta al Cecchino della biografia vasariana. È curioso come i lineamenti caratteriali che Vasari attribuisce all'amico siano piuttosto simili a quelli michelangioleschi: iracondia, malinconia, difficoltà a trattenere la lingua. Specularmente, anche nei modi artificiosamente bizzarri che Ludovichi imputa ai pittori (dai quali espunta proprio Salviati) sembra di poter ravvisare una posa diffusa tra gli artisti del tempo: al fine di somigliare a Michelangelo, se non nelle opere, almeno nel contegno, i pittori scimmiottavano la sua misantropia.[262] Anche se si considera che il tono elogiativo è richiesto dal genere della lettera dedicatoria, è strano che Ludovichi lodi in Salviati l'assenza dei difetti che Vasari gli rimprovera.

Nei V*eri Precetti della Pittura,* Giovan Battista Armenini, che conobbe Francesco a Roma negli anni Cinquanta, dà un quadro molto positivo della persona del pittore, sottolineandone la finezza d'ingegno, la grazia dei modi e la cultura universale.[263] Ma Armenini nel seguito del discorso concorda con Vasari nell'affermare che Salviati aveva un'alta opinione di sé e che quando non gli erano riconosciuti i suoi meriti dava in escandescenze e poteva essere molto mordace, specie con i colleghi artisti. Il ritratto di Armenini sembra dipendere in molti punti da quello vasariano, come se la biografia della Giuntina avesse ormai raggiunto lo statuto di versione ufficiale dell'immagine di Salviati.[264]

L'insistenza con cui Vasari ricorda in ogni punto della biografia il temperamento malinconico di Salviati ha origini complesse. In parte si intuisce da alcune osservazioni di Vasari il desiderio di mitigare un senso di colpaverso l'amico morto infelice:[265] se fu Salviati l'artefice delle sue sfortune, e se queste lo colpirono nonostante i tentativi dell'amico, la coscienza di Vasari è salva.[266] Questa versione della storia è funzionale a

260 Per i rapporti di Salviati con i letterati a Firenze e Roma vd. Schlitt 1991, 18-63 e il saggio di Stefani in Monbeig Goguel 1998, 74-79.

261 Alberti, *De Pictura* (2), 5. In proposito vd. Monbeig Goguel 1998, 329, cat. 138.

262 Sul carattere saturnino di Michelangelo vd. l'introduzione di Barocchi a Vasari, *Le Vite* (3) e il celebre saggio Wittkower (1963) 1968, 71-103.

263 Armenini, *De veri precetti*, 15-16: "[...] d'animo nobilissimo, et di grande spirito, et vivendo et vestendo alla Signorile, et cavalcando bellissimi cavalli, venive sostenendo se e l'arte sue con sì fatte maniere nella sua pristina grandezza e reputatione, e ritrovandosi più che mediocremente nelle buone lettere istrutto, si discopriva continuamente co' grandi grave, et di sottilissimo ingegno, et in molte scienze universale, le quali perché bellissimo parlatore era, li arrecavano molta fede, et li aquistavano le loro gratie et favori, con maniere pur troppo piacevoli."

264 Armenini, *De veri precetti*, 16-17.

265 Questo senso di colpa si rivela soprattutto alla fine della Vita, quando Vasari sembra voler convincere per primo se stesso che: "et ancora che fra di noi sia stata sempre, per lo desiderio che hanno i buoni artefici di passare l'un l'altro, qualche onesta emulazione, non però mai è mancato fra di noi l'affezione e l'amore: se bene, dico, ciascuno di noi a concorrenza l'un dell'altro ha lavorato ne' luoghi più famosi d'Italia", Vasari, *Le Vite* (2), V, 533.

266 Vasari, *Le Vite* (2), V, 533: "Ma finalmente quella sua sì fatta natura irresoluta, sospettosa e soletaria non fece danno se non a lui".

giustificare gli episodi deludenti della vita di Salviati anche per un'altra ragione, ovvero perché dimostra che non fu mai la qualità della sua opera a pregiudicare l'andamento della carriera del pittore fiorentino. Poiché i due amici condivisero formazione, gusto e concezioni artistiche, il biografo non può attribuire allo stile la colpa degli insuccessi di Salviati, perché sarebbe come mettere in dubbio se stesso: la ragione delle mancate commissioni deve cercarsi nelle tare caratteriali dell'artista o nel clima di invidie e malignità che regnava nelle corti.

Tutte le testimonianze di chi l'ha conosciuto, pur differenziandosi nel modo sopra discusso, concordano su un aspetto della personalità di Salviati: la sua dedizione per la pittura era totale e si fondava, oltre che sulla pratica e l'esercizio, su una cultura letteraria non comune. L'abitudine al ragionamento teorico e la prontezza di pensiero che gli sono unanimemente attribuite, furono coltivate dal Salviati anche grazie alle frequentazioni di uomini dotti e rivelano la volontà del pittore di partecipare alla cultura del suo tempo. L'insofferenza per gli intrighi,[267] il disprezzo per i pittori mediocri o ignoranti,[268] la schiettezza dei suoi giudizi,[269] sono prove della serietà con cui considerava il suo compito di artista nella società, oltre che dell'irruenza del suo carattere.

b. La Visitazione *dell'Oratorio di San Giovanni Decollato*

La prima opera di Francesco Salviati attraverso la quale indagheremo la funzione delle figure marginali nelle storie dipinte è la *Visitazione* (fig. 5) affrescata nel 1538 sulle pareti dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, la sede della confraternita fiorentina che assisteva i condannati a morte (la Compagnia della Misericordia).[270] Ci sono molte ragioni per scegliere di partire da questo meraviglioso dipinto. La *Visitazione* è la prima opera di grande formato del pittore che sia sopravvissuta fino ad oggi e costituisce il coronamento del primo soggiorno romano. Salviati mette a frutto in questo affresco tutta l'esperienza acquisita in questo periodo di studi. La posta in gioco era alta: i destinatari dell'opera erano concittadini del pittore ma l'oratorio si trova a Roma, cosicché la commissione offriva l'occasione di farsi un nome contemporaneamente nei due ambienti che più interessavano al giovane pittore. L'effetto fu quello desiderato, se bisogna fidarsi di Vasari, secondo il quale "tutta Roma ne restò ammirata".[271] L'affresco è importante per questo discorso perché illustra un soggetto consueto in modo inconsueto e perché l'originalità della rappresentazione si fonda proprio sul trattamento delle figure senza nome. Il terzo motivo per indagare questo dipinto è il contesto in cui si trova: tutto il ciclo della vita di Giovanni Battista dell'oratorio offre spunti di riflessione rispetto al

267 Vasari, *Le Vite* (2), V, 533: "Ma sopra tutto gli dispiacevano le giunterie che fanno alcuna volta gl'artefici, delle quali, essendo stato in Francia et uditone alcune, sapeva troppo bene ragionare".

268 Vasari, *Le Vite* (2), V, 533: "Piacevagli il praticare con persone letterate e con grand'uomini et ebbe sempre in odio gli artefici plebei, ancorché fussino in alcuna cosa virtuosi".

269 Vasari, *Le Vite* (2), V, 533: "[...] quando si metteva a ragionare d'alcuni delle nostre arti, o per burla o da dovero, offendeva alquanto, e talvolta pungeva sul vivo." Armenini, *De veri precetti*, 17: "Egli fu veramente mordace verso coloro, che le loro opere senza i debiti studi facevano, et mordacissimo in quelle di quelli pochi suoi pari, che si trovavano, tenendoli col continuo motteggiarli svegliati".

270 L'arciconfraternita fu fondata nel 1488 e ratificata dal papa nel 1490. La costruzione dell'oratorio era conclusa nel 1535. L'anno dopo cominciò l'opera di decorazione. Sulla decorazione dell'oratorio vd. Keller 1976; Partridge 1978; Weisz 1982; Trezzani 1998a; Kliemann-Rohlmann 2004, 326-331; Tempesta 2011.

271 Vasari, *Le Vite* (2), V, 517. vd. *supra*, 44.

problema in analisi.

Nel dipinto di Salviati l'episodio sacro è ambientato in una piazza cittadina che si apre e recede verso il punto di fuga della rappresentazione tra fianchi di palazzi e porticati di gusto antico. Come nella *Presentazione al Tempio* di Peruzzi e nella *Visitazione* di Perin del Vaga, che abbiamo osservate attraverso la descrizione di Vasari, lo scenario è paragonabile nella struttura e nel tipo dei singoli edifici alle *scaenae frontes* delle tragedie.

L'abbraccio tra Maria e Elisabetta è leggermente decentrato verso sinistra ed è incorniciato da una folla composita di personaggi senza nome. Gli studiosi che si sono occupati del dipinto hanno sottolineato come carattere distintivo della versione salviatesca del tema iconografico proprio la concentrazione inusuale di spettatori non richiesti nella scena[272] tanto che c'è chi ha affermato che la reazione all'evento costituisce il vero soggetto della composizione.[273]

La scena, per quanto riguarda il rapporto tra le figure senza nome e i protagonisti del racconto, propone una soluzione intermedia tra la *Visitazione* di Perin del Vaga e la *Presentazione* di Peruzzi: gli astanti, nella scena dell'oratorio, rivolgono la loro attenzione all'incontro tra le due donne – a differenza di quanto avveniva nell'affresco di Peruzzi – ma assistono all'evento con compostezza maggiore rispetto al coro dipinto da Perin del Vaga, che è pervaso da un'animazione frenetica.[274]

Salviati ha avuto occasione di maturare il gusto per le composizioni affollate già prima del soggiorno romano, durante il quale Salviati ha certamente studiato i due affreschi mariani appena citati oltre alle opere vaticane di Raffaello che hanno inaugurato questo modo corale di inscenare i racconti sacri. Bisogna infatti ricordare che il giovane pittore fiorentino era transitato nella bottega di Bandinelli, del quale conosciamo almeno un'opera che presenta un'ipertrofica compagnia di figure marginali: si tratta della stampa incisa nel 1525 da Marcantonio Raimondi dal progetto di Bandinelli per un *Martirio di San Lorenzo.*[275]

Ancora a Firenze, Salviati aveva certamente ragionato sulla *Visitazione* di Pontormo nel Chiostrino dei Voti in Santissima Annunziata, dipinta tra il 1514 e il 1516.[276] Anche se la composizione della scena di S. Giovanni Decollato deriva in modo evidente da quella di Perin del Vaga in Santissima Trinità dei Monti[277] (perché il formato rettangolare di entrambi gli affreschi asseconda un ritmo più disteso e una coreografia più ampia e folta delle figure), il dipinto di Pontormo ha lasciato un segno nell'intonazione generale e nelle attitudini dei personaggi: Salviati deve aver riflettuto sull'assorta serenità delle figure che circondano l'incontro tra le due donne nel chiostro fiorentino. Il formato verticale dell'affresco di Pontormo, la

272 Hirst 1961, 235-236; Weisz, 1982, 65: "[..] the purpose is also to represent a momentous and prophetic event through the depiction of a lively crowd scene"; Schlitt 1991, 81s; Mortari 1992, 14: "[...] l'episodio centrale con l'incontro della Vergine con S. Elisabetta […] non assume un particolare risalto rispetto ai vari gruppi dei partecipanti, che sembrano a loro volta assistere con indifferente distacco al sacro avvenimento". vd. anche *ibidem* 107-108, cat.2.

273 Trezzani 1998a, 24.

274 Hirst 1961, 236 confronta il dipinto di Salviati con quelli di Pontormo nel chiostro dell'Annunziata e di Andrea del Sarto nel chiostro dello Scalzo: "The meeting on the steps of the temple has become the center of a packed demonstrative crowd. Where, in the ancillary figures of the Annunziata scene we find a contemplative detachment and in those in the Scalzo a meditative self-communion, we see here an eager excitement and full conciousness of the importance of the moment. In Salviati's hands the Visitation has taken on the character of a public event".

275 L'ipotesi di questa influenza è di Cheney 1963, 18. Per la stampa e il disegno preparatorio relativo vd. Viatte 2011, 148-152, cat. 40.

276 vd. Berti 1966, XXVI; Costamagna 1994a, cat. 17, 121-122.

277 Tutti gli studiosi che si sono occupati dell'affresco concordano nell'affermare questa dipendenza. Hirst 1961, Schlitt 1991, 87-88; Trezzani 1998a, 24;

composizione fortemente centralizzata del dipinto ed il fondale ad esedra, simile all'abside di una chiesa, accomunano la *Visitazione* di Pontormo ad una Sacra Conversazione, nonostante la maggior parte de personaggi che intervengono nella scena siano figure senza nome, spettatori profani.[278] L'atteggiamento degli uomini e delle donne dipinti da Pontormo intorno a Maria ed Elisabetta è coerente con questa interpretazione marcatamente non-narrativa del tema iconografico: il pittore non sembra aver fermato una scena di vita cittadina all'interno della quale, come per caso, è inquadrato l'episodio sacro, bensì è come se avesse invitato i protagonisti e le comparse della storia a riunirsi in uno spazio irreale e fuori dal tempo. Nell'affresco regna un'atmosfera di sospensione perché, come nelle Sacre Conversazioni, l'osservatore esterno non è testimone di un evento, ma assiste ad una visione.

L'affresco di Salviati è invece certamente il racconto di una storia, ma forse l'esempio della *Visitazione* di Pontormo ha indicato la via per moderare la sovreccitazione degli spettatori interni dell'affresco in Santissima Trinità dei Monti. È da notare che la visione di Pontormo giustifica in modo più stringente l'atteggiamento degli astanti perché, se da una parte si può immaginare che nella strada dove si incontrano le due donne fossero presenti altre persone, non è chiaro perché queste dovrebbero interrompere le loro faccende, rivolgere l'attenzione a Maria ed Elisabetta e, a maggior ragione, comprendere l'importanza dell'evento. Se invece l'abbraccio tra le sante ha luogo ad un livello di realtà superiore a quello quotidiano, se avviene come in una visione, non è necessaria alcuna giustificazione narrativa.

Bisogna ora osservare da vicino l'affresco di Salviati. Al margine sinistro del dipinto una giovane avvolta morbidamente nelle vesti entra leggera portando sul capo un oggetto annodato in un panno e indica il centro della scena (fig. 6): è stata giustamente ravvisata in questa figura una citazione della donna di spalle che porta in testa un vaso nell'*Incendio di Borgo*[279] (fig. 2), ma è interessante notare che il suo andamento quasi volante, accompagnato dalle vesti vaporose, la accomuna alla ragazza con cesto di frutta della *Nascita del Battista* del Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni (fig. 7); come questa sua sorella romana, anche la fanciulla dipinta in Santa Maria Novella entra nella scena di profilo, come portando con sé un soffio di brezza che dona l'intera composizione. Anche nella *Visitazione* di Pontormo appare sulla sinistra una simile figura, ma Salviati sembra avere in mente proprio l'affresco del Ghirlandaio. Vasari, nella descrizione della Cappella Tornabuoni contenuta nella biografia del maestro quattrocentesco, isola la fanciulla in esame e la loda particolarmente: forse i due amici l'avevano ammirata insieme.[280] È probabile che il personaggio salviatesco ed i suoi precedenti siano ispirati ad un tipo iconografico antico: le 'canefore', figure femminili che portano sul capo cesti di offerte nelle processioni sacre.[281] Plinio il Vecchio ricorda una scultura di Skopas che rappresentava una simile figura.[282] Non è escluso che l'invenzione di questi graziosi personaggi abbia quindi un'origine composita: in parte le canefore rinascimentali derivano probabilmente da impressioni di vita quotidiana; a queste si sovrappongono reminiscenze pittoriche; infine la notizia dell'esistenza di una statua antica, opera di un autore celebrato dalle fonti, può aver stimolato negli artisti più colti la volontà di

278 Le uniche figure dotate di aureola sono le due protagoniste, Giuseppe e Zaccaria. Per l'iconografia del dipinto vd. Wasserman 1995 e Hornik-Parsons 2004. Wasserman identifica nella figura maschile a destra San Luca, perché solo questo evangelista racconta l'episodio illustrato nell'affresco. Ma non è chiaro perché Pontormo avrebbe dovuto privare l'evangelista del suo attributo e dell'aureola. Sul volume che tiene in mano, inoltre, ad un esame ravvicinato, sembrano esserci segnate delle note musicali.

279 Mortari 1992, 14; Trezzani 1998a, 24.

280 Vasari (2), II, 267: "[...] vi è una femmina che porta, all'usanza fiorentina, frutte e fiaschi della villa; la quale è molto bella".

281 Sul tipo iconografico antico vd. Jones Roccos 1995.

282 Plin. *nat.* 35, 5.

gareggiare con il modello perduto.[283]

Accanto alla ragazza, nell'affresco di Salviati, è disteso un giovane seminudo: di questo tipo figurativo ci si occuperà in seguito,[284] basti ora dire che appartiene ad una famiglia di figure maschili coricate, il più delle volte vestite (o meglio svestite) da mendicante; altri personaggi meno caratterizzati si accavallano tra le colonne alle spalle di Elisabetta, mentre gran parte dello spazio, nella parte destra della scena, è occupato da una fitta cortina di figure in piedi, principalmente maschili, che guardano pensosamente le due sante; in primo piano a destra Salviati dipinge due donne accucciate di ispirazione raffaellesca[285] e un gruppo di tre figure, sul quale si tornerà: una donna seduta a terra con al collo un neonato e un anziano appoggiato al bastone (fig. 8).

Un disegno conservato al British Museum (fig. 9) è in stretta relazione con il dipinto di Salviati; la natura di questa relazione è però tuttora oggetto di discussione.[286] Si tratta di uno schizzo veloce a penna e guazzo dove si riconoscono quasi tutte le figure dell'affresco, benché molte di queste siano accennate con un pochi e rapidi tratti di penna, come ad esempio i due donatori in primissimo piano. Lo schizzo potrebbe quindi essere una copia veloce del dipinto oppure un primo progetto per lo stesso. Hirst[287] notava per primo il rapporto tra il foglio di Londra e la *Visitazione* di san Giovanni Decollato: ha attribuito il disegno a Salviati e avanzato quindi l'ipotesi che il disegno sia una traccia del processo di invenzione dell'affresco. L'ipotesi è stata accettata da gran parte della critica.[288] Successivamente lo stesso Hirst[289] ha invece riconosciuto nel segno rapido e insistito dello schizzo di Londra la mano di Perin del Vaga: secondo lo studioso, il maestro più maturo ha tanto apprezzato il dipinto di Salviati da decidere di copiarlo a fini di studio. L'opinione è condivisa da Marciari,[290] mentre secondo Kliemann[291] questo disegno dimostra invece che l'invenzione dell'affresco dell'Oratorio si deve proprio a Perin del Vaga. Che il rapporto di dipendenza tra le due opere sia quello proposto da Kliemann sembra essere confermato dal confronto tra schizzo e dipinto, dall'andamento della progettazione di altri affreschi del ciclo e infine da un altro disegno del *corpus* di Perino.

Innanzitutto il foglio di Londra presenta delle differenze compositive e strutturali che difficilmente si giustificano in una copia: il formato della scena è decisamente più quadrato che rettangolare, cosicché la disposizione delle figure è qui giocata più sulla profondità che sull'ampiezza; di conseguenza tra le figure in primo piano (in particolare il vecchio e la donna coricata) e quelle in secondo piano (tra cui anche le due

283 Non a caso le prime canefore compaiono nella pittura rinascimentale: nelle rappresentazioni della natività di Maria o di Giovanni Battista spesso intervengono delle donne che rendono omaggio alla puerpera con doni beneaugurali e offerte di cibo (vd. ad esempio la *Nascita di Maria* di Giovanni da Milano Cappella Rinuccini in Santa Croce); a partire da metà Quattrocento le offerte sono portate alle volte da figure classicheggianti che bilanciano un cesto sul capo (la capostipite fiorentina del genere sembra essere la ragazza del *Tondo Bartolini* di Filippo Lippi); Nicole Dacos ha riconosciuto un altro modello antico convincente per le canefore fiorentine: un rilievo neo-attico, ora conservato agli Uffizi, proveniente da Villa Medici (Dacos 1962, 443); Secondo Randolph 2002, 44-48 le canefore fiorentine riprendono il modello della *Dovizia* di Donatello; lo studioso riporta che Warburg avrebbe voluto studiare la storia di questa frequente comparsa nelle pitture fiorentine e che si riferiva al progetto con il delizioso titolo "The Fairy Tale of Miss Hurrybring".

284 vd. *infra*, 111-127.

285 Ricordano, pur senza citarle precisamente, le "vedove" che assistono alla cacciata di Eliodoro nell'affresco omonimo e le donne al centro dell'*Incendio di Borgo*.

286 Penna, inchiostro e acquarello marrone. Londra, British museum, inv. T 12.27, cm 15,5 x 18.

287 Hirst 1961, 236.

288 Cheney 1963, 68; Mortari 1992, 218, cat. 291; Schlitt 1991, 87; Monbeig Goguel 1998, 118-119, cat. 20.

289 Hirst 2002.

290 Marciari 2005, 382.

291 Kliemann-Rohlmann 2004, 326-331.

sante) la differenza di scala è maggiore rispetto a quanto si osserva nell'affresco. Nel disegno la donna seduta a terra in primo piano a destra è nuda: è comune che in fase progettuale le figure siano ancora pensate senza panneggi, mentre sarebbe piuttosto strano se Perino avesse deciso di denudare un personaggio vestito, specialmente se si considera che il foglio di Londra è uno schizzo veloce, non uno studio approfondito figura per figura. Il fatto che la stessa donna non abbia in mano il vaso che si osserva invece nell'affresco produce lo stesso ragionamento e porterebbe alle medesime conclusioni.

C'è un altro disegno universalmente attribuito a Perino e connesso senza dubbio all'Oratiorio: all'Albertina si conserva uno schizzo a penna della *Predica del Battista*, al quale si è ispirato Jacopino del Conte per l'affresco dello stesso soggetto.[292] Il disegno di Vienna presenta lo stesso formato quadrato di quello della *Visitazione.* Rispetto al foglio di Londra, quello della *Predica del Battista* corrisponde forse ad una fase progettuale più avanzata, perché le figure sono definite con più precisione; l'affresco di Jacopino però si discosta maggiormente dallo schizzo di quanto avvenga nel caso della *Visitazione*. Il fatto che ci sia un altro disegno di Perino in relazione alle scene dell'Oratorio[293] conferma la partecipazione di questo artista alla progettazione del ciclo pittorico. Probabilmente, in un primo momento, la confraternita ha affidato a Perino il compito di ideare la decorazione; sommerso da altri impegni l'artista ha poi delegato la realizzazione delle scene da lui progettate ad altri artisti più giovani.[294] A questo punto si è deciso di modificare l'impianto decorativo diminuendo il numero delle scene: per questa ragione il formato degli affreschi è più allungato di quello delle invenzioni su carta.[295] Non è escluso che Salviati abbia avuto in mano un disegno di Perino più dettagliato e successivo a quello di Londra, che in effetti non ha l'aspetto di un modello di presentazione.

A conferma dell'ipotesi che l'ideazione dell'affresco sia opera di Perino si può portare anche un altro disegno del maestro (fig. 10):[296] in un foglio che presenta diversi studi di figure irrelate, compare un primo abbozzo in controparte della donna seduta e del vecchio che occupano il primo piano della parte destra della *Visitazione*. La somiglianza è già stata notata da Pouncey e Gere. Ma nello stesso foglio si riconosce anche un'altra figura che prenderà forma definitiva nell'abbozzo della composizione e poi nell'affresco: vicino all'angolo a sinistra in basso Perino ha tracciato alcune prove sommarie del nudo sdraiato accanto alla canefora.

Se il progetto dell'affresco è da attribuire a Perino, come sembra ragionevole concludere, l'analisi della *Visitazione* di Salviati sopra proposta dev'essere leggermente corretta, anche se, paradossalmente, le conclusioni cui si era giunti trovano conferma ulteriore: se questa ricostruzione corrisponde al vero, infatti, il

292 Jacopino e Salviati dipingevano contemporaneamente nell'Oratorio: anche la *Predica del Battista,* come la *Visitazione*, è infatti datata 1538 nel cartiglio dipinto sopra all'affresco. Il disegno (Vienna, Albertina, inv. 23751, cm 22,2 x 23,3) è stato attribuito a Perino per la prima volta da Pouncey (Gere 1957, 161); vd. Parma 2001, 177, cat. 70. Per l'affresco di Jacopino vd. Weisz 1982, 79-86; Donati 2010, 130-140.

293 Kliemann 2004, 327 aggiunge a questi un terzo schizzo conservato a Budapest dove è rappresentata la scena in cui la testa del Battista è portata ad Erode durante il festino. Nel ciclo di affreschi questo episodio non è stato poi inserito, ma il collegamento del disegno alla decorazione dell'oratorio è convincente: il disegno è incorniciato con un segno a penna che delimita la stessa area quadrata degli altri progetti di Perino per il ciclo e presenta in basso a destra due mezzi busti figure che risalgono da delle scale, esattamente come si osserva nel disegno e nell'affresco della Visitazione: anche nella scena del festino dovevano essere effigiati i membri della Confraternita responsabili della commissione.

294 Il coinvolgimento di Perino nella fase progettuale della decorazione era già stato ipotizzato da Davidson 1966, 39-40.

295 Così anche Kliemann 2004, 327.

296 Londra, British Museum, inv. 1946,0713-568, cm 12,8x17,2. Pouncey-Gere 1962, I, cat. 176, II, tavole 146-147.

rapporto di dipendenza del dipinto di Salviati dalla cappella Pucci in Santissima Trinità è naturale conseguenza del fatto che lo stesso artista ha immaginato entrambe le versioni del tema iconografico. Infatti la composizione dell'affresco dell'oratorio, soprattutto nel disegno, è molto simile a quella della *Visitazione* Pucci: le figure principali sono dislocate in secondo piano e leggermente decentrate rispetto al punto di fuga mentre i margini destro e sinistro della rappresentazione sono occupati da due gruppi di astanti, cui è dato grande risalto compositivo.

È legittimo chiedersi perché Vasari non ricordi la partecipazione di Perino alla commissione e perché attribuisca a Salviati proprio il merito dell'invenzione dell'affresco.[297] Non è impossibile che Vasari fosse in effetti all'oscuro della vicenda, ma più probabilmente decise di preservare la fama dell'amico, che, come lo scrittore stesso ricorda, aveva beneficiato grandemente proprio dalla *Visitazione* dell'Oratorio.

Anche se l'invenzione dell'affresco non è di Salviati, il pittore ha perfettamente interiorizzato l'idea del maestro più anziano e ha prodotto un'opera personale ed armonica. Il disegno non definiva precisamente la fisionomia e le attitudini di tutte le figure e di conseguenza lo stato d'animo e l'aspetto di queste nell'affresco sono informati al gusto prezioso e rarefatto di Salviati. Nessuno degli spettatori del coro dipinto è infatti credibile come personaggio del popolo: anche la figura maschile semi-nuda a sinistra, sdraiata a terra sulla pubblica via come un mendicante, ha fermato il panno che gli copre la vita con una borchia d'oro. La canefora porta un diadema in fronte e una fibbia preziosa sulla spalla mentre la donna a destra inclina una brocca finemente lavorata verso un bacile di metallo sbalzato. In confronto alla *Visitazione* Pucci, inoltre, le figure preminenti, disposte ai margini della scena, sono quelle che prestano minore attenzione all'avvenimento centrale, mentre i personaggi propriamente corali sono arretrati e compatti in schiere.[298] Le figure dei due gruppi laterali dell'affresco in Santissima Trinità dei Monti reagiscono invece con interesse e sorpresa.

A causa di queste grandi figure senza nome, distaccate e preziose, la *Visitazione* di Salviati risulta enigmatica all'osservatore contemporaneo, come dimostrano gli sforzi interpretativi degli studiosi del dipinto. Nella donna seduta a destra si è spesso riconosciuta una personificazione della *Caritas.*[299] La virtù della carità è certamente connessa agli scopi della Confraternita ma la figura allegorica corrispondente ha sempre tre puttini attorno, mai soltanto uno.[300] La presenza di donne e bambini nelle composizioni narrative cinquecentesche, di contro, è consueta e non richiede di essere giustificata allegoricamente:[301] le madri che assistono alla Messa di Bolsena non hanno mai tentato gli studiosi in tal senso, ad esempio. Il rapporto tra la figura femminile ed il vecchio appoggiato al bastone ha lasciato ugualmente perplessi gli studiosi: Schlitt, che identifica la donna come *Caritas*, sostiene che l'uomo barbuto dev'esser un cieco cui la donna sta raccontando ciò che avviene, ma la studiosa ammette che questa lettura non spiega perché Salviati abbia

297 Vd. *supra*, 44.

298 Con grande finezza si esprime in merito Cheney 1963, 67-68: "In the *Visitation* the participants who attend most carefully to the main action are in the second rank of figures. They form solid blocks approaching the Virgin and st. Elizabeth much as the figures in the Rapahel tapestry cartoons. Meanwhile the figures in the foreground are occupied with their own affairs, or their presence is somehow inappropriate to the scene from a realistic point of view. […] The half nude youth at her feet does not even have the excuse of being obviously a beggar for sitting in a public square […]".

299 Cheney 1963, 62; Keller 1976, 32; Partridge 1978, 172; Kliemann 2004, 331.

300 Salviati stesso dipinse una Carità con tre bambini nella tavola ora agli Uffizi della quale sono note alcune varianti (vd. Morari 1992, 113-114, cat. 16, 18, 19).

301 Così crede anche Weisz 1991, 77, nt.18.

permesso a questa figura maschile di occupare tanto spazio nella composizione.[302]

Anche il nudo a sinistra è stato interpretato simbolicamente. Secondo la stessa Schlitt questo personaggio "immediately suggests the coming of Christ as the second Adam, but is surely also intended by Salviati to function as a complex metaphor of pure or divine love itself".[303] Questo genere di interpretazione si fonda su un principio metodologico così formulato da Weisz proprio a proposito della lettura degli affreschi dell'Oratorio: "the motifs will be investigated in the context of the meanings of their sources, considering the probability that borrowed figures and motifs express meaning through association with their sources". [304] In sostanza il modello formale dovrebbe portare con sé il significato del contesto di origine. Siccome la posa dell'uomo coricato nella *Visitazione* di Salviati è elaborata sul modello dell'Adamo michelangiolesco della *Creazione dell'Uomo* nella Cappella Sisitina, secondo questo ragionamento il personaggio dipinto da Salviati dovrebbe alludere al primo uomo; tuttavia, considerato il tema cristologico della scena dell'oratorio, l'artista – o il committente – deve aver inteso Adamo in senso preferigurale, come immagine di Cristo.

Weisz ha applicato il metodo sopra descritto a tutti gli affreschi dell'Oratorio, spesso con risultati paradossali. Al centro dell'*Annuncio a Zaccaria* di Jacopino del Conte (fig.11),[305] la prima scena del ciclo ad essere dipinta, siede sulle scale del Tempio un'altra figura seminuda. Questo giovane è abbigliato da mendicante in modo più coerente rispetto al suo gemello che assiste alla *Visitazione,* perché sul gradino al suo fianco è appoggiato un bastone e una borraccia; la sua collocazione è caratteristica del personaggio che interpreta: i pittori del Rinascimento hanno spesso dipinto scene di carità nei pressi dei templi, probabilmente perché a quei tempi era una visione abituale.[306] Anche oggi è comune chiedere l'elemosina all'entrata delle chiese. Il nobile contegno e la bellezza fisica del mendicante dipinto da Jacopino rivelano il modello degli *ignudi* della Sistina. Per questa ragione, scrive Weisz, anche questo giovane dev'essere letto come un'allegoria. Accanto al suo profilo si distingue il volto di una vecchia, che in realtà è seduta molto più indietro: se il ragazzo è un *ignudo*, allora la donna dev'essere una Sibilla; questi personaggi devono cioè essere nello stesso rapporto simbolico delle figure della Sistina cui sarebbero ispirate. Non c'è una stretta somglianza, a dire il vero, tra il volto della donna e le Sibille michelangiolesche. Ma anche se fosse, i passaggi successivi del ragionamento di Weisz risultano comunque arbitrari: le Sibille e gli *ignudi* nell'affresco di Michelangelo personificano la profezia della grazia; di conseguenza anche il mendicante deve avere questo ruolo nella rappresentazione; quindi è probabile che questi sia una prefigurazione di Giovanni Battista stesso, anche perché il bastone al suo fianco è simile alla croce di legno, attributo del Santo.

Un ultimo esempio: nella *Predica del Battista* di Jacopino (fig. 12), due uomini barbuti dalle proporzioni imponenti discutono vicino al margine destro della scena. Nello schizzo di Perino questa parte della composizione è invece occupata da un nudo maschile seduto di profilo. Siccome le due figure dipinte da Jacopino assomigliano agli Evangelisti della Cappella del Crocefisso in San Marcello al Corso (che Jacopino avrebbe studiato su un disegno, perché Perin del Vaga non li dipingerà se non l'anno dopo la realizzazione dell'affresco), secondo Weisz[307] devono essere identificati come Evangelisti anche i personaggi della *Predica del Battista*. Anche senza considerare il fatto che dal punto di vista formale le due coppie di figure non sono

302 Schlitt 1991, 83: "it [il significato allegorico] does not explain the incongruity of his enormous scale".
303 Schlitt 1991, 84.
304 Weisz 1982, 56.
305 vd. Donati 2010, 130-140.
306 vd. *infra,* 118.
307 Weisz 1982, 83-84.

così chiaramente sovrapponibili, non è chiaro perché Jacopino avrebbe dovuto includere due Evangelisti nella *Predica*, anche perché il ruolo dei due uomini chini sul libro non è così difficile da decifrare ed è coerente con il tema rappresentato. Quello che volta le spalle al Santo e indica convinto il testo che tiene sulle ginocchia ha in testa un turbante: l'aspetto orientaleggiante, l'indifferenza verso le parole del Battista e l'insistenza sulla parola scritta lo identificano chiaramente come un ebreo,[308] arroccato sulla fede dell'Antico Testamento ed insensibile alla verità, mentre la figura alla sua destra, che cerca energicamente di convincere il suo interlocutore ad ascoltare il profeta, è un seguace del santo. Grazie all'evidenza dei loro gesti – uno indica il libro, l'altro il Battista – si comprende facilmente che i due uomini rappresentano due reazioni opposte alla buona novella. Anche nella *Predica* della Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella, Ghirlandaio (fig. 13) ha dipinto proprio nella stessa posizione un uomo decisamente contrariato dalle parole del Battista: anche questa figura veste un turbante.

Il principio metodologico adottato da Weisz, oltre ad essere contrario al buon senso e a complicare invece di semplificare l'interpretazione, non ha fondamento né nelle fonti cinquecentesche (nei trattati teorici o nelle testimonianze di ricezione) né nella pratica artistica di Salviati e dei pittori a lui vicini per gusto e per formazione.[309]

Per quanto riguarda la pratica, è facile dimostrare che la migrazione di figure da un'opera all'altra avviene in questi anni proprio a prescindere dalla funzione che il modello aveva nel contesto di origine. Una figura ben costruita dal punto di vista anatomico, potente nel modo di presentarsi o piacevole alla vista, era considerata una "soluzione formale" e in quanto tale imitata in modo sfumato o ripresa *in toto*. L'opera pittorica di Michelangelo – la volta della Sistina in particolare – era considerata un repertorio di soluzioni cui attingere, costituiva cioè il vocabolario figurativo di una lingua che ogni artista doveva imparare a padroneggiare, come si è già avuto modo di discutere.[310] Lo studio forsennato del primo periodo romano di Vasari e Salviati aveva come scopo manifesto l'apprendimento di questo lessico. È un fatto acquisito dalla critica che le opere dei pittori cresciuti ammirando i grandi maestri del Rinascimento sia punteggiata di citazioni e produca nell'osservatore un continuo senso di *deja-vù*.

Alessandro Nova ha dedicato uno studio all'uso di figure di repertorio nella produzione di Salviati e di Vasari e alla pratica dell'auto-citazione[311] che, secondo lo studioso, è un'abitudine caratteristica di questi due artisti.[312] Sarà utile riportare sommariamente alcuni esempi tratti da questo saggio. Ricorre più volte nei dipinti di Vasari una figura maschile pensosa, vista di profilo, che porta la mano al mento barbuto esponendo i muscoli del bicipite.[313] Questa figura, di cui si conserva uno studio a carboncino agli Uffizi,[314] si trova a sinistra della croce nella *Deposizione* di Camaldoli del 1540, riappare in una simile posizione nell'*Omaggio delle Nazioni a Paolo III* nella Sala dei Cento giorni al Palazzo della Cancelleria, affrescata nel 1546, e di

308 Il turbante, nella pittura rinascimentale, è attributo sia degli ebrei che dei musulmani (vd. *infra,* 106-107).

309 Anche Miedema 1978, 40, sostiene la validità di questo metodo di interpretazione opponendosi a Freedberg che invece afferma la separazione tra modelli formali e significato delle citazioni nella pittura del Cinquecento: Freedberg 1965, 191: "usually it [the quotation] consists in borrowing a form to be the vehicle of a meaning very different from that which it carried in the original". Così anche Shearman 1967, 22: "Correspondingly, it was common for Mannerist artists to adapt artistic forms or compositional devices, originally invented with expressive functions, and to use them in a non functional way, capriciously".

310 Vd. *supra*, 54-55.

311 Nova 1992.

312 Nova 1992, 83: "Vasari and Salviati are unsual in their frequent and sometimes over-indulgent habit of referring to their earlier work".

313 Nova 1992, 87.

314 Barocchi 1954, cat. 10, fig. 13.

nuovo nel *Banchetto di Ester* nella Pinacoteca di Arezzo del 1549[315]. Nova non nota (probabilmente non trova necessario dichiarare) che questo personaggio ricalca la posa e l'attitudine del san Paolo dipinto da Raffaello nell'*Estasi di Santa Cecilia* vicino al margine sinistro della tavola, cioè nella stessa posizione in cui Vasari inserisce i suoi sosia[316]. Secondo il metodo di Weisz si dovrebbe pensare che nelle intenzioni del pittore questo personaggio dovesse veicolare un messaggio apostolico in tutte queste scene, mentre è più logico supporre che l'artista abbia trovato nella posa di questa figura un'efficace chiusura del margine sinistro della composizione.

Due altri esempi riguardano invece l'opera di Salviati: lo stesso giovane inginocchiato che impersona Tommaso dubbioso delle ferite di Cristo in due dipinti dello stesso soggetto - uno autografo (fig. 14), l'altro opera di un allievo),[317] veste anche i panni di Giuseppe nel disegno per l'arazzo mediceo del *Sogno di Faraone* (fig. 15) e infine ritorna come Saul cui appare in sogno Samuele nell'affresco di Palazzo Ricci Sacchetti[318] (fig. 16). È interessante notare come lo stesso gesto delicato che solleva la mano all'altezza del viso abbia una funzione diversa a seconda del contesto in cui la figura è inserita: Tommaso sta per toccare le ferite di Cristo, Saul alza il braccio in un moto di sorpresa, mentre Giuseppe gesticola per sottolineare il discorso.

Il secondo caso di citazione interna all'opera di Salviati riguarda la *Visitazione* dell'Oratorio di San Giovanni Decollato. La figura enigmatica del vecchio appoggiato al bastone (fig. 7) è replicata nella scena dell'*Unzione di David*: si tratta di una composizione ideata dal pittore per una tarsia che il cardinale Salviati commissionò a Fra Damiano. Il disegno originale di Cecchino, di cui parla Vasari, è perduto, ma se ne conserva una copia[319] (fig. 17). L'uomo chinato sul bastone si trova al centro della scena e presenta fisionomia, abiti e posa identici a quello dell'affresco. L'invenzione di questa figura è da attribuire a Perino, come si è dimostrato, ma Salviati l'ha inclusa nel suo repertorio in quanto soluzione formale efficace: considerato che Salviati ha elaborato questo personaggio sulla base dell'abbozzo perinesco per l'affresco dell'Oratorio, si deve dedurre che prima Salviati ha dato forma definitiva all'immagine del vecchio nell'affresco e subito dopo[320] ha riutilizzato la figura (corredata di turbante, tunica a frange, mantello e cinta di panno) nell'*Unzione.*[321]

Questi esempi di uso flessibile dello stesso modello sono sufficienti a dimostrare che la funzione di una figura in una data composizione dev'essere dedotta dal contesto in cui è inserita, cioè dalla storia dipinta in cui agisce come personaggio, e non dal contesto di origine dell'ipotetico modello. Inoltre, se il significato dei dipinti narrativi si dovesse ricostruire sulla base dei prestiti formali, questo significato sarebbe decifrabile solo dagli artisti stessi o da un conoscitore della pittura tanto esperto da aver memorizzato la posa di ogni figura inventata dai maggiori pittori della sua generazione e di quelle precedenti. Se al tempo di Salviati tale modo di veicolare il messaggio dei dipinti fosse stato diffuso, ne sarebbe rimasta traccia nelle fonti.

315 Nova 1992, 88. Vd. anche Barocchi 1964, 18, 28-29, 33-34.

316 Vd. anche Rubin 1995, 359-360.

317 Nova 1992, 86. Si tratta dell'*Incredulità di Tommaso* del Louvre (databile 1545) e del dipinto dello stesso soggetto nell'Oratorio di San Giovanni Decollato, realizzata in gran parte da un allievo: per entrambi vd. Monbeig Goguel 1998, cat. 36 (il dipinto del Louvre), cat. 37 e cat. 38, 146-152.

318 Dumont 1973, 169-170; Coliva 1998, 88-100.

319 Parigi, Louvre, inv. 5901, cm 28,3x51,1. Hirst 1961; Mortari 1992, 261, cat. 489; Nova 1992, 94.

320 La commissione per la tarsia risale, con ogni probabilità, allo stesso anno della *Visitazione.*

321 Nova nota che l'uomo barbuto appoggiato al basamento nel disegno preparatorio per il cartone del *Sogno di Giuseppe* (fig. 23) verso il margine destro della composizione costituisce un'ulteriore variante di questa figura, poi eliminata nel cartone definitivo.

I modi compositivi di Salviati hanno invece radici profonde nel modo di intendere la pittura narrativa proprio della cultura della sua epoca. Nella prima parte di questo discorso si è dedotta dalla teoria aritstica cinquecentesca l'idea che il pittore fosse chiamato ad innovare le invenzioni in modo che l'osservatore potesse godere della copiosa varietà della scena dipinta e apprezzare la personale interpretazione dell'artista della storia.[322] In questi termini si sono espressi esplicitamente Pino e Dolce e da questa concezione è guidato Vasari nel descrivere e giudicare le opere figurative. Sulla scorta della breve analisi appena compiuta di un'opera di Salviati si può approfondire un punto di questo ragionamento.

Quando nelle fonti si afferma che l'artista deve dare la propria impronta al soggetto iconografico, come un poeta che elabora la traccia di un mito, non si deve supporre ovviamente che all'artista di metà Cinquecento fosse richiesto di riversare nell'opera la propria personalità o la sua esperienza di individuo, bensì ci si aspettava che dimostrasse con il prodotto del suo ingegno di appartenere ad una tradizione e al contempo di essere in grado di innovare questa tradizione dall'interno. Cosa si intendesse per 'inventare' il soggetto iconografico lo si deduce da opere come la *Visitazione,* dove la storia sacra è piegata all'universo figurativo dell'artista, cioè è messa in scena da figure atteggiate come quelle dipinte dai suoi maestri, vestite secondo il suo gusto per il dettaglio prezioso e disposte secondo i suoi modi compositivi. La creazione di un repertorio di figure adattabili a diversi contesti è coerente con questa concezione della pittura narrativa: è come se il pittore avesse la propria compagnia di attori, il proprio guardaroba di costumi e un certo numero di scenografie a disposizione. L'autocitazione è certamente un facile espediente per riempire in modo veloce vaste opere decorative[323] ma è anche un modo per l'artista di appropriarsi della storia, o meglio di informare ogni soggetto iconografico al proprio gusto.

L'obiezione che sorge spontanea è che questo modo di leggere l'impronta dell'artista nella storia che mette in immagini potrebbe applicarsi anche all'arte italiana del Trecento e del Quattrocento, anzi a tutta l'arte, perché ogni opera figurativa manifesta la cultura e il gusto del suo creatore. Ma se in generale il soggetto iconografico è sempre filtrato attraverso il pittore e l'ambiente in cui vive, nella pittura di Salviati e della sua generazione, lo scarto tra la storia e la sua traduzione in immagini è il risultato di un'azione volontaria, perché tale scarto era percepito come un merito dell'artista, come si è dimostrato nel precedente capitolo.[324]

Anche i contemporanei di Salviati pongono però un limite preciso a questa sorta di asservimento del soggetto iconografico alle ragioni dell'arte: l'opera deve comunque funzionare dal punto di vista narrativo ed essere ordinata secondo un principio di coerenza interna. La fedeltà della storia figurata al testo e la precisione della ricostruzione storica non erano evidentemente criteri di giudizio, se la *Visitazione* di Salviati fu ammirata da tutta Roma. Ma un altro affresco dell'Oratorio di San Giovanni Decollato non fu altrettanto celebrato: si tratta dell'*Arresto del Battista* di Battista Franco, dipinto con ogni probabilità tra il 1541 e il 1542[325] (fig. 18); le critiche mosse da Vasari a questo dipinto permettono di definire quale limite si ponesse alla volontà dell'artista di usare il soggetto iconografico come pretesto per mettere in mostra la propria arte.

Una volta dipinte la *Predica* e la *Visitazione*, Jacopino del Conte e Francesco Salviati entrarono in aperta

322 Vd. *supra*, 37-38.

323 Così Nova 1992, 94-95.

324 Vd. le affermazioni di Pino, Dolce e Vasari in proposito nei due capitoli precedenti, *supra,* 37-38 e 43-47.

325 Nel 1541 Battista Franco era certamente a Roma perché ha assistito allo svelamento del *Giudizio* della Sistina mentre alla fine del 1543 era già in viaggio per le Marche (vd. Lauder 2009, 24). Per l'affresco vd. Weisz 1982, 95-103; Biferali-Firpo 2007, 91-107.

concorrenza per ottenere la commissione delle altre storie del ciclo;[326] la rivalità tra i due artisti, che si concluderà con l'abbandono temporaneo del campo da parte di entrambi, causò un'impasse nei lavori; Battista Franco, pittore veneziano in cerca di affermazione a Roma, approfittò delle circostanze e convinse il Monsignor Giovanni della Casa ad allogargli un affresco. Vasari pone l'accento sulla volontà di Battista di "mostrarsi da più di Francesco et il migliore maestro di Roma";[327] secondo Vasari, il tentativo fu fallimentare e l'opera "gli fu poco lodata":

> Ma con tutto che questa pittura fosse condotta con grande fatica, non fu a gran pezzo tenuta pari a quella del Salviati, per essere fatta con stento grandissimo e d'una maniera cruda e malinconica, che non aveva ordine nel componimento. E da questo si può fare ben giudizio che coloro i quali seguitando quest'arte si fondano in far bene un torso, un braccio, et una gamba o altro membro ben ricerco di muscoli, e che l'intendere bene questa parte sia il tutto, sono ingannati; perciò che una parte non è il tutto dell'opera, e quegli la conduce interamente perfetta e con bella e buona maniera che fatte bene le parti sa farle proporzionatamente corrispondere al tutto, e che oltre a ciò fa che la composizione delle figure esprime e fa bene quell'effetto che dee fare senza confusione […] e nel servirsi delle cose d'altri si dee fare per sì fatta maniera che non si conosca agevolmente.[328]

Vasari rimprovera al Battista Franco l'assenza di ordine e di coerenza nella disposizione: il pittore veneziano è tra quelli che pensano sia sufficiente dimostrare la propria abilità nel riprodurre l'anatomia dei corpi per creare una figura convincente e che basti mettere le figure una accanto all'altra perché si crei una composizione, mentre è la calibrata relazione tra le parti e tra queste e l'insieme che determina la qualità dell'opera.[329]

L'affresco di Battista Franco è di certo un'opera sorprendente: la cattura del Santo è relegata nello sfondo e quindi ridotta a dimensione irrisoria rispetto alle figure di astanti che giganteggiano in primo piano. Il pendio della collina dove avviene l'arresto è infatti occupato interamente da personaggi la cui presenza nella scena è giustificata molto debolmente perché quasi tutti volgono le spalle all'avvenimento, come se volessero mostrarsi all'osservatore nel modo più efficace e completo. Due donne sedute vicino al margine sinistro della scena, evidentemente ispirate alle sibille michelangiolesche[330], assistono alla cattura senza dimostrare alcuna partecipazione emotiva; un uomo nudo e una donna velata si mostrano invece di spalle, ma il gesto enfatico della donna che alza le braccia come colta da disperazione è inefficace perché è rivolto verso destra, mentre il Battista è alla sua sinistra; al centro in piedi una donna allarga le braccia guardando verso l'alto come la Vergine della *Pietà* per Vittoria Colonna[331]; il suo gesto è ripetuto da un uomo alla sua sinistra che indossa turbante; scendendo verso destra un gruppo di figure più compatto è formato da un ragazzo che porta un capro, due uomini di cui sono visibili solo le teste, una donna che si rivolge all'osservatore e un'altra che indica l'arresto. In primissimo piano un nudo maschile è coricato accanto ad una donna seduta che guarda a

326 Si sono conservati disegni di entrambi per una *Nascita del Battista*. vd. Cheney 1963, 152; Kliemann 2004, 230.
327 Vasari, *Le Vite* (2), V, 464.
328 Vasari, *Le Vite* (2), V, 464.
329 L'opinione di Vasari è condivisa dagli studiosi moderni. Rearick 1959, 111 descrive così l'opera: "[le figure in primo piano] serve no other apparent function other than onlookers at the drama, which is pushed into the distance and obscured to such a degree that the subject is at first glance, lost in a confusion of irrelated activity". Secondo Bellosi 2002, 175 l'*Arresto del Battista* è "una delle figurazioni più strampalate del secolo"; Biferali-Firpo 2007, 100: " [l'affresco] appare nel complesso come un'opera non riuscita, in cui la notevolissima qualità grafica alla base di ogni figura rimane in buona parte fine a se stessa, come una sorta di compiaciuto virtuosismo".
330 Per il rapporto tra Battista Franco e Michelangelo vd. Lauder 2003.
331 Biferali-Firpo 2007, 103; il disegno di Michelangelo è conservato all'Isabella Stuart Gardner Museum (Boston). vd. Tolnay 1975-1980, III, cat. 426; Ragionieri 2005, 151-153.

terra tendendo un telo dietro le spalle. Il nudo maschile è ricalcato sulla Venere del dipinto *Venere e Amore* di Pontormo, tratto dal cartone michelagiolesco:[332] del modello Battista Franco mantiene la posa di tutti gli arti a parte il braccio destro che si solleva, nell'affresco, in un goffo moto di sorpresa.

Per dare conto di questa folla eterogenea, Weisz ha proposto che il primo piano dell'affresco sia in realtà da intendersi come un *Battesimo delle folle.*[333] Per sostenere questa tesi, lo studioso afferma che l'ignudo in primo piano non deriva dalla Venere di Michelangelo, ma da una sua scultura di divinità fluviale come quella oggi in casa Buonarroti[334]. Questa supposizione è motivata dal desiderio di Weisz di far quadrare la sua interpretazione, che si fonda, come le altre già riportate, sul discutibile principio che il modello porti con sé la propria funzione nell'opera derivata. In questo caso il collegamento con la scultura serve a Weisz per dimostrare che anche il nudo del dipinto di Battista Franco impersona una divinità fluviale; a sua volta questa identificazione corrobora l'ipotesi che le figure che occupano il primo piano dell'affresco stiano inscenando il *Battesimo delle folle*. Ma, come notano giustamente Firpo e Biferali[335], quest'ipotesi non è convincente perché l'ignudo dipinto da Battista Franco non è corredato dall'anfora e dal rivolo d'acqua, attributi indispensabili al riconoscimento della personificazione allegorica di un fiume: nel *Battesimo di Cristo* di Jacopino, dipinto sulla parete opposta, la figura del Giordano è difatti completa di attributo. Nell'affresco di Battista Franco non c'è alcun segno di acqua e nessuna delle figura compie azioni coerenti con il tema iconografico del *Battesimo delle Folle*.

Inoltre se si dovesse attribuire una funzione allegorica all'ignudo coricato nonostante l'assenza di attributi, bensì fondando l'interpretazione sull'identità del modello che la figura ricalca, è più probabile che i destinatari dell'affresco riconoscessero nel personaggio dipinto la posa della Venere del cartone, che era universalmente noto, piuttosto che la scultura: proprio uno dei membri più in vista della Confraternita, Bindo Altoviti, aveva commissionato a Giorgio Vasari una copia dell'invenzione di Michelangelo nel 1543[336]. Se i membri della confraternita interpretavano simbolicamente l'ignudo grazie al riferimento al modello, è dunque più probabile che leggessero nella figura un'allegoria dell'amore carnale o dell'umanità prima della grazia o di qualche altro concetto coerente con il riferimento alla dea pagana dell'amore.

Ma il brano di Vasari sopra citato offre la prova definitiva che questo metodo interpretativo è fuorviante in quanto non appartiene alla cultura del Cinquecento. Vasari conclude la sua critica all'affresco di Battista Franco con un'affermazione generale: "nel servirsi delle cose d'altri si dee fare per sì fatta maniera che non si conosca agevolmente". È lecito trarre spunto dalle invenzioni altrui, ma è compito dell'artista fare in modo che il modello non sia facilmente riconoscibile dall'osservatore: è ovvio che se si considera buon uso mascherare l'origine dell'ispirazione, questa non può essere fondamentale per dare un nome alla figura derivata e tanto più non può avere un ruolo nella comunicazione del significato del dipinto.

---

332 O dal cartone stesso, ora perduto: vd. Tolnay 1975-1980, II, 87, n.302 recto. Michelangelo aveva elaborato l'invenzione per Bartolomeo Bettini tra il 1532 e il 1533; questi aveva poi commissionato il dipinto a Pontormo. Il dipinto di Pontormo è alle Gallerie dell'Accademia di Firenze: vd. Costamagna 1994a, 217-221; Biferali-Firpo 2007, 104.

333 Weisz 1982, 97.

334 Weisz 1982, 45. L'ipotesi compare per la prima volta in Rearick 1959, 111. La studiosa però suppone giustamente la compresenza di altre fonti nella figura di Battista Franco: "[...] the enormous reclining male nude which dominates the scene is a combination of Raphael's Heliodorus, from the Stanza fresco, and one of Michelangelo's river gods, which also served Bronzino and Vasari for their Venuses in the Uffizi."

335 Biferali-Firpo 2007, 104.

336 La copia di Vasari fa parte oggi delle collezioni inglesi di Kensington Palace. Vd. Chong-Pegazzano-Zikos 2004, 415-417; Biferali-Firpo, 2007, 104.

È interessante notare che Vasari, a differenza degli interpreti moderni, non rimprovera a Battista Franco di aver relegato nello sfondo la cattura del Santo, bensì di non aver saputo articolare in modo convincente la scena. Infatti si è notato nel capitolo precedente che composizioni strutturate in modo paragonabile a questa, come la *Presentazione al Tempio* di Peruzzi, risvegliano l'ammirazione di Vasari proprio in quanto dimostrano l'inventiva dell'artista e permettono all'osservatore di seguire piacevolmente le digressioni narrative suggerite dalla presenza di figure marginali. I personaggi che occupano il primo piano dell'affresco di Battista Franco invece non sono convincenti come spettatori, perché in gran parte non rivolgono neppure lo sguardo verso la cattura del Santo e perché il pittore non ha saputo orchestrare le reazioni all'avvenimento in modo corale; ma queste figure non sono neppure legate in una narrazione indipendente. Come si è osservato nelle ecfrasi delle biografie, Vasari era portato abitualmente a legare le figure in unità minime di racconto e ad attribuire sentimenti e pensieri ai personaggi anche a prescindere delle intenzioni del pittore; ma nell'affresco dell'Oratorio la totale assenza di dialogo tra gli astanti rende impossibile questo genere di fruizione anche ad un osservatore fantasioso come Vasari: il riguardante non sa in che ordine percorrere con lo sguardo l'affresco.

La composizione delle figure secondo Vasari "deve esprimere un effetto", mentre Battista Franco, come si diceva, sembra essere stato guidato nella disposizione dei personaggi sulla scena soltanto dal desiderio di destare ammirazione. Vasari è il primo ad affermare che gli artisti spesso assoggettano le loro opere ad un'intenzione dimostrativa e, come si è visto, considera che sia proprio grazie alla responsabilità che il pittore sente di fronte al proprio compito e alla disciplina, se l'arte progredisce nel tempo; ma il fine dimostrativo dev'essere celato nella rappresentazione e non deve confliggere con lo scopo dichiarato dell'opera, cioè, in questo caso, il racconto di una storia.

Proprio perché l'affresco di Battista Franco rappresenta il limite di una tendenza, è utile per comprendere le opere di altri artisti che, pur condividendo la cultura di fondo e le intenzioni del pittore veneziano, mascheravano in modo più raffinato sia questa che quelle e sapevano trovare un equilibrio tra la funzione comunicativa e la funzione estetica del dipinto. Non bisogna dimenticare che Battista Franco ha ricevuto la commissione presentando un disegno a Monsignor della Casa e che il suo affresco, per quanto non abbia suscitato ammirazione universale del dipinto di Salviati, è parte di un ciclo decorativo: ciò significa che la composizione dell'opera, se appare incomprensibile all'osservatore moderno, era accettabile per i contemporanei del pittore, per quanto non abbia riscosso grandi entusiasmi.

L'*Arresto del Battista* dimostra che le figure marginali erano il luogo deputato all'espressione della libera volontà dell'artista. Il desiderio di Battista Franco di gareggiare con Salviati attraverso questo affresco ha prevaricato il fine narrativo: di conseguenza i personaggi senza nome si moltiplicano e occupano tutto il primo piano; la sfida alla *Visitazione* mossa da Battista Franco si giocava tutta sulla padronanza dello stile tosco-romano: le figure marginali diventano un campionario michelangiolesco.

Anche nell'affresco della *Visitazione* è dato maggior risalto compositivo alle figure che hanno il ruolo più marginale nella narrazione. La canefora, l'ignudo, la madre ed il vecchio con il bastone assolvono una funzione essenzialmente formale: danno ritmo e movimento alla scena, contribuiscono all'illusione di profondità dello spazio (perché sono dipinte in scala maggiore rispetto a quelle arretrate), arricchiscono di bellezza e varietà la composizione e soprattutto parlano per l'artista, ne dichiarano il gusto. Ma per quanto queste figure sembrino appartenere ad un "terzo livello di realtà", per usare un'espressione di Cheney[337] –

337 Cheney 1964, I, 67:"in Salviati one feels that these figures stand essentially on a third level of reality: the portrait

rispetto ai due donatori (che stanno a metà strada tra il mondo dell'osservatore e quello della rappresentazione) e alle due sante circondate dagli spettatori più coinvolti – sono tuttavia unite alle altre grazie all'ordinata disposizione della scena e all'armonia delle congiunzioni tra i gruppi dei personaggi dipinti. Anche se la presenza di un coro così numeroso non è richiesta dal soggetto iconografico e non è necessaria al racconto, trova una giustificazione superiore nell'arte di Salviati, nella sua capacità di creare una visione unitaria e vitale: è giustificata esteticamente. Ma ci vuole un'ispirazione geniale per giocare come questo pittore sul limite del consentito.

Battista Franco segue la strada indicata da Salviati ma, nel tentativo di superarlo, rompe il delicatissimo equilibrio raggiunto dal pittore fiorentino.[338] Più moderata – ma altrettanto rivelatrice – è l'elaborazione del modello salviatesco nella *Danza di Salome* di Pirro Ligorio (fig. 19), dipinta dopo l'*Arresto.*[339] L'affresco di Ligorio si trova di fronte alla *Visitazione* e ne costituisce una sorta di *pendant*. L'artista napoletano trae dall'opera di Salviati l'idea di incorniciare la rappresentazione con due gruppi di astanti che riecheggiano l'affresco precedente anche nei tipi: una canefora più massiccia di quella della *Visitazione* entra da sinistra portando verso il banchetto un canestro di frutta,[340] alle sue spalle sale le scale una figura barbuta mentre una donna siede a destra vicino a tre putti. La collocazione di questi personaggi permette alla scena principale di recedere nello spazio: dato che Pirro Ligorio aumenta le dimensioni delle figure marginali e le isola in modo

figures on the steps are nearest the spectator both physically and spiritually; the participants in the scene are remote but behave logically; between the two in space are the decorative figures whose function is primarily a formal one. They form a sort of frame for the scene [...]".

338 Battista Franco stesso ha dipinto una *Visitazione* di grande formato (olio su tela, cm 298x357), ora al Museo di Villa Guinigi di Lucca (fig. 20), che è interessante paragonare a quella di Salviati e all'*Arresto del Battista*. La tela proviene dalla Cappella degli Anziani del Palazzo ducale di Lucca (distrutto nel 1575) che era decorata con scene della vita della Vergine ed è stata a lungo attribuita a Girolamo Massei, pittore lucchese (Monaco-Campetti-Trkulja 1968, 186, cat. 347, fig. 88). Bellosi 2002, 175 la assegna al pittore veneziano, come aveva già proposto Voss (1920) 2007, 94, perché "la subordinazione [di Battista Franco] a Michelangelo, di cui parla Vasari, vi appare in modo plateale; per esempio, nell'incongruo affollamento della figurazione e nella gratuita presenza di due nudi maschili in primo piano a destra". Biferali-Firpo 20007 non accettano l'attribuzione e ripropongono il nome di Massei mentre Lauder integra nuovamente la *Visitazione* nel catalogo di Battista Franco (Lauder 2009, 23). Secondo questa studiosa la *Visitazione* di Lucca è datata al 1540-1541 ed è quindi stata dipinta appena prima del soggiorno a Roma (Lauder 2009, 24). L'attribuzione al Franco è convincente proprio perché si ravvisa nella tela lo stesso modo di comporre la scena per gruppi irrelati che si è osservato nell'affresco dell'oratorio. Nella tela come nell'*Arresto del Battista*, grandi figure di astanti occupano il primo piano della rappresentazione; rispetto all'affresco il dipinto di Lucca presenta però una composizione più ordinata perché le figure senza nome sono disposte verso i margini destro e sinistro della tela, cosicché l'incontro tra le due donne, pur allontanato verso il fondo, risulta isolato al centro della scena. Anche i personaggi della *Visitazione* di Lucca non assolvono alcuna funzione narrativa e non comunicano tra di loro, ma in entrambi i gruppi è inserita una figura che veicola l'attenzione verso il centro della scena: la donna anziana di profilo a sinistra volge la testa verso l'incontro di Maria ed Elisabetta e il giovane seminudo a destra indica nella stessa direzione con un ampio gesto del braccio. La migliore impaginazione della scena rispetto a quella dell'*Arresto* indurrebbe a riconoscere nella tela un momento successivo del percorso artistico del pittore. Il profilo della figura aziana deriva da un disegno di Michelangelo di tre teste femminili del 1522 circa, ora agli Uffizi; l'architettura del fondale è ispirata al vestibolo michelangiolesco della Laurenziana; i due nudi a destra sono copiati dalla sanguigna di Rosso Fiorentino dell'Allegoria della Morte e della Fama del 1517. Vd. Lauder 2003, 100 e Lauder 2009, 23 per queste citazioni.

339 L'affresco non è datato (il cartiglio è dipinto sopra la scena vuoto) e non ci sono documenti chiaramente riferibili alla commissione. La *Danza di Salomè* è stata sempre attribuita a Pirro Ligorio perché Vasari, nella vita di Salviati, menziona un intervento dell'artista napoletano nella commissione: per esclusione si è sempre dedotto che l'affresco in questione fosse questo. Pirro Ligorio deve averlo dipinto dopo l'*Arresto* e prima della *Decollazione* di Salviati (datata sul cartiglio 1553). Weisz 1982, 40-41 e 102-108; Coffin 2004, 9-11.

340 Questa è l'unica figura di quelle in primo piano che compaia anche nel disegno preparatorio (Londra, British Museum, inv.1964-3-31-1, cm 27x43,5), dove però è meno prominente che nell'affresco. Lo schizzo offre una prova ulteriore della derivazione della canefora di Ligorio da quella di Salviati, perché la figura del disegno porta sulla testa un oggetto avvolto in un panno come quella della *Visitazione*. Vd. Coffin 2004, 10, fig.4.

più marcato dal centro dell'azione, la distanza tra il primo piano e la scena principale risulta maggiore che nella *Visitazione.* Pirro deve aver riconosciuto la funzione compositiva dei personaggi salviateschi cui si ispira e ha deciso di fare proprio questo espediente. Se la scena della *Visitazione* nel suo insieme ha un aspetto naturale, la *Danza di Salomè* rivela il meccanismo. Anche in questo caso, come nel dipinto di Battista Franco, un pittore meno raffinato ha riconosciuto e imitato i principi costruttivi dall'affresco di Salviati e, non sapendo mascherarli, li ha resi manifesti anche all'osservatore moderno.[341]

c. La Conversione di San Paolo *e un illustre ammiratore; breve digressione a proposito dell'uso del verbo latino 'invenire' nel contesto della stampa*

Non si intende certamente qui affermare che i personaggi senza nome debbano essere letti esclusivamente come strumenti di bilanciamento della composizione e figure-manifesto dell'abilità e del gusto dell'artista. La moltiplicazione degli astanti permette al pittore infatti di determinare e modulare la temperatura emotiva dell'opera: se ogni personaggio (o gruppo di personaggi) reagisce in modo diverso all'evento, più figure intervengono nella scena, maggiore è il numero di sfumature psicologiche che l'artista può inserire nel dipinto. Si può affermare, ad esempio, che il vero soggetto della *Visitazione* di Salviati sia la contemplazione dell'episodio sacro, piuttosto che l'episodio in se stesso: il riguardante è invitato ad assistere all'incontro tra le due donne attraverso gli occhi degli spettatori interni e ad intonare il proprio animo a quello delle figure dipinte. L'immedesimazione del riguardante negli osservatori ritratti sulla scena (e la conseguente ricezione "indiretta" della storia rappresentata) è una componente fondamentale dell'esperienza estetica del tempo. Una delle personalità più influenti della cultura di metà Cinquecento, Pietro Aretino, ha lasciato una testimonianza di questo genere di fruizione delle opere figurative in una lettera indirizzata proprio al Salviati.

Il pittore fiorentino aveva inviato al letterato un esemplare della *Coversione di San Paolo* da lui disegnata e poi incisa da Enea Vico nel 1545 (fig. 21).[342] La stampa è di dimensioni considerevoli (misura quasi un metro ed è stampata su due fogli) e reca le firme dell'autore e dell'incisore iscritte su una pietra in basso a sinistra assieme alla dedica a Cosimo de Medici.[343] L'Aretino rispose al dono dell'artista con un lungo e dettagliato commento critico all'opera.[344]

L'interesse principale di questa lettera[345] risiede nel fatto che l'Aretino ripercorre – a beneficio del suo interelocutore – il processo di ricezione dell'immagine. Prima di tutto l'autore ricorda come rimase per un

341 Un dipinto come quello di Pirro Ligorio, quindi, può essere letto anche come una testimonianza di ricezione dell'opera cui si ispira.

342 Sulla stampa vd. Muratori 1992, cat.47, 305; Costamagna 1994b; e la scheda di Alessandro Nova in Monbeig Goguel 1998, cat. 29, 136-137.

343 L'iscrizione recita: "FRANCISCI. FLOR. JO. CAR. SALVIATI ALUMNI . INVENTUM . AENEAS PARMEN . EXCIDEBAT . ANNO D. M.D.XLV." (Bartsch XV 286.13). Della stampa è noto anche un secondo stato, conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, dove si legge anche il nome dell'editore veneziano Luca Guarinoni, inciso su uno sullo scudo abbandonato a terra in basso a destra. Vd. Costamagna 1994b, 121, fig.2.

344 Aretino, *Lettere*, II, n. 247, 84 – 87. La lettera è riportata (con qualche errore) in Muratori 1992, 94, nt. 35. Per le ecfrasi di Aretino vd. Land 1994, 128-150 (un saggio a dire il vero non illuminante); per la lettera dedicata alla *Conversione di San Paolo*, vd. Land 1994,142-145; Landau-Parshall 1994, 293-294.

345 Per gli scopi di questo discorso.

certo tempo incantato a guardare la stampa senza riuscire a vederla veramente per la felicità di ricevere una lettera tanto attesa; poi, tornato in sé, si immerse nella "vaga considerazione de l'opera mirabilmente intesa". Lo sguardo contempla inizialmente la scena nel suo insieme, lo "stupendo componimento" illuminato dalla luce di Cristo "sostenuto in sua maestà dal bel groppo degli angeli suso l'alto de le nuvole, in mezo del grande ispazio dei fogli, ch'egli divide"; subito dopo l'Aretino è colpito dalla turba dei soldati che si allontanano con slancio impetuoso dal centro della scena in due direzioni opposte:

> Intanto non solo la voce del "cur me persequeris" si vede ne lo spavento altrui, ma pare che si senta ancora; in modo la turba seguitante Saulo si mostra insana ne lo stupore dei lampi de la luce divina ed esterefatta dal suono della parola di Dio.[346]

È solo grazie alla reazione terrorizzata dei compagni di san Paolo che Aretino può "vedere" la voce di Dio, cioè può immaginare ciò che non può essere riprodotto con i mezzi propri dell'arte figurativa: Salviati avrebbe potuto iscrivere direttamente nel disegno le parole che tuonano dal cielo, ma decide invece di rendere visibile il rimprovero e la minaccia della domanda divina nel terrore suscitato da questa negli astanti. Il commento dell'Aretino prosegue:

> E il miracolo dei miracoli de la santa invenzione è che altra paura isbigottisce i cavalli confusi, e altra mette paura negli uomini, che si tengono il capo cadente. Questo dico perché essi si scagliano in atto di fere bestiali, ed eglino si commovono in gesto di creature prudenti.

L'Aretino apprezza particolarmente il fatto che l'artista abbia saputo modulare gli stati d'animo in rapporto alla natura dei soggetti: proprio questo è, secondo lo scrittore, il pregio maggiore dell'opera; l'Aretino manifesta la propria stupita ammirazione in termini molto interessanti per questo discorso ("il miracolo della santa invenzione") sui quali si tornerà a breve.[347] I soldati spaventati sollecitano prima di tutto la partecipazione emotiva dell'osservatore, che subito dopo si distanzia dalla storia dipinta per sottoporre ogni figura ad un'analisi stilistica (l'Aretino riconosce la "venustà" raffaellesca nei visi unita al "tondeggiar delle linee" di Michelangelo); dall'apprezzamento delle qualità formali lo scrittore passa a contemplare i dettagli decorativi: lo sguardo si sofferma sui "superbi garbi d'armadure" e giudica "l'altiera forma de le celate", abbellite da "facili sorti di piume" e "ricchi intagli di fregi". Di seguito l'Aretino si allontana ulteriormente dal centro dell'azione per osservare le rovine lontane, il paesaggio e le singole piante; infine giunge a descrivere l'Apostolo Magno, a paragone del quale "tutto è poco, sebbene è sì gran cosa". Dopo aver espresso verbalmente lo stato emotivo che la figura di Paolo manifesta e averne decantato l'efficacia, il letterato chiude l'ecfrasi con la lode di un personaggio del seguito del Santo:

> Ma non dimentico già il dirvi che non è possibile figurare meglio il personaggio di età robusta riguardante in attitudine di meraviglioso cordoglio il repentino accidente di colui che poi fu tromba de la fede del figliuolo eterno di Dio. Egli, attonito in ciò, tacendo esclama il caso di sì alto spettacolo.[348]

346 Aretino, *Lettere*, II, 85.

347 vd. *infra,* 82-83.

348 Aretino, *Lettere*, II, 87. Questa è l'ultima frase della parte della lettera nella quale è descritta la stampa. Di seguito Aretino riporta i commenti entusiasti di Tiziano e Sansovino per "il cavallo di colui che porta il gonfalone", loda l'arte incisoria di Enea Vico e infine omaggia i due potenti menzionati nell'iscrizione della stampa: il duca di Firenze e il cardinale Salviati.

La contemplazione della stampa ha quindi preso avvio dall'osservazione del turbamento delle figure del corteo e si conclude isolando un singolo soldato tra questi; il "personaggio di età robusta", come la massa dei compagni del Santo nel suo insieme, realizza un *impossibilium* figurativo: il soldato "tacendo esclama" la propria meraviglia, così come il corteo faceva "vedere la voce". Non è facile determinare con sicurezza a quale figura si riferisca l'Aretino, anche se è probabile che si tratti del soldato barbuto che spalanca la braccia a destra di Paolo, perché è l'unico che guarda direttamente verso "colui che poi fu tromba della fede".

Agli occhi di un osservatore esperto come Aretino non c'è conflitto tra partecipazione emotiva, analisi dello stile e apprezzamento del dettaglio decorativo, perché ad ognuno di questi modi di guardare è dedicato un momento definito della lunga e articolata contemplazione richiesta da un'opera di questa complessità. Ma è significativo che siano solo le figure senza nome, e non Paolo stesso, ad essere oggetto di questa stratificata analisi (relativa al ruolo dei personaggi nel racconto, allo stile e alla ricchezza decorativa delle immagini).

Quando Giorgio Vasari supponeva che Pietro Aretino avrebbe particolarmente apprezzato uno dei cartoni per le *Storie di Giulio Cesare*, perché vi era rappresentata una scena ricca di figure di contorno disposte e atteggiate con varietà,[349] dimostrava di conoscere il gusto del suo interlocutore. Infatti altre ecfrasi del letterato seguono lo stesso andamento di quella dedicata alla *Conversione di San Paolo;* da ciò si deduce che la lettera a Salviati documenta il modo di contemplare proprio del suo redattore e che non furono i caratteri di quest'opera in particolare a indirizzare lo sguardo dell'Aretino nel modo che si è discusso.

Ad esempio, nell'ecfrasi del cartone de *La caduta della Manna* di Vasari,[350] l'Aretino loda tre "avertenze": la prima è lo "stupore che apparisce ne lo allargar le mani e ne lo alzar le ciglia de le turbe trasformate dal miracolo nei gesti de l'ammirazione"; la seconda è l'atteggiamento eloquente della figura di Mosè; la terza è di nuovo "posta negli atti con cui le turbe raccolgono, ripongono e portano" la manna. Anche in questo caso lo sguardo è attratto prima dalla reazione all'evento, poi si muove verso la figura principale e torna infine ad ammirare la massa delle figure senza nome. Dopo questo primo elenco di "avvertenze", lo scrittore si sofferma sulla bellezza dei vasi, dei volti e dei corpi per isolare infine un personaggio del popolo di Israele che attrae la sua attenzione con potenza magnetica:

> […] lo ignudo che chinato a terra, scopre il dinanzi e il di dietro, per esser, in virtù de la forza facile e con grazia de la sforzata facilitade, calamita degli occhi, nel rincontrarsi nei miei gli ritenne a sé fin che lo abbagliarsi gli rivolse altrove.[351]

L'efficacia della posa elaborata da Vasari eleva questa figura allo *status* di protagonista nella contemplazione della scena, nonostante essa svolga un ruolo secondario nel racconto. Dato che il disegno di Vasari è perduto, non è dato sapere quale risalto il personaggio avesse dal punto di vista compositivo.

Per comprendere l'importanza di queste testimonianze, bisogna ricordare che le lettere di Pietro Aretino furono pubblicate in sei volumi editi tra il 1537 e il 1557[352] e che lo scrittore era una delle voci più ascoltate in merito a questioni artistiche. Ciò significa che il gusto dell'Aretino può aver orientato quello di altri committenti e conoscitori di pittura e forse ha ispirato l'opera degli artisti, perlomeno di quelli cui lo scrittore ha rivolto lodi e critiche.

---

349 Si è discusso della descrizione dei cartoni contenuta nella lettera all'Aretino *supra*, 49-50.

350 La missiva è datata 15 dicembre 1540; Aretino, *Lettere*, I, 174-175. Land 1994, 147. Il disegno in questione è perduto.

351 Aretino, *Lettere*, I, 175.

352 vd. Larivaille 1997, 220-308. Per la corrispondenza con gli artisti vd. 256-264 e 288-308.

È necessario ora tornare brevemente sui termini con cui l'Aretino esprime la sua ammirazione per il corteo di soldati a cavallo che si disperde terrorizzato nella stampa di Salviati: "il miracolo dei miracoli della santa invenzione". L'uso della parola 'invenzione' in questo contesto è significativo perché si tratta di un'occorrenza esterna alla trattatistica d'arte dell'accezione del termine retorico che si è riscontrata in Pino, Dolce e Vasari. L'Aretino definisce 'invenzione' la resa in immagini del terrore cieco degli animali e della paura consapevole degli uomini: vale a dire che usa questa parola per indicare il contributo dell'artista alla raffigurazione della storia. Come si è avuto modo di affermare, è naturale che tale contributo sia più spesso pertinente alle figure marginali, meno vincolate dal soggetto iconografico in ogni loro carattere,[353] che ai protagonisti dell'azione narrata dalle immagini.

L'invenzione è chiamata "santa" e il suo oggetto "il miracolo dei miracoli" perché l'artista, secondo l'Aretino, è stato guidato da un'ispirazione divina: il risultato appare tanto meraviglioso che non può avere origine nella fantasia umana ma dev'essere frutto di una visione.[354]

L'occorrenza del termine retorico nella lettera Aretino permette di ampliare il discorso e di dimostrare definitivamente che il significato di 'invenzione' discusso nel primo capitolo appartiene alla cultura figurativa del Cinquecento.

Anche all'interno della *Conversione di san Paolo*, il ruolo di Salviati nella realizzazione dell'opera è infatti definito con il verbo *invenire*: nell'iscrizione della stampa si legge "Francisci Florentini Ioannis Cardinalis Alumni inventum": invenzione di Francesco fiorentino discepolo del cardinale Giovanni Salviati. Aretino stesso, nella lettera, usa il participio passato del verbo *invenire* per intendere la composizione ideata dal Salviati: "E perché nulla manchi nel felice invento, la diligenzia del bolognese Marco Antonio è vinta dal sicuro e gagliardo stile del parmigiano Enea".[355] In altre parole, il tratto di Enea Vico rende giustizia all'invenzione di Salviati.

L'uso di *invenire* nel contesto dell'arte incisoria conosce un'ampia diffusione dal secondo decennio del Cinquecento ed è determinato dalla necessità di distinguere la fase progettuale e ideativa da quella della realizzazione materiale dell'opera nei casi in cui a queste facciano capo due individui diversi.[356] La distinzione dei ruoli è dichiarata per la prima volta nella stampa cosiddetta dell'*Arrampicatore* di Marcantonio Raimondi, dove è raffigurato uno dei bagnanti della *Battaglia di cascina*.[357] Raimondi ha isolato una sola figura del cartone e ne ha indicato la paternità: IV.MI.AG.FL. (Invenit Michael Angelus Florentinus).

Spesso il nome dell'inventore è riportato sulle stampe che diffondono composizioni ideate appositamente per questo mezzo. È il caso della celeberrima incisione della *Strage degli Innocenti* di Marcantonio Raimondi, tratta da un disegno di Raffaello.[358] Realizzata da Marcantonio tra il 1511 e il 1512, la stampa reca

353 cioè nel numero, nell'identità, nelle azioni e nell'aspetto.

354 Si tratta evidentemente di un espediente retorico per sottolineare la bravura dell'artista. Anche Landau-Parshall 1994, 294 suppongono che "santa" qui significhi "sublime".

355 Aretino, *Lettere*, II, 87.

356 Dell'argomento si è occupata Patricia Emison a più riprese: Emison 1984, vd. soprattutto 137-294; Emison 1985 e Emison 2005, dedicati in particolare al rapporto tra Raffaello inventore e Marcantonio Raimondi incisore. Vd. anche Landau-Parshall 1994, 142-168; Pon 2004, 80s.

357 Bartsch, XIV, 336.488. Questo è l'unica stampa dove il monogramma di Marcantonio è associato al nome di Michelangelo. L'incisione è databile 1509. Emison 1984, 184; Landau-Parshall 1994, 144; Pon 2004, 80; l'iscrizione completa è IV.MI.AG.FL./.MAF.

358 Bartsch XIV, 19.18; vd. schede di Massari in Bernini Pezzini-Massari-Prosperi Valenti Rondinò 1985, 172-173, cat. VI.1,2,3,4,5 Emison 1984, 157-166; Landau-Parshall 1994, 123-136; sulla stampa in rapporto ai disegni preparatori vd. Pon 2004, 118-136.

a sinistra l'iscrizione RAPH./URBI./INVE. e il monogramma di Marcantonio.[359]

Il fatto che questo verbo sia stato scelto per descrivere il ruolo dell'autore del disegno significa che già nel secondo decennio del Cinquecento si considerava ogni nuova traduzione in immagini di un dato soggetto come un atto di rinnovamento del soggetto stesso, come un'operazione intellettuale paragonabile a quella del poeta e dell'oratore. Anche se la *Strage degli Innocenti* è un episodio della vita di Cristo, l'invenzione della stampa è da attribuire all'artista perché nel dare questa particolare versione figurativa della storia, Raffaello se ne è appropriato. L'idea espressa in forma teorica nei trattati di metà Cinquecento circolava già da tempo grazie alla fortuna di questa stampa e delle altre che recano simili iscrizioni.[360] È facile spiegare perché questo modo di intendere la pittura narrativa sia nato nel contesto dell'arte incisoria. In primo luogo la separazione del momento ideativo da quello produttivo – con la conseguente necessità di denominare le due fasi – deve aver stimolato un ragionamento sul carattere intellettuale delle operazioni che l'artista compie quando trasforma una storia in immagini. In secondo luogo la stampa permette un grado di libertà impensabile negli altri generi figurativi perché non necessita di committenti e quindi non deve rispondere ad esigenze esterne alle intenzioni dell'artista: lo scopo dichiarato dell'opera può essere la soluzione di un problema figurativo.[361] Inoltre, grazie alla possibilità di stampare più esemplari dell'incisione e di diffonderli, la stampa è uno strumento ineguagliabile di promozione dell'autore.

Isolata dai cicli cristologici cui di solito è parte, la *Strage degli Innocenti* diventa la scena di una tragedia e come tale può essere esplorata figurativamente: la storia offre il pretesto per indagare i corpi nudi dei soldati tesi nell'azione violenta e i moti di terrore e disperazione delle madri. Quanto questo uso estetico della storia sacra fosse possibile anche nei casi in cui l'opera era stata ordinata e doveva assolvere una funzione (propagandistica, devozionale etc.), dipende da quanto committenti e destinatari fossero interessati all'apporto individuale dell'artista al tema prescelto.

d. Il sogno di Faraone

Il soggetto dell'opera discussa nel precedente paragrafo, la *Conversione di san Paolo*, offre all'artista l'occasione di creare una scena drammatica, complessa e ricca di figure. Si vedrà ora Salviati alle prese con una storia che non ha lo stesso potenziale: l'interpretazione di Giuseppe dei sogni di Faraone.

Cosimo de' Medici decise nel 1545 di decorare la Sala dei Duecento in Palazzo Vecchio con una serie di

359 Anche due altre stampe di Raimondi tratte da composizioni di Raffaello nate per essere incise recano l'indicazione della paternità ideativa: Il cosiddetto *Morbetto* (Bartsch XIV, 314.417): INV. RAP.UR e il *Giudizio di Paride* (Bartsch XIV, 197.245): RAPH.URBI.INVEN. In verbo invenire compare anche in alcune stampe che riproducono opere pittoriche, come ad esempio la *Santa Cecilia* di Giulio Bonasone (Bartsch XIV, 130.74): RA.IN.IULIO.F. (Raphael invenit Iulio Fecit).

360 A proposito del *Giudizio di Paride*, Emison 1984, 172 afferma: "invention in this case meant not the *concetto*, not the subsidiary details, not even the determination of form, but the figural composition". Emison giunge alle stesse conclusioni avanzate qui sul significato di invenzione, ma non nota la fortuna di quest'idea nella teoria artistica di metà Cinquecento.

361 Emison 1984, 256: "With the invention of engravings the painter was loosed from the obligations of time, means and pre-established and demanding function that formerly had made inventions so different in kind from those of writers". Pur giungendo alle medesime conclusioni, Emison non connette l'uso del terminre retorico alla trattatistica di metà Cinquecento e in particolare al doppio significato di invenzione in Pino e Dolce, analizzato *supra*, 20-26.

venti arazzi dedicata alla vita di Giuseppe.[362] L'assetto complessivo della decorazione è probabilmente opera di Bronzino, perché la sua bottega è responsabile della maggior parte dei cartoni delle storie (sedici su venti) e delle bordure figurate che incorniciano tutti i pezzi della serie.[363] Jacopo Pontormo partecipò all'impresa disegnando tre arazzi:[364] a quanto riporta Vasari, non gliene furono affidati altri perché le sue composizioni non soddisfecero Cosimo né i tessitori.[365]

Nel 1547 anche Salviati fu coinvolto nella commissione.[366] L'artista si era già distinto come disegnatore di arazzi sia a Roma, grazie alla serie con *Storie di Alessandro Magno* progettata per Alessandro Farnese,[367] sia a Firenze, dove le sue *Storie di Tarquinio e Lucrezia* per Cristofano Ranieri erano state molto apprezzate.[368] Salviati aveva già disegnato per i tessitori di Cosimo alcune composizioni di soggetto sacro.[369] Per la Sala dei Duecento gli venne ordinato però un solo cartone.

L'arazzo di Cecchino illustra l'episodio in cui Giuseppe, richiamato dalle carceri, rivelò il significato profetico dei sogni del Faraone (fig. 22).[370] Come si è avuto modo di ricordare, Vasari considerava quest'opera veramente esemplare nel suo genere per la "invenzione capricciosa" e il "componimento vario".[371] Il modo come Salviati ha immaginato e costruito la scena è di grande interesse per questa indagine: il dialogo tra il giovane ebreo e il sovrano si trova infatti in secondo piano, incorniciato da una porta, mentre ai lati di questa troneggiano alcuni personaggi intenti in azioni che non hanno alcun rapporto con la storia rappresentata.[372] La porta attraverso la quale assistiamo all'incontro tra Giuseppe e Faraone è leggermente decentrata verso destra, cosicché la parte di "proscenio" a sinistra risulta più ampia: qui Salviati ha immaginato un servitore in ginocchio e un uomo più anziano piegati dal peso di un ricco cesto dal contenuto bizzarro sotto una statua polimaterica che raffigura un giovane moro – a giudicare dai tratti fisiognomici – in atto di domare un cavallo impennato. Salviati compie un vero *tour de force* compositivo nel complesso incastro tra le figure (due umane, una artificiale ed una artificiale ed animale) nello stretto spazio verticale tra la cornice a festone dell'arazzo e la cornice – interna alla rappresentazione – dello stipite della porta[373].

362 Il testo fondamentale per questa impresa decorativa è Adelson 1990, I, 149-205. La funzione propagandistica e il significato iconologico degli arazzi sono oggetto dell'analisi di Smith 1982 e Cox-Rearick 1984. Vd. anche Cox Rearick 2005, soprattutto 306-311. Sugli arazzi di Palazzo Vecchio vd. anche *Palazzo Vecchio* 1980, 43-116 e Campbell 2002, 493-528. Per l'arazzeria medicea: Viale Ferrero 1961, 26-39 e Viale Ferrero 1963, 22-39.

363 Adelson 1990, I, 165s; Cox-Rearick 2005, 306; vd. schede di Meoni e Innocenti in Falciani-Natali 2010, 124-130, cat. II.6-10.

364 *Il lamento di Giacobbe* (Adelson 1990, II, 368-369, cat. 13), *La tentazione di Giuseppe* (Adelson 1990, II, 369-371, cat. 14) e *L'arresto di Beniamino* (Adelson 1990, II, 382, cat. 23). Vd. anche Mortari 1992, 36.

365 Vasari, *Le Vite* (2), V, 330-331.

366 Poiché l'arazzo venne consegnato al Guardaroba nel maggio del 1548 e, secondo Adelson, la tessitura impiegava quattro mesi almeno, Salviati deve aver ricevuto la commissione al più tardi dopo l'estate 1547. Andelson 1990, II, 374. Adelson 1990, II, 374-375, cat. 17; schede di Adelson in Monbeig Goguel 1998, 296-299, cat. 119-120.

367 Mortari 1992, 292, cat. 11; Monbeig Goguel 1998, 286-288, cat. 113-115.

368 Di questa serie, ora perduta, fa menzione Vasari, *Le Vite* (2), V, 524. Vd. in proposito Monbeig Goguel 1998, 298.

369 *Compianto su Cristo morto* (Adelson 1990, II, 355-356, cat. 6; Mortari 1992, 291, cat. 7; Monbeig Goguel 1998, 292, cat. 117; Campbell 2002, 525-528, cat. 63); *Ecce Homo* (Adelson 1990, II, 357-358, cat. 7; Mortari 1992, 291, cat. 6); *Resurrezione* (Adelson 1990, II, 359-360, cat. 8; Mortari 1992, 290, cat. 5; Mobeig Goguel 1998, 294, cat. 118).

370 Il più recente intervento su questo arazzo è la (succinta) scheda di catalogo di A. Cecchi in Bernard-Cecchi-Hersant 2013, 126, cat. 32.

371 Vd. *supra*, 44.

372 Così anche Cheney 1964, 200: "All the figures of the first layer are either decorative or of very minor narrative significance, and they form a sort of frame to the primary incident".

373 Secondo Mortari il movimento serpentinato che lega come in un vortice le pose delle figure dal basso verso l'alto prelude al *Ratto delle Sabine* di Gianbologna. Mortari 1992, 36.

Dall'altro lato dell'apertura sulla stanza dove si svolge l'udienza di Giuseppe, un uomo dai calzari elaborati ed il copricapo a testa di lupo tiene sollevata una catena metallica che si direbbe agganciata alla scultura, mentre di un'altra figura accanto alla cornice destra si vede soltanto il volto.

Uno studio a penna e guazzo di Salviati documenta la fase preparatoria del *Sogno di Faraone* (fig. 23)[374]. Il disegno è rovesciato specularmente rispetto all'arazzo perché i tessitori di Cosimo usavano la tecnica a basso liccio, che prevedeva l'inversione del cartone. Già a questo stadio Salviati aveva elaborato gli elementi fondamentali della composizione. Anche nel disegno lo spazio è infatti diviso in due zone chiaramente distinte: l'anticamera occupata dalle figure di contorno e la stanza dove si svolge la scena del racconto biblico; ancora più lontano, oltre la finestra, Salviati ha delineato sommariamente le vacche del sogno di Faraone. Come poi nel cartone, anche nel disegno davanti alla porta che collega i due ambienti del palazzo è annodato un pesante tendaggio,[375] mentre a lato dello stipite destro è collocato il gruppo scultoreo. I personaggi dell'anticamera sono però completamente diversi nello studio a penna e nella redazione finale[376]: invece del giovane che tiene la catena, il disegno presenta una figura di spalle (mentre già Salviati pensava di aggiungere un viso rivolto verso l'osservatore a ridosso della cornice: forse si tratta del suo autoritratto); al posto dei portatori del cesto l'artista aveva immaginato due figure in atto di conversare, una semi sdraiata e l'altra inchinata verso l'interlocutore. La scultura nel disegno rivela più chiaramente il suo modello: si tratta evidentemente di uno dei *Dioscuri* del Quirinale. Nell'arazzo il nudo eroico è stato vestito in abiti preziosi e il volto ideale trasformato in maschera moresca, perché la scultura si confacesse all'ambientazione esotica della storia. Dell'originale antico però Salviati mantiene il busto di armatura posto sotto cavallo. Non solo il camuffamento della statua ma tutti i ripensamenti relativi ai personaggi dell'anticamera sembrano orientati dalla volontà di ricreare l'atmosfera lussuosa e bizzarra della reggia di Faraone: il pesantissimo cesto di frutta ed uccelli, il copricapo di pelle ferina e i calzari d'oro e di perle che nell'arazzo si offrono all'ammirazione dell'osservatore assolvono meglio questa funzione evocativa rispetto alla tunica da soldato romano della figura di spalle tratteggiata a penna e dei due personaggi non caratterizzati che parlano sotto la statua nel disegno. Il giovane che solleva la catena, poiché con il suo sforzo muscolare crea un movimento da sinistra verso destra – lo stesso dei portatori del cesto – bilancia lo slancio opposto della figura dello pseudo-Dioscuro: nel suo insieme l'anticamera risulta così animata da un moto elegante ed energico che unisce i due lati a destra e sinistra della sala del trono.

Salviati aveva già in precedenza avuto occasione di esercitarsi sulla scultura antica cui si è ispirato per arredare il palazzo di Faraone.[377] Intorno al 1539 Cecchino aveva rielaborato in un disegno a sanguigna (fig. 24) la composizione di Rosso Fiorentino che raffigura l'incontro di Rebecca ed Eliezer al pozzo (fig. 25),[378] dove un cammelliere che avanza dal margine sinistro della scena è una chiara citazione dei *Dioscuri*. Rosso dipinse l'opera oggi perduta intorno al 1523 per Giovanni Cavalcanti e, secondo Vasari, la tela fu poi inviata

374 (Londra, coll. Priv., 18,2x13,9). Scheda di Adelson in Monbeig Goguel 1998, 296, cat. 119.

375 A questo proposito vd. *infra,* 95-97 e 249, nt. 1223.

376 Anche i gesti di Faraone e di Giuseppe sono leggermente modificati.

377 Anche in seguito Salviati citerà lo stesso modello: è evidentemente ispirato ai *Dioscuri* uno dei soldati del seguito di san Paolo nella scena della conversione, dipinta tra 1548 e 1549 nella Cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria a Roma.

378 Sul dipinto vd. Haitovsky 1994 (che ne da un'interpretazione eccessivamente complessa guidata dal principio metodologico già criticato *supra,* 71-76 *passim*); Franklin 1994, 113-117; Sicca 1996; Natali 2006, 141-142. Sul disegno di Salviati (Firenze, Uffiizi, inv. 14610F, cm 32,7x23,8) vd. Hirst 1964, 125; Mortari 1992, 192-193 cat. 128; la scheda di Joannides in Monbeig Goguel 1998, 90-91, cat. 4.

come regalo diplomatico in Inghilterra.[379] Prima che il dipinto lasciasse Firenze ne venne tratta una copia, oggi conservata al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa. Anche se la qualità pittorica dell'opera derivata non è altissima, la tavola di Pisa permette di apprezzare la fantasiosa composizione del Rosso. Tre figure incorniciano il gesto cortese di Rebecca verso l'emissario di Abramo: il cammelliere-Dioscuro, un uomo reclinato sulla schiena di un cane e un terzo nudo addormentato. Che Salviati abbia avuto di fronte il dipinto originale o un disegno preparatorio (Vasari infatti aveva accesso alle carte del Rosso e avrebbe potuto condividerle con l'amico), la sua sanguigna e il dipinto di Pisa presentano delle notevoli differenze. Salviati ha allontanato il punto di vista, cosicché le tre figure senza nome, che nella composizione di Rosso occupano quasi tre quarti dello spazio della tavola, nel disegno risultano più proporzionate all'insieme; in compenso Salviati ha aggiunto due altre figure nell'angolo sinistro e alcuni personaggi femminili in una zona ombreggiata dietro al pozzo. Gli ignudi salviateschi tradiscono una padronanza ancora incerta dell'anatomia: soprattutto la figura di spalle in primo piano ha le braccia leggermente disarticolate mentre lo scorcio della gamba sinistra non è convincente. I notevoli cambiamenti apportati dimostrano che Salviati intendeva rielaborare personalmente l'invenzione di Rosso, piuttosto che conservarne memoria in una copia. La figura del cammelliere-Dioscuro deve aver particolarmente colpito la fantasia di Salviati, che ne ha poi studiato ulteriormente la posa in un disegno a sanguigna e matita nera ora all'Albertina, per il quale l'artista sembra essersi servito di un modello vivente.[380]

Il ricordo del dipinto di Rosso, oggetto di studio giovanile, dev'essere riaffiorato quando Salviati ragionava sul cartone dell'arazzo, perché dall'opera del maestro più anziano Salviati non trae soltanto la citazione della statua antica, ma soprattutto ne riprende l'impianto compositivo: anche nel *Rebecca ed Eliezer* infatti tra l'osservatore e l'azione principale si frappongono le pose articolate di personaggi non necessari al racconto[381]. Ma Salviati ha sottoposto il modello ad un'opera di razionalizzazione. Lo spazio verticale della tavola di Pisa è occupato quasi interamente dall'incastro dei corpi, tanto che l'effetto finale è quello di uno schema decorativo piatto; il dipinto infatti non offre quasi alcun indizio di profondità spaziale, a parte la leggera diminuzione di scala delle figure tra primo e secondo piano[382]. Questo modo serrato di comporre attraverso le sagome dei corpi era riconosciuto come tipico del Rosso anche a suo tempo, se Vasari commentava che il fiorentino "era tanto ricco di invenzioni che non gli avanzava mai niente di campo nelle tavole[383]", dove per campo si intende lo sfondo, ovvero lo spazio non occupato dalle figure[384].

Già mentre elaborava il soggetto di *Rebecca ed Eliezer* nella sanguigna degli Uffizi, Salviati aveva tentato di distanziare le figure del Rosso collocandole in uno spazio più arioso e leggibile. Nel cartone per l'arazzo Cecchino infine inventa un sistema di ambienti separati grazie al quale non solo i personaggi sono

379 Cavalcanti, mercante fiorentino, è documentato a Londra dal 1513. Per i rapporti tra Cavalcanti e la corona inglese vd. Sicca 1996, 147s.

380 Vienna, Albertina, inv. 4865, cm 43x26,3. Vd. Joannides 1994, 233 e la scheda dello stesso in Monbeig-Goguel 1998, 92, cat. 5. Il foglio presenta due studi della stessa posa: quello a matita nera sembra copiato dal vero mentre quello a sanguigna parrebbe una stilizzazione successiva, in quanto le proporzioni dello schizzo in rosso sono più allungate e sinuose, più simili, in effetti, alle figure partorite dalla fantasia del pittore. Non c'è dubbio che gli studi dell'Albertina rielaborino il modello del Rosso e non direttamente la statua antica perché la torsione del volto verso l'alto della figura non corrsiponde a quella del Dioscuro.

381 A proposito del dipinto di Rosso Franklin 1994, 117: "It is particularly significant that the key action in the narrative takes place telescoped in the middle ground at the top of the panel [...]".

382 Franklin, 1994, 116: "the composition of the Rebecca is equally [come *Mosè difede le figlie di Jethro*] compressed and fills up the entire field vertically, with any recession created solely by the overlapping bodies".

383 Vasari, *Le Vite* (2), V, 477.

384 Sul significato di 'campo' vd. Stumpel 1988.

disposti in modo ordinato, ma sono anche distinti per funzione. La scena è costruita infatti su tre livelli di profondità, ognuno dei quali è incorniciato dal successivo: attraverso la finestra appare il sogno (oggetto del discorso di Giuseppe e Faraone), attraverso la porta l'osservatore assiste alla scena sacra (il soggetto della rappresentazione), tra la cornice ornamentale e la porta si trovano i personaggi la cui funzione sta proprio a metà strada tra pura decorazione e racconto. Più ci si allontana dal centro della scena, quindi, più tenue è il legame con il soggetto iconografico ma più imponenti e vicine all'osservatore sono le figure. Adottando questo principio compositivo, Salviati preserva la centralità dell'azione principale creando al contempo lo spazio per dare risalto alle sue "capricciose invenzioni".

La presenza della statua ispirata al Dioscuro è un segnale che l'arazzo di Salviati, oltre a narrare l'episodio biblico, dev'essere letto come il contributo del suo autore al dibattito sulle arti figurative che proprio nel 1547 coinvolgeva tutti i principali artisti e letterati fiorentini. Nel marzo di quell'anno infatti Benedetto Varchi tenne le famose lezioni all'Accademia Fiorentina sul paragone tra la pittura e la scultura.[385] Salviati non è tra gli artisti consultati da Varchi in merito alla questione. Il pittore decide di difendere la propria disciplina nel linguaggio che gli è proprio, cioè esprimendosi in termini puramente figurativi: l'inclusione della scultura ispirata ad un celebre modello antico (al tempo di Salviati considerato autorevole anche perché si credeva che i due gemelli fossero opera di Fidia e Prassitele), dimostra che la pittura – e la tessitura che le è sorella gemella – è in grado di riprodurre tutto il visibile nella varietà dei colori e dei materiali, anche il prodotto delle altre arti. Per questa ragione, oltre che per evocare la ricchezza della corte faraonica, il marmo del Dioscuro si trasforma nell'immaginazione del pittore in una scultura polimaterica.[386]

Forse la scelta di questo modello in particolare per la statua dell'anticamera di Faraone intende suggerire all'osservatore che oltre lo stipite opposto, in una zona tagliata dalla cornice, si trova un altro moro-Dioscuro in *pendant*, al quale forse si collega la catena tenuta dal giovane vestito di rosso e agganciata alla scultura visibile: la ricostruzione della scena si fonderebbe quindi sul riconoscimento da parte dell'osservatore del modello figurativo, secondo un gioco erudito degno della finezza di Salviati e della corte di Cosimo.

Il dibattito sulla preminenza tra le arti sembra essere all'origine della sovrabbondanza decorativa di un altro arazzo della serie: *Giuseppe fugge dalla moglie di Potifarre* di Bronzino (fig.26).[387] Quest'opera, consegnata il 3 agosto 1549, risponde alla sfida di Salviati rincarando la dose. La stanza dalla quale fugge atterrito Giuseppe è infatti costellata di oggetti artistici: sul muro di fondo sono appesi arazzi decorati a grottesche, i peducci della volta sono affrescati e le lunette scolpite con figure di ignudi; nella testiera d'oro del letto è raffigurato il *Ratto di Europa*, soggetto che dialoga ironicamente con il tentativo della donna di sedurre Giuseppe.

Interpretare i due arazzi sopra citati come dichiarazioni relative al paragone tra le arti sarebbe rischioso se non ci fossero altre prove che alla corte di Cosimo il dibattito fosse seguito con interesse.

Almeno un'altra opera figurativa commissionata dal Duca è certamente da considerarsi come una dimostrazione pratica dei ragionamenti teorici allora formulati nell'Accademia: il ritratto del nano Morgante di Bronzino (*ante* 1553).[388] L'artista, nel mostrare il davanti e le terga del corpo nudo del buffone di Cosimo, si prende una spiritosa rivalsa sulla scultura perché chi sosteneva la superiorità dell'arte plastica adduceva come prova il fatto che la stessa statua offre molteplici vedute, a seconda della posizione in cui l'osservatore

385 Mendelsohn 1982, Barocchi 1998.
386 Difficile dire se si tratta di oro e argento oppure oro e marmo.
387 Adelson 1990, II, 371, cat. 15; scheda di Meoni in Falciani-Natali 2010, 124-125, cat. II.6.
388 Vd. scheda di Hendler in Falciani-Natali 2010, 214-217, cat. IV.7.

si pone, mentre il pittore deve selezionarne una sola.[389] Il ritratto del nano Morgante non solo smentisce l'opinione dei fautori della scultura ma evidenzia un potere specifico della pittura: il *recto* e il *verso* del dipinto presentano due momenti temporali successivi, in quanto nella veduta posteriore l'effigiato tiene in mano gli uccelli uccisi nella battuta di uccellagione che dall'altro lato è appena all'inizio. La posa di Morgante è inoltre leggermente diversa nei due ritratti: nella visione di terga il nano sembra essersi girato di scatto, come reagendo ad uno sguardo indiscreto. I due lati della tela offrono quindi veramente due vedute distinte della stessa figura, mentre quando l'osservatore gira attorno ad una scultura, solo l'angolo di visione cambia.

Il ritratto di Bronzino ha quindi evidentemente un valore dimostrativo: può essere letto come un'argomentazione in forma di immagine ed è stato concepito come tale. L'arazzo di Salviati invece, in quanto parte di un ciclo narrativo, deve invece prima di tutto raccontare un episodio della storia biblica scelta dal committente. Tuttavia, grazie alla divisione degli spazi ideata da Salviati, l'artista è riuscito a dedicare anche qui una parte della scena al discorso sulle arti. La libertà di interpretazione di cui ha goduto Salviati in questo frangente dipende anche dal tipo di soggetto iconografico e dalla destinazione dell'opera in quanto, come afferma Frankiln a proposito della tela di Rosso *Mosè difende le figlie di Iethro*, le storie dell'Antico Testamento erano un soggetto comune per la decorazione di interni privati perché, non essendo legate strettamente alla devozione cristiana (se non in senso figurale), permettevano ad artisti e committenti di indulgere più liberamente nel piacere dell'immaginazione e degli aspetti favolistici del racconto. Inoltre, a differenza dei temi evangelici, le storie dei patriarchi sono spesso complesse, avventurose e drammatiche, e si svolgono in ambientazioni esotiche, remote nel tempo e nello spazio.[390]

Rebecca ed Eliezer e *Mosè difende le figlie di Jethro* di Rosso Fiorentino dimostrano in che modo le storie dell'Antico Testamento potessero accendere l'immaginazione degli artisti. Nonostante i due dipinti non siano stati concepiti per stare assieme, sono simili per stile pittorico e scelte compositive. Anche Vasari li avvicina nel ricordo: nella vita del Rosso, dopo aver descritto il *Mosè*, comincia il discorso sull'altro quadro con l'espressione "similmente un altro ne fece...".[391] La storia di Mosè che difende le figlie di Jethro dai pastori madianiti è il soggetto ideale per dipingere una battaglia di nudi: di conseguenza il quadro del Rosso, in gran parte dedicato alla lotta tra i pastori, è una fedele illustrazione dell'episodio biblico. Anche *Rebecca ed Eliezer* presenta un simile tappeto di nudi allacciati, ma queste figure, poiché non sono richieste dalla storia, rivelano più chiaramente il loro scopo dimostrativo rispetto a quelle del *Mosè*: sono state aggiunte dal pittore proprio al fine di creare un altro "quadro di ignudi", come lo definisce Vasari.[392]

Così anche Salviati, chiamato a presentare un cartone per una storia non particolarmente promettente in

389 Questo ragionamento è riportato anche nella lettera del Bronzino in risposta al quesito di Varchi. Il discorso del pittore si articola infatti in un elenco di prove in favore della scultura alle quali il pittore intendeva controbattere nella seconda parte dell'argomentazione, ma la lettera si interrompe prima che il pittore si sia espresso in difesa della propria arte. Vd. Barocchi 1998, 67 e Natali-Falciati 2010, 195-201.

390 Franklin 1994, 110: "The often complex and dramatic narrative common in the Old Testament were suitable alternatives to the mythological stories also frequently represented in such domestic settings. They were favoured by artists searching for the kind of action and variety rarerly available in the traditional repertoire of Christian subjects. New Testament narrative could never be treated in as unconventional a manner as those from the Old Testament [...]".

391 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 477.

392 Vasari così definisce il *Mosè che difende le figlie di Jethro*: "un quadro d'alcuni ignudi bellissimi in una storia di Mosè, quando ammazza l'Egizio, nel quale erano cose lodatissime". Vasari, *Le Vite* (2), IV, 477. Il biografo apprezza tanto la rappresentazione dell'azione violenta che coinvolge i personaggi in primo piano, che non si preoccupa di identificare correttamente il soggetto (oppure lo ha dimenticato).

quanto a varietà e abbondanza compositiva (una figura seduta ed una in piedi che parlano di mucche e spighe) nel contesto di un impresa decorativa alla quale partecipavano gli altri due artisti più in vista della corte, si ritaglia un margine di invenzione, distinto spazialmente e concettualmente dalla scena narrativa vera e propria. In modo ancora più evidente che nel dipinto del Rosso, nell'arazzo di Salviati le figure senza nome, proprio perché secondarie nel racconto, svolgono una funzione primaria per il loro creatore, in quanto sono frutto della sua immaginazione e dimostrano la padronanza del disegno e la partecipazione dell'artista al dibattito teorico. Non è un caso quindi se a questi personaggi è data tale rilevanza nell'economia dell'arazzo. Salviati, pur concedendosi questa licenza, rende credibile ed unitaria la scena nel suo complesso grazie ad un principio compositivo che allo stesso tempo mantiene ordinatamente separati e unisce i tre piani della rappresentazione. Proprio l'assenza di ordine, vale la pena ricordarlo, era il difetto principale imputato da Vasari ad un altro dipinto nel quale era dato un inusuale risalto alle figure marginali: la *Cattura del Battista* in San Giovanni Decollato.[393]

Anche se la libertà con cui è trattata la storia del *Sogno di Faraone* deriva, come si è detto, dal carattere non strettamente devozionale del soggetto iconografico e dalla destinazione privata della serie degli arazzi, è soprattutto la disposizione del committente e dell'ambiente culturale cui l'opera si rivolge a rendere possibile una rappresentazione innovativa come questa di Salviati. Se l'arte figurativa era al centro del dibattito culturale fiorentino, si deve supporre che i contemporanei di Salviati guardassero alle opere d'arte non soltanto come traduzioni in immagini delle storie sacre o efficaci strumenti di propaganda, e neppure solo come begli oggetti sullo sfondo dei quali vivere con raffinatezza, ma anche come manifestazioni del genio individuale dell'artista, come tasselli di una nobile tradizione – l'arte fiorentina – e come dimostrazioni del potere dell'arte; nella misura in cui il discorso sulla pittura e la scultura si era conquistato uno spazio nella cultura del tempo, anche all'interno delle singole opere gli artisti guadagnarono letteralmente spazio compositivo da dedicare al loro contributo a questo discorso: le argomentazioni teoriche si traducono in linguaggio figurativo e per l'artista parlano i suoi ambasciatori nel quadro – i personaggi marginali.

e. La Cappella Griffoni in San Marcello al Corso

L'ultima opera di Salviati oggetto di analisi in questo discorso è forse anche l'ultima cui l'artista abbia lavorato, ovvero il ciclo di affreschi mariani della cappella Griffoni in San Marcello al Corso (fig. 27).[394] Un documento[395] attesta che la cappella fu concessa al vescovo Griffoni ed ai suoi eredi il 2 febbraio 1562. La decorazione non era ancora terminata nel maggio 1563, quando il titolare incluse nel suo testamento la raccomandazione agli eredi di completare i lavori. Esecutore testamentario di Matteo Griffoni era Alessandro Farnese, per il quale Salviati aveva affrescato i *Fasti* nel palazzo di famiglia e che negli anni Sessanta sosteneva il pittore con il suo appoggio: non è improbabile che anche in questo frangente Salviati abbia ottenuto la commissione grazie alla protezione del Farnese.[396]

393 vd. *supra*, 75-78.

394 Cheney 1964, 287-292; Mortari 1983; Mortari 1992, 90-91 e 128, cat. 43; Macioce 1984; Moffit 1988; Gigli 1996, 81-91; Trezzani 1998b.

395 vd. Mortari 1983, 102 e 106 nt. 23.

396 Gli affreschi di Salviati sostituiscono una decorazione distrutta di Perin del Vaga, descritta dal Vasari, della quale

Gli affreschi si collocano quindi nell'ultimo anno di vita del pittore, morto nel novembre del 1563.[397] Vasari non fa menzione di quest'opera, probabilmente perché era già lontano da Roma quando l'amico era impegnato nella decorazione. La difficile visibilità della cappella, molto male illuminata, e lo stato conservativo non ottimale degli affreschi hanno fatto sì che l'opera non abbia ottenuto nel passato l'attenzione critica che merita.[398] Prima di sottoporre ad analisi il rapporto tra figure marginali e principali negli affreschi di Salviati, è necessario quindi compiere una digressione riguardo ad alcuni problemi iconografici posti da questo ciclo e tuttora in parte irrisolti.

La parete di fondo della cappella è suddivisa da un'incorniciatura in stucco in cinque riquadri rettangolari attorno ad un'immagine tardo-trecentesca della Madonna con Bambino, sopravvissuta all'incendio che ha distrutto la chiesa nel 1519;[399] la lunetta soprastante presenta invece due scomparti ai lati di una finestra murata (fig. 27).[400]

Nel registro inferiore, a sinistra e a destra dell'icona, Salviati ha dipinto la *Nascita di Maria* (fig. 28) e la *Presentazione al Tempio* (fig. 29). Nel registro superiore sono affrescate l'*Annunciazione*, l'*Incoronazione della Vergine* e una scena la cui iconografia è oggetto di discussione (fig. 30): tre figure maschili portano sulle spalle una lettiga decorata con un teschio dove è semi-sdraiata una figura femminile, mentre un quarto personaggio, di cui si vede solo la schiena, sorregge una *menorah*. In fondo alla piazza che fa da scenario al corteo si intravede un edificio tetrastilo le cui colonne tortili identificherebbero come il Tempio di Gerusalemme.[401] Di fronte alla facciata si raccoglie una folla dipinta a tratti sommari.

Secondo Moffit[402] il soggetto di questo riquadro è la *Purificazione della Vergine*, o *Candelaria:* vi sarebbe dunque raffigurata Maria che si reca al Tempio per purificarsi e riscattare il figlio neonato. Lo studioso adduce tre ragioni per questa identificazione: anche la scena dipinta si svolge nei pressi del Tempio come l'episodio apocrifo; la presenza della menorah è un rifermento alla tradizione di portare le candele nella ricorrenza di questo avvenimento, come ricorda già Jacopo da Varagine;[403] il riquadro si trova dopo quello dell'*Annunciazione* (se si considera l'*Incoronazione* – in asse con l'icona – come svincolata dall'ordine) quindi la posizione di questo soggetto nel ciclo sarebbe coerente. Si possono muovere due obiezioni all'ipotesi di Moffit: nell'iconografia tradizionale di questa scena la Vergine è rappresentata sempre sulle scale del Tempio o al suo interno, nell'atto di porgere il bambino al sacerdote, ed è spesso accompagnata da Giuseppe e da alcune ancelle che portano i doni rituali per riscattare il primogenito,[404] mentre nell'affresco di Salviati Maria è trasportata sulla lettiga da un corteo di personaggi maschili, che non sembrano tra l'altro

---

forse si sono conservati i due angeli reggi corona ancora visibili, benché danneggiati, sopra alla Madonna col Bambino. Lo schema decorativo è tramandato in un disegno di Perino ora a Londra, per il quale vd. Popham 1954, 64-65; Davidson 1963, 7 e tav. 2; Parma 2001, 162, cat. 56.

397 Prima della scoperta del documento gli affreschi erano collocati intorno al 1554-1555, prima del viaggio in Francia. Cheney 1964, 287-292. Pugliatti datava l'opera addirittura al 1538, perché vi ravvisava somiglianze con la *Visitazione* dell'Oratorio di San Giovanni Decollato (Pugliatti 1984, 26-27, nt. 47).

398 Cheney 1964, 287: "four of the seven [scenes] have never been photographed, and the lighting in the chapel even on bright days is gravely inadequate for purpose of study". La situazione ad oggi non è molto migliorata.

399 Sulla storia della chiesa di S. Marcello vd. Gigli 1996, 16-33.

400 Hirst in Mobeig Goguel-Costamagna-Hochman 2001, 81-83 ipotizza che per l'impianto decorativo della parete Salviati si sia ispirato a un disegno di Perin del Vaga ora al Getty Museum per la cappella degli Svizzeri in Santa Maria della Pietà nel Camposanto Teutonico. vd. anche Parma 2001, 163-164, cat. 57.

401 vd. *infra*, nt. 405.

402 Moffit 1989, 58-61. Seguito da Gigli 1996, 86.

403 da Varagine, *Legenda Aurea* (2), I, 246.

404 Réau 1949, II-2, 261-266.

dirigerla verso la facciata del Tempio[405] (senza contare che non c'è traccia di Gesù bambino). Inoltre la lettiga della Vergine è decorata con un teschio: secondo Moffit anche questo dettaglio troverebbe spiegazione nel racconto di Jacopo da Varagine perché nella *Legenda* si ricorda che la festa della Candelaria fu creata per sostituire una ricorrenza pagana nella quale si portavano in processione ceri per rabbonire gli dei inferi.

È più probabile che questo riquadro raffiguri il *Trasporto del corpo della Vergine*, come proponevano Cheney e Mortari:[406] la presenza del teschio si giustifica più facilmente con la circostanza luttuosa; in secondo luogo, Maria appare sdraiata soltanto nelle scene di natività (e certamente non è questo il caso) oppure nelle rappresentazioni della sua morte e del cordoglio degli apostoli.

Moffit[407] rifiutava l'identificazione dell'affresco con la *Dormitio Virginis* perché nel dipinto Maria non appare completamente distesa ed esanime, bensì Salviati la raffigura reclinata sullo schienale della lettiga. Tuttavia l'aspetto semi-vegliante di Maria al momento del trapasso non è senza precedenti.[408] La morte della Vergine era infatti considerata un mistero e di conseguenza le versioni figurative dell'evento sono spesso volutamente ambigue: i nomi stessi dell'iconografia – dormizione, transito – ricordano che Maria non morì come gli altri esseri umani. In alcuni dipinti, soprattutto di area fiamminga, la Vergine attende la morte seduta e con un cero in mano,[409] oppure assiste con gli occhi aperti all'apparizione di Cristo che discende dal cielo per portare l'anima della madre in paradiso;[410] gli apostoli hanno quasi sempre in mano ceri o fiaccole nelle scene dipinte dei funerali della Vergine: qui Salviati, per coerenza con l'ambientazione, fa portare ad una figura del corteo un candelabro tradizionale ebraico.

Il trasporto del *feretrum* della Vergine sulle spalle degli Apostoli è un tema iconografico raro ma consolidato;[411] secondo una leggenda apocrifa riportata da Jacopo da Varagine,[412] mentre il corpo di Maria veniva portato in corteo, un ebreo tentò di rovesciare la lettiga in spregio alla madre di Cristo: le mani gli si staccarono dal corpo e rimasero incollate al feretro.[413] Questo episodio miracoloso è stato spesso rappresentato in immagini[414] e in Italia si sono conservate due opere rilevanti per dimensioni e qualità che raffigurano la scena: l'affresco absidale di Santa Maria Assunta a Trevignano del 1517 (fig. 31)[415] e il gruppo scultoreo in terracotta di Alfonso Lombardo in Santa Maria della Vita a Bologna del 1522 (fig. 32).[416] L'affresco di Salviati forse racconta in modo allusivo lo stesso miracolo: la figura maschile più a destra infatti, se si osserva con attenzione, non sorregge la lettiga (che è sostenuta da due bastoni impugnati dai portatori alle estremità) bensì si avvicina al corteo allungando una mano con fare impetuoso, tanto che i due Apostoli a sinistra, che invece stanno effettivamente trasportando la Vergine, si girano a guardarlo. La figura

405 La presenza delle colonne tortili, oltretutto, non è decisiva per identificare con certezza l'edificio come il Tempio di Gerusalemme perché nella *Presentazione della Vergine* del registro inferiore l'edificio dove si dirige Maria, che è certamente il Tempio, presenta colonne dal fusto diritto.

406 Cheney 1964, 288 (Funeral of the Virgin); Mortari 1983, 100 (Morte della Vergine) e Mortari 1992, 128 (Trasporto della Vergine). Così anche Macioce 1984, 111 (funerale della Vergine).

407 Moffit 1989, 60.

408 Sull'iconografia vd. Dunford 1975.

409 Hans Holbein il Vecchio, altare di Keisheim, 1502, Alte Pinakotheck, Monaco.

410 Hugo van der Goes, 1480, Groeningemuseum, Bruges.

411 Réau 1957, II.2, 612-613. Per una panoramica sulle ricorrenze del tema vd. Simon 1926.

412 da Varagine, *Legenda Aurea* (2), II, 784.

413 In altre versioni della storia, le mani del sacerdote presero fuoco e si carbonizzarono, oppure vennero tranciate dalla spada di un angelo. Vd. Réau 1957, II.2, 611.

414 vd. Simon 1926.

415 L'affresco è attribuito a Pellegrino da Modena; vd. Indrio 1984; Indrio 1986.

416 Campanini-Sinigalliesi 2007, 21-23.

a destra non è abbigliata da sacerdote ebraico, ma ciò non deve considerarsi una prova contro l'identificazione della scena, perché anche nelle due altre rappresentazioni italiane del miracolo sopra citatate l'ebreo sacrilego non è caratterizzato nell'abbigliamento: nell'affresco di Trevignano il personaggio è vestito da soldato mentre nella scultura bolognese porta soltanto un panno a coprire i lombi.

Nella lunetta ai lati della finestra ora murata si trovano altri due affreschi che sono stati quasi totalmente ignorati dalla critica perché difficilmente leggibili e corrotti da ridipinture (fig. 27). Il restauro del 1969 curato da Luisa Mortari, a quanto risulta dalla relazione, ha infatti interessato soltanto i cinque riquadri sottostanti.[417] Gli affreschi della lunetta non sono neppure nominati da Massi,[418] Cheney,[419] Mortari[420] e Trezzani,[421] come se non dovessero considerarsi parte integrante della decorazione, che pur ci sono buone ragioni di considerare tutta di mano del Salviati o per lo meno iconograficamente unitaria. Il *Campione* della chiesa di san Marcello del 1667 attesta infatti: "Questa capppella del 1562 fu concessa a Monsig.re Matteo Grifoni vescovo di Trivento, quale pure la dottò, come chiaramente consta qui a P. 48. Le pitture in faccia sono del Salviati, quelle delle pareti sono di Gio.Batt Ricci da Novara";[422] anche Giovanni Baglione, nella vita di Giovanni Battista da Novara, afferma: "et a man dritta [Giovanni Battista] ha di suo la cappella a fresco della Madonna, eccetto la facciata, che è di Francesco Salviati".[423] Nella guida della chiesa, Gigli invece attribuisce al Ricci anche gli affreschi della lunetta senza addurre motivazioni: "e [dello stesso Ricci sono] quelli sulla lunetta della parete di fondo di soggetto non identificato (potrebbe trattarsi di due miracoli connessi alle vicende dell'Ordine dei Serviti: sulla destra è raffigurata la *Preghiera di intercessione di un devoto in suffragio delle anime del Purgatorio*)".[424]

Nella scena di destra si vede in effetti un uomo inginocchiato in posa orante cui una figura femminile in piedi tocca la spalla con gesto protettivo, indicando con l'altra mano una Madonna con Bambino in cielo; tuttavia l'identificazione proposta da Gigli non è condivisibile perché la figura maschile è vestita da antico romano e porta sulla fronte una corona di alloro: la scena rappresentata è evidentemente la visione di *Augusto e la Sibilla Tiburtina*.

Nella *Legenda Aurea*[425] si racconta che il senato romano voleva fondare un tempio in nome di Ottaviano Augusto, ma questi, che non voleva usurpare un diritto divino, chiese alla Sibilla se sarebbe nato al mondo qualcuno più potente di lui. Il giorno della nascita di Cristo, Ottaviano pose di nuovo la domanda alla Sibilla, questa gli indicò un disco di luce apparso in cielo al centro del quale stava una vergine con un bambino. Una voce dall'alto proclamò: "Haec est ara coeli" e la Sibilla mostrò all'imperatore il bambino dicendo "Rex te potentior hodie nascitur".[426]

La presenza di questa scena nella cappella in san Marcello è giustificata in quanto l'episodio è adatto, per ovvie ragioni, a figurare in un ciclo pittorico costruito intorno ad un'immagine antica della Vergine con il Bambino; in effetti Augusto e la Sibilla compaiono spesso in decorazioni a tema mariano. Un esempio contemporaneo ai dipinti di Salviati è la Cappella Pucci in Santissima Trinità dei Monti, dove Taddeo e

417 Mortari 1970.
418 Massi 1941, 72-73 non cita la lunetta né tra gli affreschi di Salviati né tra quelli di Giovan Battista Ricci.
419 Cheney 1964, 288-289;
420 Mortari 1983; Mortari 1992, 89-91 e 128 cat. 43.
421 Trezzani 1998b.
422 Citato in Mortari 1983, 106, nt. 22.
423 Baglione, *Le vite*, 149.
424 Gigli 1996, 87.
425 da Varagine, *Legenda Aurea* (2), I, 69-70.
426 vd. Réau 1956, II, 1, 420-424.

Federico Zuccari hanno portato a termine gli affreschi di Perin del Vaga dipingendo, tra le altre scene, proprio la visione profetica di Ottaviano.[427]

Nella lunetta della cappella Griffoni, dall'altra parte della finestra, è affrescata un'altra scena di difficile lettura: una figura sdraiata di spalle occupa tutto il primo piano, due altri personaggi di cui si vede solo il busto si frappongono tra l'osservatore ed un a figura maschile in piedi e di spalle che sembra rivolgersi ad un idolo posto sotto un baldacchino.

Uno schizzo a penna degli Uffizi (fig. 33),[428] attribuito da alcuni a Salviati, è da mettere in relazione proprio con questo affresco. Il rapporto tra le due opere è stato notato per la prima volta da Monbeig Goguel, che cita una nota manoscritta di Joannides.[429] Il foglio degli Uffizi presenta infatti una scena incorniciata in una mezza lunetta di proporzioni identiche a quelle della parete in San Marcello; vi figura lo stesso personaggio maschile semi-sdraiato, il cui gomito sinistro esce dalla cornice della rappresentazione, mentre il braccio destro è alzato in segno di sorpresa; anche nel disegno è presente una figura in piedi sullo sfondo di un edificio antico, decorato con una scultura e una tenda drappeggiata.

Poiché nel disegno la scena è leggibile con maggior chiarezza, il soggetto iconografico si identifica facilmente: si tratta della *Predica di san Paolo ad Atene.*[430] La presenza di un idolo pagano (dal disegno sembrerebbe una statua di Apollo) e di uno sfondo architettonico in stile classico, come la posizione del Santo su una piattaforma sopraelevata e attorniata da spettatori, avvicinano questa scena infatti alla versione dello stesso tema iconografico ideata da Raffaello nei cartoni per la Sistina. A quanto è dato sapere, la scelta di affiancare nella stessa lunetta la predica di San Paolo e la visione della Sibilla è un *unicum*, ma il significato è chiaramente leggibile: la buona novella dell'avvento di Cristo raggiunge i pagani e ottiene ascolto nel centro della cultura antica, Atene, e nel centro del potere, Roma.

Alcune differenze tra l'affresco e il disegno della *Predica* inducono a credere che quest'ultimo non sia una copia, ma un bozzetto preparatorio di Salviati stesso: la gamba dell'uomo sdraiato in primo piano nel disegno è scoperta e rialzata, tanto che entrambi i piedi sono visibili e quello destro fuoriesce dalla cornice, mentre la figura nel dipinto tiene il ginocchio basso; nel foglio degli Uffizi tra questo personaggio e quello che parrebbe il protagonista della scena è raffigurato un folto pubblico di entrambi i sessi, mentre nell'affresco, per quanto le pessime condizioni di conservazione permettano di osservare, Salviati ha dipinto solo due figure: un personaggio femminile a destra (come a destra nel disegno si trova una madre con bambino) e a sinistra un uomo rivolto verso la figura in piedi.

Il foglio è considerato autografo da Cheney, che lo data agli anni sessanta in quanto vi riconosce il tratto e i modi compositivi dei disegni per la Sala Regia[431] e dalla Bussman, che nota la stessa somiglianza e ne trae uguali conclusioni.[432] Mortari invece non lo considera di mano di Salviati perché a suo avviso il "segno

427 La commissione risale proprio allo stesso anno in cui Salviati dipingeva in san Marcello, ma è probabile che Taddeo abbia ritardato la messa in opera, tanto che al momento della sua morte, nel 1566, la decorazione fu portata a termine dal fratello Federico. Vd. Acidini Luchinat 1998, I, 266s.

428 Gabinetto disegni e stampe, Uffizi, inv. 1112.

429 Monbeig-Goguel in Mobeig Goguel-Costamagna-Hochman 2001, 65-66, la quale a proposito del disegno, si limita a dire: "Il est certain, en revanche, qu'un dessin préparatoire pour la vôute avec l'épisode de *Saint Paul à Athènes* aux Uffizi prouve que la conception des histoire de la Vierge de la chapelle Griffoni à San Marcello al Corso […] lui revient bien."

430 Così identifica il soggetto del disegno Mortari 1992, 203, cat. 204;

431 Cheney 1964, III, 519.

432 Bussman 1969, 77: "Wie in den Sala-Regia-Entwürfen ist auch hier auf das in den Hintergrund verlegte titelgebende Ereignis durch gestikulierende Zuschauer hingeleitet".

abbastanza grossolano" non coincide con l'elegante grafia del pittore.[433] In ogni caso, nessuna delle tre studiose, come si diceva, riconosce la relazione tra il foglio degli Uffizi e la cappella Griffoni.

Il disegno è in effetti stilisticamente simile a quelli per la Sala Regia (fig. 42): vi si ritrovano le stesse orbite vuote e affossate, l'atteggiarsi nervoso e quasi disarticolato delle figure e le ombreggiature marcate.[434] Ma soprattutto, notano Cheney e Bussman, il disegno e l'affresco corrispondente condividono con gli schizzi preparatori per la Sala Regia la strategia compositiva oggetto di analisi in queste pagine e – ormai si può affermare – tipica del Salviati: il rovesciamento tra scena principale, relegata nello sfondo, e personaggi secondari, che occupano il primo piano del dipinto.[435]

Anche nei due riquadri del registro inferiore, la *Natività* e la *Presentazione al Tempio*, si osserva una simile impaginazione della scena e, considerate le condizioni di conservazione decisamente migliori della parte bassa della parete, merita concentrasi su questi due affreschi piuttosto che sulla *Predica*, che dal punto di vista della resa pittorica può considerarsi un'opera perduta.

Nei due primi episodi della vita di Maria, Salviati porta alle estreme conseguenze le sue sperimentazioni compositive: da questo punto di vista la cappella Griffoni è veramente una delle opere più innovative del pittore.

Il soggetto della *Natività della Vergine* (fig. 28), come quella del Battista, prevede l'inclusione di un numero variabile di ancelle ed assistenti che lavano e preparano il neonato; l'affresco in San Marcello segue questa tradizione iconografica ma si distingue da tutte le altre illustrazioni del tema in quanto Salviati allontana dall'osservatore il baldacchino di sant'Anna tanto che questa si distingue a stento, anche perché il letto della puerpera è immerso in una luce quasi accecante che sfrangia i contorni e fa perdere alle figure consistenza fisica. Le ancelle in primo piano sono invece possenti nei volumi dilatati e riempiono lo spazio con gesti decisi ed eleganti. La canefora, abituale comparsa nelle scene di natività fiorentine[436] e qui figura prominente, sembra voler scendere le scale ed uscire incontro all'osservatore, mentre le ancelle che lavano la bambina – gli unici personaggi marginali veramente necessari alla rappresentazione della storia – sono leggermente arretrate; la distanza tra il gruppo in primo piano e il baldacchino è misurata dallo scorcio delle arcate in ombra, ma al contempo le due zone della composizione sono legate dal gesto dell'ancella a destra, che indica la scena in fondo voltando le spalle all'osservatore.

Più radicale ancora è la *Presentazione al Tempio* (fig. 29)*,* perché l'affresco è costruito secondo lo stesso principio compositivo, benché la presenza di figure marginali sia qui ancora meno giustificata dal soggetto iconografico.[437] In primo piano infatti una figura maschile si appoggia su dei sacchi (o delle pietre?) per meglio vedere, sembrerebbe, la scena rivelata da un uomo di spalle che solleva un pesante tendaggio; questa figura, posta al margine destro del riquadro, fa da *pendant* alla canefora dell'affresco a fianco, come l'infilata di arcate nella sala della Natività rispecchia lo scorcio di colonne del Tempio: i due dipinti formano quindi un insieme armonico, nonostante siano divisi dall'icona, perché sono calibrati in modo speculare, soprattutto grazie al movimento curvilineo che anima entrambi i gruppi di figure in primo piano.

Nella *Presentazion*e, le due figure a metà strada tra l'osservatore e la scalinata del Tempio che si girano

433 Mortari 1992, 203 cat. 204.

434 vd. Mortari 1992, 280-281, cat. 573-575. Per i disegni di Salviati per la Sala Regia vd. *infra,* 101-102.

435 vd. Monbeig Goguel 1998, 170-171, cat. 49-50.

436 vd. *supra*, 67-68.

437 Così anche Cheney 1964, 290: "[In the Nativity] the forground figures who are relatively minor from a narrative point of view are physically the most substantial […]. In the Presentation of the Virgin the framing figures have no narrative function at all."

verso i giovani in primo piano[438] indicando la scena principale, creano un raccordo tra i livelli della rappresentazione,[439] che sono però distinti chiaramente: le figure al di qua del tendaggio non si possono definire spettatori interni, perché, dato che il loro volto non è visibile, non manifestano alcuna reazione che possa trasmettersi al riguardante, mentre i loro corpi evidentemente servono a creare una cornice piena di energia all'evento; i due ragazzi in piedi dirigono invece efficacemente l'attenzione dell'osservatore verso la Vergine; nello sfondo le figurine evanescenti di Maria e del Sacerdote si incontrano in cima alle scale del Tempio.

Si è già osservata una simile separazione compositiva tra la scena sacra e quella marginale nell'arazzo del *Sogno di Faraone*. Nell'ideare l'affresco in san Marcello, Salviati sembra aver ripensato ad un altro elemento del cartone disegnato tanti anni addietro: in entrambe le opere una tenda divide la scena sacra da quella di contorno. All'osservatore moderno questo modo di impaginare la scena si associa immediatamente all'esperienza del teatro, perché la cortina sollevata di lato viene percepita come un sipario. Secondo Cheney e Trezzani Salviati incornicia in questo modo l'azione che si svolge nel dipinto proprio per sottolinearne la teatralità. Ci sono buone ragioni per credere però che gli osservatori contemporanei a Salviati non condividessero questa impressione.

Negli allestimenti teatrali principeschi del Cinquecento infatti la cortina, al momento dell'inizio della recita, rivelava la scena cadendo all'improvviso dall'alto in una fossa, dalla quale poi era fatta risalire a fine spettacolo;[440] il sipario rinascimentale quindi copriva e scopriva il palco con movimento opposto a quello dei teatri moderni, dove il sipario scende per nascondere ed è scostato, o alzato, per rivelare. Il drammaturgo Leone de' Sommi nei *Dialoghi sulle rappresentazioni sceniche,*[441] scritti nella seconda metà del Cinquecento,[442] suggerisce degli accorgimenti per risvegliare l'attenzione del pubblico prima dell'inizio dello spettacolo: “Or veniamo al mandar giù la cortina, o sipario che se la chiamassero gl'antichi. Prima che quella cada [...]”.[443]

Mentre a corte si allestivano commedie e tragedie di gusto antico, nelle piazze le storie dei santi prendevano vita davanti ai fedeli nelle sacre rappresentazioni: neppure a questa esperienza popolare di teatro potevano associarsi i 'sipari' di Salviati, perché in questo genere drammatico lo spazio della recita e quello del pubblico non erano distinti, ma gli attori si muovevano tra i 'luoghi deputati', dando agli spettatori l'impressione di partecipare in prima persona agli eventi della storia.[444]

I tendaggi dipinti di Salviati quindi non assomigliano ai sipari del teatro di corte, perché questi non erano scostati lateralmente, come invece si osserva nelle due opere figurative esaminate, né si associano alle sacre rappresentazioni, dove nessun diaframma separava spettatore e azione drammatica.

---

438 La figura in piedi a destra guarda il ragazzo semi-disteso, mentre quella a sinistra cerca lo sguardo dell'osservatore.

439 La funzione di queste due figure è magistralmente definita da Cheney 1964, 290: “[they] shift the mood from ornamental to narrative.”

440 Vd. la voce *Sipario* dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, 1962, vol. IX, 2-7: “[nel teatro Rinascimentale il sipario] era lasciato cadere all'improvviso”. La prima attestazione documentata del sipario che si apre dividendosi a metà è del 1585 (Teatro mediceo degli Uffizi). Vd. anche Pinelli 1973. Inoltre nel teatro Rinascimentale non era sempre previsto che il palco fosse nascosto da una cortina: vd. Hénin 2003, 228.

441 De' Sommi, *Quattro dialoghi*. Per un'introduzione sull'autore e l'opera vd. *Ibidem,* XIV-LXXIII.

442 Sulla problematica datazione del dialogo vd. De' Sommi, *Quattro dialoghi*, 77-79.

443 De' Sommi, *Quattro dialoghi*, 54. Il paragrafo dove si tratta del momento prima dell'inizio della recita è denominato a margine “Prima che si mandi giù la tela”. Già nel 1490 Leonardo, nei progetti per l'apparato scenico della *Festa del Paradiso* presso la corte degli Sforza, scrive “[...] tirando le corde che serve nel lasciare discendere la tenda che occulta la commedia (voce *Sipario* cit. *supra*, nt. 440, 3).

444 Nicoll (1927) 1971, 55-75.

Si può proporre di identificare l'origine dell'idea salviatesca in una visione abituale per gli uomini del Cinquecento che oggi non appartiene più alla nostra esperienza: molti dipinti posti sugli altari erano protetti da una cortina che restava chiusa durante i giorni feriali o quando non si officiava la messa.[445] Anche negli ambienti privati non era insolito che le tavole fossero protette da un telo, alle volte altrettanto prezioso ed artisticamente decorato dell'opera che copriva.[446] Una testimonianza visiva dell'aspetto di queste cortine è offerta da un affresco di Sodoma del ciclo di Monte Oliveto Maggiore, *San Benedetto assolve le due suore scomunicate*: la scena è ambientata all'interno di una chiesa il cui abside è decorato da una tavola d'altare; davanti a questa è fissato al muro un palo orizzontale che regge una tenda (fig. 34).[447] Nella Chiesa di Santo Spirito a Firenze molti altari laterali presentano ancora sulle pareti le guide metalliche sulle quali erano appese le cortine.[448] Poiché i dipinti erano quindi spesso coperti, l'atto di rivelarli assumeva un valore liturgico: al fedele era concessa la visione delle verità di fede incarnate nell'immagine dei santi.[449]

Diverse opere devozionali quattrocentesche, soprattutto di area fiorentina, presentano la tenda protettiva dipinta illusionisticamente ai lati della rappresentazione.[450] Anche nella *Madonna Sistina* di Raffaello la Vergine appare al fedele tra i due lembi di un telo verde agganciato tramite anelli ad un palo orizzontale. Questa tenda è stata interpretata nei modi più diversi,[451] ma è molto probabile che debba intendersi proprio come una cortina d'altare.[452] Alle volte il telo dipinto è scostato ai lati da una coppia di angeli:[453] questa consuetudine iconografica conferma il significato spirituale dell'atto di coprire e scoprire l'immagine.

Non è possibile dimostrare che Salviati avesse in mente le cortine degli altari quando progettò l'arazzo per Palazzo Vecchio e più tardi quando affrescò la *Presentazione della Vergine* in san Marcello, ma è certo che a metà Cinquecento la tenda dipinta aveva già una lunga tradizione iconografica e una funzione compositiva efficacemente enucleata da Schmidt come segue: "as markers of the 'aesthetics boundary' of a painting, they emphasize its fictionality and, by implication, also the role of the artist as mediator between the viewer and the transcendent reality the sacred figures represented".[454]

Come le cortine degli altari segnavano la separazione tra lo spazio del fedele e quello soprannaturale e, una volta scostate, offrivano all'osservatore la visione dei santi, così anche nelle due opere di Salviati le tende si aprono sulla scena sacra e al contempo la separano dalla raffigurazione del contesto: poiché l'evento

445 Vd. Nova 1994, Schmidt 2007, Hills 2009; De Marchi 2012, 180. Quest'uso è documentato per tutto il Cinquecento. Una tenda che copre un dipinto è anche la protagonista di un aneddoto riportato da Plinio il Vecchio e quindi molto noto durante il Rinascimento: Zeusi fu ingannato da un telo dipinto da Parrasio e credette di poterlo alzare per vedere l'opera sottostante (Plin. *nat.* 35, 65). Per la fortuna della tenda di Parrasio e sui rapporti tra le cortine dei dipinti e quelle teatrali vd. anche Hénin 2010.

446 Schmidt 2007, 192 e 195s; Hills 2009, 9.

447 Schmidt 2007, 194.

448 Queste corde metalliche alle volte sono agganciate al muro e formano un triangolo sopra la tavola, mentre in altri casi la guida è posta orizzontalmente davanti al dipinto. Altri altari della stessa chiesa presentano invece sulle pareti degli anelli di ferro tra i quali erano tese le corde o i bastoni reggi-cortina. Vd. le fotografie in Capretti 1996, 240-301.

449 Per il signficato simbolico della *Revelatio* vd. Schmidt 2007, 199-206.

450 Schmitt 2007, 206s.

451 Per una rassegna delle interpretazioni vd. l'appendice di Eberlein 1983, 75-77.

452 vd. Eberlein 1983, Cocke 1984, De Vecchi 1985. vd. anche la *Madonna in gloria con santi* di Moretto in San Giovanni Evangelista a Brescia (Nova 1994, fig. 115)

453 Eberlein 1983; Schmidt 2007, 206-213; alcuni esempi: la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca a Monterchi; la tavola della *Trinità* di Alesso Baldovinetti all'Accademia (vd. Schmidt 2007, 210); questa consuetudine non nasce nel Quattrocento e non riguarda soltanto opere pittoriche: vd. il Tabernacolo di Orcagna in Orsanmichele o il Tabernacolo di Andrea della Robbia in santi Apostoli a Firenze.

454 Schmidt 2007, 208.

principale è arretrato verso il fondo, è come se il primo piano del disegno e dell'affresco appartenesse allo spazio del riguardante, più che a quello della storia sacra. È interessante notare come il telo dipinto assolva una simile funzione nella *Sacra Conversazione* di Ghirlandaio in san Martino a Lucca (fig. 35): qui i lembi di tessuto non incorniciano tutta la rappresentazione, bensì soltanto la Vergine, mentre i santi sono dipinti al di qua della tenda, come se appartenessero ad un livello intermedio di trascendenza tra il fedele e Maria.[455] Nelle due opere di Salviati invece sono gli spettatori interni e le figure marginali ad abitare l'intercapedine tra i personaggi sacri e il riguardante.[456]

Dall'arazzo all'affresco della cappella Griffoni questo principio compositivo ha subito un'evoluzione che si può descrivere come un cambiamento di prospettiva: il punto di vista si è allontanato ulteriormente dal centro dell'azione e si è contemporaneamente abbassato e avvicinato alle figure di contorno, che risultano quindi più imponenti. Probabilmente la dimensione ridotta dei riquadri ha spinto Salviati ad inscenare in questo modo la storia perché, dovendo rappresentare dei soggetti che prevedono più personaggi, certamente non avrebbe potuto dotare le figure di proporzioni michelangiolesche, a meno di non rinunciare completamente a rappresentare in modo arioso la scena nel suo contesto; il punto di vista ribassato e ravvicinato ai personaggi marginali permette invece di ottenere una composizione sorprendentemente monumentale dato lo spazio esiguo concesso dalla cornice: la differenza di scala tra le figure in primo piano e quelle impegnate nell'azione principale garantisce l'impressione di profondità dello spazio; in secondo luogo, poiché i personaggi sacri sono relegati nello sfondo e di conseguenza hanno dimensioni ridotte, la narrazione ha ampio respiro; infine le figure secondarie, vicine all'osservatore, hanno un aspetto maestoso e scultoreo; questa lettura vale anche per l'affresco nello spicchio sinistro della lunetta, dove anzi è ancora più marcato lo scarto di dimensioni tra la figura reclinata in primo piano e san Paolo: l'infelice collocazione del dipinto, posto in alto e sacrificato in uno spazio irregolare, ha costretto Salviati ad aumentare ulteriormente le proporzioni del personaggio più visibile.

Nonostante gran parte della superficie dell'affresco sia dedicata alle figure marginali, non si deve supporre un'intenzione puramente decorativa da parte del pittore;[457] questo modo di comporre infatti è anche funzionale al coinvolgimento del riguardante nella storia sacra perché questi, proprio grazie al punto di vista ribassato, ha l'impressione di assistere alla scena stando in mezzo agli spettatori interni: è portato, in altre parole, ad 'entrare' nello spazio dipinto.

La sperimentazione di Salviati sul punto di vista non è una ricerca isolata ma trova dei confronti in altre opere del suo tempo. Come si è avuto modo di dimostrare nei capitoli precedenti, i contemporanei di Salviati si aspettavano che i pittori dessero prova di originalità e inventiva nel trasformare in immagini i soggetti iconografici: inquadrare la scena in modo insolito equivale, a tutti gli effetti, a rinnovare la visione della storia; si tratta inoltre di una sperimentazione che non interviene sul contenuto dell'iconografia, perché tutti gli elementi del racconto sono presenti, cambia soltanto il punto di vista. Non è sorprendente quindi che altri

455 Schmidt 2007, 208: "thus Ghirlandaio is not just representing a costly curtain, he is also using it as a compositional device to indicate differences of level. He does so in a way that goes beyong actual unveiling – it is a part of a pictorial strategy". Per il dipinto vd. Kecks 2000, 210-211; Cadogan 2000, 245-246, cat. 21.

456 È vero che le cortine dipinte incorniciano principalmente opere di soggetto devozionale, soprattutto sacre conversazioni, ma le cortine reali proteggevano dalla polvere e dal sole anche tavole e tele narrative: vd. Capretti 1996, 240-301; Nova 1994, 178. Quindi il fatto che le opere di Salviati raccontino una storia, non significa che i tendaggi che incorniciano l'azione sacra vera e propria non possano alludere all'uso di coprire e scoprire le opere d'arte nelle chiese e quindi funzionare come segno di passaggio da un livello di realtà ad un altro all'interno della rappresentazione.

457 Cheney 1964, 288.

artisti praticassero questo modo narrativo a metà Cinquecento.

Un'opera pittorica precedente agli affreschi della cappella Griffoni presenta delle composizioni paragonabili a quelle dei dipinti di Salviati: si tratta della cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione a Roma, affrescata da Taddeo Zuccari tra il 1553 e il 1556 con la storia della Passione di Cristo.[458] Jacopo Mattei, titolare della cappella, era stato il primo committente del giovane pittore a Roma: Taddeo aveva dipinto la facciata di Palazzo Mattei e collaborato alla decorazione di Villa Giulia.[459] A quanto riporta Vasari, lo Zuccari accettò un compenso esiguo per l'impresa in Santa Maria della Consolazione perché gli premeva soprattutto di mostrare con quest'opera il suo valore e "non vi lavorava se non quando si sentiva in capriccio e vena di far bene, spendendo l'altro tempo in opere che non gli premevano quanto questa per conto dell'onore".[460] L'impegno e le aspettative di Taddeo trovarono riscontro nell'opinione dei suoi contemporanei, perché la decorazione "fu ed è tenuta singolare, ed egli giudicato dagli artefici eccellente pittore".

L'intento dimostrativo dell'artista si evince proprio dall'originalità dell'impostazione delle scene, paragonabile, come si diceva, a quella delle opere salviatesche. Il racconto si inizia nei riquadri pentagonali della volta, dove sono raffigurate *La lavanda dei piedi*, *L'ultima cena, Cristo nell'orto degli ulivi* e *la Cattura* (fig. 36). Nell'affresco dell'*Ultima Cena* (fig. 37), il convito di Gesù e gli apostoli è arretrato dietro al movimentato affacendarsi dei servitori che versano da bere, sollevano orci e vassoi, salgono e scendono dalle scale tra la sala da pranzo e l'atrio esibendo muscolature michelangiolesche.[461] Tale risalto alla preparazione del banchetto caratterizza spesso le raffigurazioni delle *Nozze di Cana*, dove la necessità di rappresentare il miracolo dell'acqua trasformata in vino e l'occasione festiva giustificano la presenza di una folta schiera di servitori e di figure di contorno; è decisamente insolito invece che il tema tragico del commiato di Cristo dagli apostoli sia arrichito da scenette digressive e contempli un tale numero di personaggi accessori. Non è probabilmente a causa di un errore quindi che Jacob Mantham ha ribattezzato questa scena *Nuptiae in Cana Galilae* nella stampa tratta dall'affresco di Zuccari: il cambiamento di soggetto risponde all'esigenza di rimediare all'eccessiva spregiudicatezza della rappresentazione.[462]

Secondo Acidini Luchinat, osservando gli affreschi delle pareti dopo quelli della volta risulta evidente l'evoluzione dello stile di Zuccari dai "virtuosismi di una maniera pittorica dominata dai riferimenti al Salvati e al Tibaldi", leggibile nelle "composizioni intellettualistiche" della volta, al linguaggio "più pienamente informativo" degli affreschi parietali, dove "le grandi scene sono riportate in primo piano e la visibilità dei personaggi principali è più diretta ed immediata".[463] Ma se questo è vero per la *Flagellazione*, è difficile condividere questa lettura se si rivolge lo sguardo alla scena della lunetta soprastante, immaginata da Taddeo in modo del tutto simile a quelle della volta; anzi, l'episodio di *Cristo davanti a Pilato* (fig. 38) qui dipinto presenta la soluzione compositiva più estrema dell'intera cappella. L'incontro tra Gesù e il prefetto è tanto allontanato prospetticamente che i protagonisti dell'azione sono ridotti a piccole figure allungate e parmigianinesche, tratteggiate con pochi tocchi di pennello. In primo piano troneggiano invece alcuni

458 Per gli affreschi della cappella vd. Gere 1969, 56-71; Acidini Luchinat 1998, I, 45-58.
459 Acidini Luchinat 1998, I, 14-41.
460 Vasari, *Le Vite* (2), V, 558.
461 Gere 1969, 58 paragona la composizione di questo affresco all'*Incendio di Borgo* e alla Presentazione al tempio di Baldassarre Peruzzi, dalla quale, a suo avviso, Taddeo trae ispirazione anche per la figura dell'oste nella *Lavanda dei piedi*, il cui modello sarebbe l'uomo che dà l'elemosina in primo piano a sinistra nell'affresco di Peruzzi.
462 Acidini Luchinat 1998, I, 47. Per la stampa (datata 1616) vd. Widekehr 2007, I, 74, cat. 35. Anche le altre scene della volta sono costruite allontanando il centro dell'azione verso il fondo.
463 Acidini Luchinat 1998, I, 50-51;

personaggi di grandi dimensioni, dei quali è visibile solo la parte superiore del busto: una di queste figure indica verso Cristo e si rivolge ad un vecchio barbuto che indica fuori della rappresentazione, mentre a destra un soldato pensoso volge gli occhi verso il riguardante. Questi tre gesti (indicare l'azione, indicare l'osservatore, incrociare il suo sguardo) sono espedienti tradizionali per attrarre l'attenzione di chi contempla una storia dipinta.[464] Altri personaggi di contorno, di proporzioni via via minori, misurano la distanza tra il margine della rappresentazione prossimo al riguardante e la scena principale nello sfondo.

Tale discesa del punto di vista tra gli uomini del corteo di Pilato corrisponde alle soluzioni adottate da Salviati in san Marcello, tanto che si può supporre che questi sia stato uno dei pittori che ha trovato l'opera 'singolare' e ne ha dedotto l'eccellenza del suo autore. Gere,[465] che credeva gli affreschi della cappella Griffoni precedenti a quelli di Taddeo, suppone che quest'ultimo si sia ispirato alle storie mariane del Salviati, mentre dev'essere stato il contrario, dato che la cappella Mattei è stata dipinta quasi dieci anni prima. Ma i rapporti di dipendenza tra questi due autori in merito alle abitudini compositive non si posso definire in modo schematico, perché entrambe le opere qui analizzate riflettono il gusto dell'ambiente in cui Salviati e Zuccari operavano.[466]

In Santa Maria della Consolazione, anche l'affresco parietale (fig.39) che fronteggia la *Flagellazione* è costruito nello stesso modo del *Cristo davanti a Pilato*, ma si distingue dalla lunetta sopra descritta per due ragioni: la prima è che essendo *Ecce homo* il soggetto del dipinto, la presenza della folla è d'obbligo; in secondo luogo, l'ampiezza dello spazio da affrescare consente al pittore di moltiplicare le figure degli astanti, una delle quali ha particolarmente attratto l'attenzione della critica: il soldato in piedi a sinistra, piegato in una posa innaturale e complessa. La cura posta da Taddeo nel dar vita a questo personaggio fa tornare in mente la raccomandazione di Paolo Pino nel *Dialogo della Pittura*: "Et in tutte le opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforcicata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezzion dell'arte".[467] Poiché Vasari testimonia che Taddeo dipinse nella Cappella Mattei con lo scopo di fare conoscere il suo valore agli 'intendenti', la citazione è più che mai appropriata.

Nessun artista successivo superò mai per spregiudicatezza le sperimentazioni compositive di Salviati nella Cappella Griffoni; tuttavia non per questo si deve credere che l'opera passò inosservata. La critica ha finora trascurato una prova della fortuna di questi dipinti: si tratta del progetto grafico di Cesare Nebbia per gli affreschi della Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore, l'ultima opera architettonica di Michelangelo.[468]

Nel 1582 il Nebbia ricevette l'incarico di decorare la parete della cappella dove era già installata la pala dell'*Ascensione della Vergine* di Girolamo Siciolante da Sermoneta, tuttora *in situ;*[469] la soluzione ideata da Cesare Nebbia è nota oggi soltanto grazie ad un modello conservato agli Uffizi (fig. 39), in quanto gli affreschi stessi furono in gran parte distrutti nel XVIII secolo quando furono aperte nel muro quattro

464 A questo proposito vd. *infra*, 158-201.

465 Gere 1969, 60.

466 Già Perin del Vaga aveva ideato una soluzione paragonabile a quelle dei due pittori più giovani. In uno spicchio della volta della Cappella Pucci Perino ha dipinto la Presentazione al tempio della Vergine; anche qui la scena era costretta in uno spazio risicato e dalla forma irregolare: Perino dunque arretra nello sfondo la facciata del Tempio, disposta frontalmente, e la figura di Maria che sale le scale, ed incornicia la rappresentazione con le due figure ravvicinate di Gioacchino ed Anna. La differenza con gli affreschi dello Zuccari e di Salviati è evidente: nella Cappella Pucci le figure che troneggiano in primo piano sono i protagonisti della storia. vd. Brugnoli 1986; Parma 1986, 55-59; Parma 2001, 168-169, cat. 63 (anche per il disegno preparatorio); Wolk-Simon 2002.

467 vd. *supra*, 36.

468 Per l'architettura della cappella vd. Satzinger 2004 e Satzinger 2009, dove si riepiloga la bibligorafia precedente.

469 Hunter 1996, 178-181. Recenti puliture hanno rivelato la data 1565 iscritta sulla pala: Satzinger 2003-2004, 350.

finestre.[470] Il disegno presenta una partitura decorativa molto simile a quella della Cappella Griffoni: anche Nebbia, come Salviati, è chiamato ad articolare un ciclo di storie mariane attorno ad un'immagine precedentemente collocata, in asse con la quale, nella lunetta, si trova una finestra; la critica non ha ancora chiarito definitivamente a chi debba attribuirsi il progetto della decorazione architettonica dell'interno della cappella:[471] dal testamento di Alessandro Sforza del 1580[472] emerge che le pareti cappella a quella data erano ancora spoglie, a parte per l'edicola e la pala dell'altare;[473] l'anno dopo gli eredi cominciarono le trattative con Cesare Nebbia probabilmente grazie all'intercessione di Giacomo della Porta: a questi due artisti assieme si deve quindi attribuire il progetto della parete di fondo, quella disegnata nel foglio degli Uffizi.[474] La parete è suddivisa in modo molto simile a quella in San Marcello: il ciclo di storie di Maria si articola infatti in quattro riquadri laterali ed uno centrale, sopra la pala; quattro soggetti su cinque sono collocati nelle stesse posizioni in cui si trovano nella cappella precedente: nel registro più basso il disegno presenta a sinistra la *Nascita della Vergine* e a destra la *Presentazione*; in alto a sinistra Cesare Nebbia posiziona l'*Annunciazione* e al centro l'*Incoronazione* mentre nel riquadro in alto a destra, dove nella Cappella Griffoni è dipinto il *Trasporto del corpo della Vergine,* si intravedono le figure di una *Natività*, o forse un'*Adorazione dei pastori*. Anche l'iconografia della lunetta non è identica a quella in San Marcello, perché nel foglio degli Uffizi questo spazio è decorato da profeti (nello spicchio di sinistra) e sibille (a destra) in dialogo.[475]

Cesare Nebbia non si è ispirato soltanto alla struttura complessiva della decorazione ideata da Salviati, perché anche le singole scene, per quanto è dato capire dal disegno, testimoniano un attento studio degli affreschi in San Marcello. Le due storie dipinte del registro inferiore (fig. 41) presentano infatti una composizione 'rovesciata' paragonabile a quella degli affreschi di Salviati: nella scena della *Natività* la puerpera appare nello sfondo mentre in primo piano due ancelle lavano la bambina; anche il riquadro di destra è dominato da una scena marginale: un mendicante nudo riceve l'elemosina sulle scale del Tempio.[476] Tuttavia Cesare Nebbia diminuisce la differenza di scala tra le figure senza nome e i protagonisti del racconto e dedica il primo piano a delle scene marginali più conformi alla tradizione iconografica rispetto a quelle inventate da Salviati: nella *Natività* sceglie di dare risalto alle cure sollecite delle aiutanti di Sant'Anna verso la neonata mentre per la *Presentazione* seleziona un tema marginale che, al tempo in cui il pittore elabora la decorazione, è già diventato parte integrante dell'iconografia del soggetto, come si avrà modo di

470 Firenze, Uffizi, inv. 2577 F, cm 24x18,8. Chiarini-Dillon-Petrioli Tofani 1994, 80-82 cat. 83; Eitel-Porter 2004, 152, cat. 34; Eitel-Porter 2009, 87-88. I dipinti di Nebbia sono ricordati anche in Baglione, *Le Vite*, 173; la descrizione del biografo non corrisponde esattamente al disegno: "l'historie intorno fatte a fresco della Natività di Nostro Signore, e della Visitazione di s. Elisabetta, e Anna; e anche i due Profeti, e altre historie, son lavoro di Cesare Nebbia da Orvieto"; dato che il progetto grafico degli Uffizi non prevede una *Visitazione,* forse il programma è cambiato *in itinere*; non è improbabile tuttavia che Baglione si sia confuso, considerato che non descrive in modo esaustivo la decorazione ma cita due soggetti su cinque e poi aggiunge che gli affreschi illustravano anche "altre historie".

471 Molto probabilmente l'edicola marmorea dell'altare, come i sepolcri laterali, sono opera di Giacomo della Porta: Satzinger 2009, 223.

472 Pubblicato in Satzinger 2003-2004, 403, Appendice B.9.

473 vd. Satzinger 2003-2004, 354-355 e Satzinger 2009, 218.

474 Satzinger 2003-2004, 358-359.

475 L'incoronazione della Vergine e l'affresco della lunetta sono gli unici superstiti dell'opera di Nebbia: vd. Eitel-Porter 2009, 258, fig. 75 e Satzinger 2003-2004, 358. L'iconografia della lunetta non corrisponde a quella del disegno, perché nell'affresco ogni spicchio è occupato da una sola figura di profeta: a sinistra Daniele, a destra Geremia.

476 Per questo sotto-tema iconografico vd. il capitolo successivo, *infra,* 111-127. Per la scena di elemosina della *Presentazione* Cesare Nebbia si è ispirato certamente all'affresco dello stesso soggetto di Girolamo Siciolante da Sermoneta in Santa Maria dell'Anima, di cui *infra* come notato anche da Eitel-Porter 2009, 88.

dimostrare nel seguente capitolo.[477]

Due testimonianze precedenti alla distruzione degli affreschi attestano che Cesare Nebbia non seguì del tutto il progetto grafico degli Uffizi: Baglione ricorda che la parete era decorata da una Natività di Cristo, una Visitazione e "altre historie".[478] La notizia è confermata dalla descrizione di Benedetto Mellini redatta negli anni sessanta del Seicento: nel registro superiore, sotto la cornice della lunetta, erano dipinte l'*Annunciazione*, l'*Incoronazione* e la *Natività di Cristo*; a lato della pala invece Nebbia aveva affrescato la *Visitazione* e la *Purificazione della Vergine.*[479] I decori in stucco sopravvissuti alla distruzione settecentesca sono piuttosto diversi da quelli schizzati dal Nebbia nel foglio degli Uffizi[480] si può quindi supporre che il disegno attesti una prima idea del pittore, al quale forse spetta la decisione di suddividere la parete secondo lo schema della Cappella Griffoni. L'elaborazione degi singoli ornamenti architettonici è stata forse affidata, come si diceva, a Giacomo della Porta.[481]

L'opera di Salviati fu quindi un'importante fonte di ispirazione per Cesare Nebbia nella fase progettuale, mentre gli affreschi forse non esibivano l'influenza della cappella Griffoni tanto quanto il disegno.

f. Conclusioni

Alla fine della biografia di Salviati, Vasari rimpiange la morte prematura e la sfortuna dell'amico, perché se questi avesse potuto proseguire le sue ricerche[482] e "se avesse trovato un principe che avesse conosciuto il suo umore e datogli da far lavori secondo il suo capriccio, avrebbe fatto cose meravigliose, perché era, come abbiam detto, ricco, abondante e copiosissimo nell'invenzione di tutte le cose e universale in tutte le parti della pittura[483]".

Se Salviati fosse riuscito ad aggiudicarsi la decorazione della Sala Regia in Vaticano, avrebbe trovato soggetti più solenni e spazi più grandiosi per sperimentare la regìa innovativa ed elegante elaborata per le scene mariane in San Marcello. Secondo Vasari la perdita della commissione, che gli fu tolta a causa degli intrighi tra pittori e cortigiani, precipitò Francesco in uno stato di prostrazione che lo condusse alla morte.[484]

I disegni preparatori per le scene della sala testimoniano che l'artista avrebbe proseguito nella direzione

477 vd. *infra,* 111-127.

478 Baglione, *Le Vite*, 173: "l'historie intorno fatte a fresco della Natività di Nostro Signore, e della Visitazione di s. Elisabetta, e Anna; e anche i due Profeti, e altre historie, son lavoro di Cesare Nebbia da Orvieto".

479 Il documento è riportato in Satzinger 2003-2004, 404, Appendice B17: "[...] il resto tutto della facciata è dipinto à fresco da Cesare nebbia: sopra la cornice dalle bande della finestra sopra l'altare due Profeti, sotto essa Cornice in tre quadri con ornamenti di stucco tocchi d'oro l'anuntiata, la coronatione della Vergine, la nativita del signore. Dai lati corti dell'altare in due quadri grandi con ornamenti simili agli altri la visitatione e la purificatione. [...]". Satzinger 2003-2004, 358 traduce "purificazione" con *Dabringung*, senza esplicitare se la persona coinvolta nel rituale della presentazione sia Cristo o Maria, mentre si tratta certamente di Cristo perché per "purificazione" si intende la *Purificazione della Vergine*, che corrisponde con l'evento della *Presentazione di Cristo al Tempio*. Può anche darsi che Mellini non interpreti correttamente il soggetto del riquadro.

480 I decori disegnati dal Nebbia si possono confrontare anche con un disegno del 1748 (Cooper-Hewitt Museum, inv. 1938-88-3894) che testimonia l'aspetto delle partizioni architettoniche della parete (ma purtroppo non riproduce gli affreschi): vd. Satzinger 2003-2004, 360, fig. 34.

481 Satzinger 2003-2004, 359.

482 Vasari (2), V, 532: "continuamente studiava e lavorava".

483 Vasari (2), V, 532.

484 vd. *supra*, 63-64.

intrapresa in San Marcello.[485] Nel disegno Windsor, ad esempio, dove è raffigurato *Liutprando re dei Longobardi che si sottomette a Gregorio II* (fig. 42),[486] la composizione è marcatamente divisa in due parti: nella metà inferiore alcune figure riposano oziosamente vicino ai cavalli, come se attendessero la fine dell'incontro tra il re ed il papa, rappresentato nella parte superiore del foglio. Il gruppo di figure senza nome in primo piano è separato dalla zona dove si trovano i due potenti da una scala coronata da piccole sfingi: in questo modo l'area dedicata ai personaggi marginali e quella dove si svolge l'azione sono chiaramente distinte; non solo, ma il basamento architettonico interrotto dalla scala crea un dislivello tra le due parti della scena, giustificando così la disposizione delle figure su tutta l'altezza del foglio, resa necessaria dal formato verticale del riquadro da affrescare.[487]

Nell'ultimo anno di produzione di Salviati, che Cheney considera "probably the height of this career",[488] l'artista ha quindi portato alle estreme conseguenze la tendenza – coltivata fin dall'inizio della sua carriera – a variare le storie dipinte dando risalto alle figure senza nome.

È il caso di riassumere quanto osservato a proposito della questione attraverso le opere di Salviati e di altri artisti a lui vicini nelle pagine precedenti:

1. Che il gusto per il marginale sia un tratto caratteristico della cultura figurativa di metà Cinquecento è dimostrato dalle ecfrasi di Vasari e Aretino come dalle opere pittoriche descritte in questo capitolo. Nei dipinti oggetto di analisi in queste pagine infatti, alle figure che hanno minor funzione narrativa è dato il maggior risalto compositivo. Queste opere ottennero l'approvazione dei contemporanei e furono lodate da Vasari, il cui giudizio non mancò certamente di influenzare artisti e committenti.

2. Per comprendere questo fenomeno bisogna considerare che i pittori contemporanei a Salviati lavoravano alle proprie creazioni tenendo a mente non solo la responsabilità verso il pubblico ed i committenti ma anche (forse in certi casi soprattutto) verso la propria fama, la comunità degli 'intendenti' e la disciplina stessa.
Come si è affermato nel capitolo precedente, ai pittori era richiesto di rinnovare e variare le invenzioni: nei casi in cui al pittore era richiesto di illustrare una storia consueta, la sua fantasia poteva intervenire più liberamente sulle figure marginali e sul contesto della rappresentazione, vale a dire su tutto ciò che non era definito dal racconto o consolidato nella tradizione iconografica.
Che questa predilezione per il marginale risponda ad una necessità estetica si può dedurre dalle opere sopra analizzate il cui soggetto iconografico non avrebbe di per sé richiesto la presenza di figure marginali, com'è il caso appunto della *Visitazione,*[489] dell'*Arresto del Battista,*[490] del *Sogno di Faraone,*[491] della *Presentazione della Vergine*[492] e dell'*Ultima Cena*[493]: introducendo comparse e spettatori e coinvolgendo le figure in un

485 O viceversa in San Marcello Salviati ha trovato occasione di mettere in pratica le soluzioni pensate per la Sala Regia: non è possibile stabilire esattamente la precedenza tra gli affreschi della cappella e i disegni per l'impresa vaticana. Per i disegni preparatori vd. Monbeig Goguel 1998, 170-171, cat. 49-50.
486 (Windsor Castle, inv. RL 5081, cm. 22,2 x 17). Monbeig Goguel 1998, 170, cat. 49.
487 In proposito vd. *infra*, 175-181.
488 Cheney 1964, 290.
489 Perin del Vaga nella Cappella Pucci e Salviati nell'Oratiorio di San Giovanni Decollato vd. *supra*., 65-66.
490 Battista Franco in San Giovanni Decollato, vd. *supra,*.75-79.
491 Salviati per la serie di arazzi di Palazzo Vecchio, vd. *supra*., 83-89.
492 Baldassarre Peruzzi in Santa Maria della Pace, vd. *supra,* 58 e *infra,* 119-124; Salviati nella Cappella Griffoni in S. Marcello, vd. *supra*., 94-95.
493 Taddeo Zuccari nella Cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione, vd. *supra,*. 98.

racconto parallelo gli artisti potevano immaginare e dipingere in modo originale queste storie e quindi conquistarsi la fama di pittori 'capricciosi' e 'abbondanti nelle invenzioni'.

3. Quando Salviati diede inizio alla sua carriera – come ogni artista suo coetaneo in cerca di affermazione sulla scena romana – dovette confrontarsi con il modello inarrivabile delle pitture narrative di Raffaello e della sua cerchia. Per essere all'altezza di questo compito e per soddisfare il gusto allora diffuso per le composizioni monumentali e animate della generazione precedente, gli artisti erano di fronte a due opzioni.
a. Nei casi in cui la superficie da decorare fosse ampia e quindi di per sé predisposta ad accogliere una storia dipinta di grandi dimensioni e respiro – come in effetti accadeva di frequente in questi anni[494] – i pittori tendevano a moltiplicare il numero delle figure marginali così da creare una scena corale, abbondante e varia (vd. i due esempi analizzati di *Visitazione,* la *Presentazione al Tempio* di Peruzzi o *l'Arresto del Battista*);
b. Quando invece al pittore era richiesto di illustrare un soggetto narrativo in uno spazio di dimensioni esigue oppure di forma irregolare, la soluzione sperimentata da alcuni artisti fu di aumentare le proporzioni delle figure senza nome in primo piano (come si è osservato negli affreschi di Salviati in San Marcello, nella volta della cappella Mattei e nel progetto per la Cappella Sforza di Cesare Nebbia); questi dipinti sono costruiti quindi spostando il punto di vista, che si avvicina ai personaggi marginali allontanandosi dal fulcro dell'azione. Il cambiamento di prospettiva era probabilmente considerato un modo di variare l'invenzione.
L'arretramento della scena principale in favore della disposizione in primo piano di scene di contorno ha la sua origine nell'impianto innovativo dell'*Incendio di Borgo* di Raffaello e della *Donazione di Costantino* di Giulio Romano, opere sulle quali hanno evidentemente ragionato il Rosso, Perin del Vaga e Peruzzi; ma solo la generazione successiva approfondì questa intuizione e ne fece un'abitudine compositiva.

4. Le figure marginali prese singolarmente (e non quindi come una massa attraverso la quale costruire la scena) avevano anche la funzione di "ambasciatori dell'artista":
a. mentre i gesti dei protagonisti sono determinati dal soggetto iconografico, perché devono corrispondere alle azioni del racconto, i pittori potevano muovere le figure senza nome liberamente, inventando pose ardite e complesse che dimostrassero l'ingegno e la dottrina del loro creatore;
b. attraverso le figure senza nome la storia dipinta viene filtrata nell'universo figurativo del pittore (vd. ad esempio i popolani preziosamente ingioiellati della *Visitazione* di Salviati in san Giovanni Decollato);
c. i personaggi marginali testimoniano l'adesione del pittore ad una certa cultura figurativa (come le citazioni michelangiolesche di Battista Franco) o manifestano il suo contributo al dibattito teorico (come nel *Sogno di faraone* di Salviati).
Anche nella ricezione esperta dei dipinti del Cinquecento era abituale che singole figure particolarmente riuscite attraessero l'attenzione del riguardante: lo dimostrano le ecfrasi di Vasari e di Aretino e i consigli di Paolo Pino.

5. Se le opere analizzate in questo capitolo dimostrano che la fedeltà alla storia non era in questi anni ancora considerata prioritaria, l'intento dimostrativo (della scena nel suo insieme e delle singole figure) doveva essere ben mascherato e non intaccare la coerenza interna della rappresentazione e la possibilità di leggere piacevolmente la storia dipinta (da cui le critiche all'*Arresto del Battista* nell'Oratorio di San Giovanni

494 A questo proposito vd. *infra*, 198-200

Decollato).[495] Coerenza e piacevolezza si ottengono sottomettendo ad un principio di ordine la composizione (che pur dev'essere ricca e destare meraviglia). L'artista che elaborò le soluzioni più eleganti a questo problema fu certamente Salviati: le sue opere, viste in sequenza cronologica, testimoniano la raffinata ricerca di sistemi di separazione tra le parti della scena dedicate alle sue invenzioni e quelle dove si svolge il racconto principale (tendaggi, balaustre, scale, porte, finestre, fughe di colonne e arcate in prospettiva[496]): si può forse dedurne che l'artista volesse indicare visivamente le differenze di funzione e l'appartenenza a livelli di realtà diversi di queste due parti delle sue storie dipinte.

La separazione delle figure marginali dai protagonisti della storia nello spazio della scena risponde probabilmente anche ad esigenze di decoro in quanto manifesta visivamente la sacralità o la levatura morale e sociale dei personaggi principali. Un precetto di Leonardo corrobora questa lettura: "Sia osservata la dignità e decoro del principe o del savio, che nell'istoria si propone, *con la separazione e interamente privata del tumulto del volgo*[497]". Questa interpretazione è documentabile anche a posteriori, come si vedrà nella terza parte del discorso.[498]

Risulta evidente dai dipinti qui analizzati che Salviati fu maestro nel ritagliarsi in ogni sua opera un margine di invenzione e nell'escogitare un modo per dare alle sue creazioni il maggior risalto compositivo possibile, pur garantendo sempre una decorosa distinzione tra l'evento sacro e la digressione marginale.

2. *Le figure senza nome nella* Presentazione della Vergine*: uno studio iconografico*

Nel 1583 la Dogana di Bologna commissiona a Bartolomeo Passerotti una pala d'altare con la *Presentazione della Vergine al Tempio* (fig. 43).[499] Il dipinto, oggi conservato in Pinacoteca Nazionale, presenta una composizione invertita paragonabile a quelle oggetto di indagine nel precedente capitolo. Una sorta di *cavea* anteposta alle scale del Tempio è animata dal manierato balletto gestuale di un gruppo di popolani, tra i quali una bambina che regge in mano un passerotto impersona la firma del maestro. Lontano, verso il fondale architettonico della facciata del Tempio, Maria sale i gradini attorniata da due ali di spettatori.[500]

Questo dipinto è un esempio della lunga fortuna delle invenzioni compositive di Francesco Salviati e Taddeo Zuccari: Bartolomeo Passerotti ha certamente riflettuto sull'opera di entrambi negli anni della sua formazione. È infatti di mano del pittore bolognese una delle due incisioni cinquecentesche della *Visitazione* affrescata da Salviati nell'Oratorio di san Giovanni Decollato;[501] Passerotti inoltre collaborò con Taddeo a

495 vd. la citazione di Vasari, *supra*., 75.
496 vd. *supra, passim*.
497 Leonardo, *Trattato*, 108, n. 180.
498 vd. *infra,* 131-157.
499 Sulla pala vd. Höper 1987, I, 23-25 e II, 35-38, cat. G21; Ghirardi 1990, 260-264; la scheda di Ghirardi in Bentini-Cammarota-Mazza-Scaglietti Kelescian-Stanzani 2006, 153, cat. 102.
500 Del dipinto si è conservato anche un disegno preparatorio (Firenze, Uffizi, inv.12185r, cm 41x24; vd. Höper 1987, I, 61-62 e II, 130-131, cat. 74; Ghirardi 1990, fig. 84b); rispetto alla versione finale, nello schizzo la differenza di scala tra Maria e le figure in primo piano è inferiore. Nel dipinto il pittore ha inoltre accentuato l'impostazione verticale della scena e la profondità della fuga prospettica allontanando la scena principale.
501 Bartsch XVIII.2.2 vd. Höper 1987, II, 196, cat. Z350; Ghirardi 1990, 28. Mortarti 1992, 303, cat. 36.

Roma intorno alla metà degli anni Cinquanta[502].

La Pala di Passerotti è di grande interesse per questo discorso soprattutto a causa del racconto che vi è illustrato. Come si è già avuto modo di anticipare, per comprendere il fenomeno della proliferazione delle figure marginali nelle composizioni narrative è utile concentrarsi su temi iconografici che non prevedono di per sé una larga partecipazione di spettatori interni e nei quali la presenza di una folla non è necessaria al racconto. Se nel precedente capitolo si è affrontato il problema in questione attraverso l'opera di un singolo artista, i suoi modelli e la sua influenza sugli altri pittori, ora si studierà l'evoluzione della parte marginale di un singolo soggetto iconografico. La *Presentazione di Maria al Tempio* si presta bene a questo genere di approfondimento, sia perché è un racconto che prevede pochi personaggi, sia perché si tratta di un tema tradizionale e illustrato molte volte, fin dagli albori dell'arte italiana: un tema, quindi, che richiedeva un certo sforzo di fantasia al pittore che volesse variarne l'invenzione.

Per prima cosa si ricapitoleranno i passaggi e gli elementi del racconto sacro nelle fonti al fine di stabilire quanto delle traduzioni figurative di questo tema fosse già definito dai testi; successivamente si prenderà in esame la tradizione iconografica, così da comprendere quali caratteri e quali parti delle raffigurazioni del racconto fossero già consuetudinari a metà Cinquecento; questa ricerca preliminare permette di definire il margine di invenzione concesso dal soggetto iconografico: l'evoluzione di questo margine sarà poi il centro di interesse dell'argomentazione.

a. Le fonti e la tradizione iconografica

Mentre i vangeli canonici tacciono della vita di Maria dalla nascita fino al matrimonio con Giuseppe, l'infanzia della Vergine è narrata nel *Protovangelo di Giacomo*, compilato in greco alla fine del II secolo e diffuso in Occidente nelle redazioni latine dello *Pseudo Matteo* (VII-VIII sec.) e del *Libellus de nativitate Sanctae Mariae* (IX-X sec).[503] Jacopo da Varagine tratta l'episodio in questione nel capitolo dedicato alla Natività della Vergine.[504]

Compiuti tre anni, la bambina fu condotta al Tempio da Gioacchino ed Anna perché abitasse insieme alle altre vergini fino all'età da marito. Il racconto della *Legenda Aurea* è molto stringato e deriva da quello dei vangeli apocrifi latini: vi si riporta soltanto che Maria salì i quindici gradini che separavano la pubblica via

502 Ghirardi 1990, 29.

503 Per le fonti del tema iconografico vd. Kishpaugh 1941, 1-12; Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, II, 112. Per l'infanzia di Maria nei vangeli apocrifi vd. Gijsel 1997, 22-34. Il *Libellus de nativitate* era molto noto e diffuso a partire dall'XI secolo; nel XV e nel XVI secolo viene incluso nelle edizioni delle opere di san Girolamo (Beyers 1997, 7 e 18). Nel *Libellus* la storia della Presentazione è narrata come segue: "Cumque trium annorum circulus volveretur et ablactactionis tempus completus esset, ad templum domini virginem cum oblationibus adduxerunt. Erant autem circa templum iuxta quindecim graduum psalmos quindecim ascensionis gradus. Nam quia templum in monte erat constitutum, altare holocausti, quod forinsecus erat, adiri nisi gradibus non valebat. In horum itaque imo virginem constituerunt. Cumque ipsi vestimenta quae in itinere habebant exuerent et cultioribus ex more munioribus se vestimentis induerent, virgo domini cunctos singulatim gradus sine ducentis et allevantis manu ita ascendit ut perfectae aetati in hac dumtaxat causa nihil deesse putares. Iam quippe dominus in virginis suae infantia magnum quid operabatur et quanta futura esset huius miraculi indicio praemonstrabat. Igitur sacrificio secundum consuetudinem legis celebrato et voto suo perfecto, virginem intra sepcta templi cum aliis virginibus ibidem educandis dimiserunt, ipsi domum reversi sunt"; (Beyers 1997, 300-301).

504 da Varagine, *Legenda Aurea* (2), 905.

dalla facciata del Tempio, posto su un'altura, senza l'aiuto dei genitori, che rimasero ai piedi della scala e se ne andarono dopo aver compiuto le dovute offerte.

I personaggi necessari ad inscenare il racconto sono quindi Gioacchino, Anna, Maria e il sacerdote. Le rappresentazioni figurative del tema si arricchirono però già nel Trecento di figure e situazioni collaterali che entrarono a far parte della tradizione iconografica.[505]

Il prototipo di questa raffigurazione ampliata del racconto è l'affresco di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (fig. 44).[506] A destra del sacerdote un gruppo di teste femminili velate si sporge da una balaustra per osservare l'arrivo della bambina:[507] sono le vergini del Tempio, future compagne di Maria. Dietro sant'Anna un uomo piegato dal peso di un cesto coperto ha appoggiato il piede sul primo gradino. Questa figura è stata inclusa per ricordare che i genitori della Vergine compirono i sacrifici rituali, come è più volte sottolineato nelle fonti.[508] A destra della scala invece, due figure discutono della scena con aria corrucciata: com'è stato giustamente notato,[509] si tratta di due ebrei, caratterizzati come di consueto dalla barba folta e dalla testa coperta.

L'affresco di Giotto presenta due anomalie: la scala del Tempio immaginato dal pittore è più bassa di quella descritta nei testi, dove si ricorda che quindici gradini separavano l'entrata del santuario dalla strada, come quindici sono i Salmi dell'Ascesa;[510] Maria nell'affresco è inoltre assistita nella salita dalla madre, che l'accompagna quasi fino alla porta e la sostiene amorosamente, mentre nei vangeli apocrifi e nella *Legenda Aurea* Maria stupisce i presenti salendo da sola verso il sacerdote.

I personaggi soprannumerari che compaiono nelle *Presentazioni al Tempio* del Trecento e del Quattrocento appartengono generalmente alle tre categorie introdotte nella scena giottesca: le vergini dedicate (ai lati del sacerdote o in un spazio attiguo);[511] gli ebrei scettici (vicino al margine destro); i mercanti o i portatori di offerte rituali (ai piedi della scala). Si può ripercorrere brevemente la fortuna di questi temi figurativi.

Nell'affresco di Taddeo Gaddi nella Cappella Baroncelli in Santa Croce (fig. 45)[512] le compagne di Maria vengono incontro alla nuova arrivata suonando strumenti musicali e portando i libri di preghiere; così ha immaginato la scena anche Giovanni da Milano nella cappella Guidalotti-Rinuccini della stessa chiesa (fig.

505 Non esiste uno studio monografico sull'iconografia della Presentazione della Vergine e nessuno dei testi di seguito citati discute i personaggi ricorrenti nelle raffigurazioni di questo tema, a parte la famiglia di Maria, il corteo delle vergini e il sacerdote: vd. Venturi 1900, 105-119; Muñoz 1905, 119-120; Réau 1957, II.2, 164-166; Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, I, 136-166 (per il soggetto nell'arte bizantina), II, 112-128 (nell'arte occidentale). Rosand 1982, 91-101 invece dà un significativo contributo alla comprensione delle scene ricorrenti nelle rappresentazioni figurative che non hanno riscontro nelle fonti testuali; nella stessa direzione prosegue l'indagine di Helas 2004.

5061303-1305. Per l'iconografia di questa scena vd. Banzato-Basile-Flores d'Arcais-Spiazzi 2005, 179, scheda 35,36; Frugoni 2008, 130-131;

507 Nelle rappresentazioni bizantine del soggetto invece un corteo di vergini accompagna la bambina portando delle fiaccole, così come si racconta nel *Protovangelo di Giacomo*. Venturi 1900, 106; Réau 1957, II.2, 165; Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, I, 136-166. Questa tradizione è testimoniata in Occidente dallo scomparto di predella di Jacopo Bellini del Polittico dell'Annunciazione in San'Alessandro a Brescia, dove un gruppo di fanciulle che tengono in mano una candela assiste alla salita della Vergine al Tempio.

508 Le offerte sono citate due volte: “ad templum domini virginem cum oblationibus adduxerunt” e poi “Perfecta igitur oblatione filiam cum aliis viriginibus in templo demittentes ad propria redierunt”. da Varagine, *Legenda Aurea* (2), 905.

509 Banzato-Basile-Flores d'Arcais-Spiazzi 2005, 179, scheda 35, 36; Frugoni 2008, 131;

510 Vd. da Varagine, *Legenda Aurea* (2), 905. Si tratta dello *Shir Hama'aloth* (letteralmente “il canto dei gradi), cioè i *Salmi* 120-134, che venivano cantanti salendo al Tempio.

511 Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, II, 115 e 118.

512 (1330 c.ca) vd. Ladis 1982, 24-33 e 88-90.

46),[513] mentre nella pala di Paolo di Giovanni Fei per il Duomo di Siena (fig. 47)[514] le vergini appaiono in un alto matroneo; si disinteressano invece alla nuova venuta le fanciulle che suonano e studiano sedute alle spalle del sacerdote nella lunetta dipinta da Ottaviano Nelli in palazzo Trinci a Foligno (fig. 48).[515] Nella cappella Tornabuoni di Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella (fig. 49) invece le vergini accorrono allegre ad accogliere Maria.[516]

In tutte queste raffigurazioni del soggetto (affresco di Nelli escluso) a destra della scala compaiono anche i due ebrei con il capo coperto e le espressioni corrucciate.[517] Agli esempi sopra citati si può aggiungere l'affresco di santa Maria in Porto Fuori a Ravenna (fig. 50)[518] e una stampa degli anni sessanta del Quattrocento (fig. 51 e 52)[519] dove le due figure che gesticolano a lato della scena sono ancora più chiaramente identificabili come ebrei perché indossano i caratteristici cappelli a punta;[520] i personaggi connotati negativamente si trovano nella posizione opposta a quella consueta, probabilmente perché l'anonimo incisore non ha tenuto in conto l'inversione del disegno conseguente al procedimento di stampa.

Rosand[521] per primo ha collegato la presenza di personificazioni dell'ebraismo nelle scene di questo soggetto con il testo della sacra rappresentazione redatto da Philippe de Mézières (1327-1405) per la festa della Presentazione della Vergine.[522] Nella recita sacra figuravano infatti, oltre a Maria, i genitori e il sacerdote, anche gli angeli Raffaele, Gabriele e Michele, Lucifero e le personificazioni allegoriche di Ecclesia e Sinagoga.[523] Ogni aspetto dell'allestimento e ogni passaggio della processione e della recita sacra è descritto nel dettaglio da Mézières, compresa la disposizione dei personaggi sul palco: non solo, come ha notato Rosand, Sinagoga figura tra le *dramatis personae,* ma è anche collocata nello stessa posizione in cui si trovano gli ebrei nelle scene dipinte, cioè a destra del palco, dalla parte opposta rispetto ad Ecclesia e a sinistra di Maria e i suoi genitori.[524] È consuetudine infatti che le composizioni figurative di epoca medievale (ed evidentemente anche le rappresentazioni drammatiche) siano costruite tenendo presente il punto di vista interno, cioè quello delle figure sacre: poiché la sinistra è sempre connotata negativamente, i nemici della fede saranno posti a sinistra dei personaggi principali della scena, ovvero alla destra di chi guarda

513 Giovanni era al lavoro nella cappella tra 1365 e il 1371. Gregori 1965; Boskovits 1966, 17-24; Parenti 2008, 48-50.

514 Commissionata nel 1398 per la cappella di san Pietro; oggi si conserva alla National Gallery of Art di Washington. vd. F. R. Shapley 1979, 175-177 (dove però le vergini sono scambiate per "a choir of angels"); Hand 2004, 12.

515 Il ciclo mariano della cappella del Palazzo è datato 1424; vd. Vadé 1990; Benazzi 2001, 292-293; 488-492.

516 Kecks 1995, 128-129; Cadogan 2000, 67-90 e 237-243; Kecks 2000, 290-292.Vd. anche l'affresco di Lorenzo Monaco nella cappella Bartolini in santa Trinita (1420-1424).

517 Rosand 1982, 116.

518 Opera distrutta nel 1944. Volpe 1965, 43-45.

519 Si tratta di un'incisione che presenta al centro la *Coronazione della Vergine*, incorniciata da piccoli riquadri dove sono raffigurati gli altri episodi del ciclo mariano. Hind 1938, I, 30, n. 12.

520 Opera citata in Rosand 1982, 123. Ancora più fantasiosi sono i berretti delle stesse figure nella miniatura della *Presentazione della Vergine* nel *Très Riches Heures* di Jean de Berry (evidentemente ispirata alla scena dipinta da Taddeo Gaddi), Longnon-Cazelles 1969, n. 56. Per l'immagine degli ebrei nell'arte cristiana vd. Katz 2008. Per i cappelli a punta in particolare vd. Lipton 1999, 15-20; Blumenkranz 2003; Katz 2008 120-157.

521 Rosand 1982, 116.

522 Il testo è riportato e tradotto in inglese in Haller 1971, al quale si rimanda per le notizie su Mézières e sulla festa stessa. Vd. anche Kishpaugh 1941, 92-95. La celebrazione fu introdotta in Occidente proprio su incentivo del crociato francese Mézières: lui stesso racconta in una lettera di aver messo in scena la sacra rappresentazione a Venezia e in altre città d'Italia (vd. Haller 1971, XIV). La festa fu introdotta ufficialmente a Roma da Sisto IV nel 1472 e successivamente proibita da Pio V nel 1568, a causa dell'origine apocrifa dell'episodio che vi si celebrava; nel 1585 Sisto V reintrodusse la festa nel calendario ecclesiastico.

523 Haller 1971, 7-11.

524 vd. Haller 1971, 7-8.

l'immagine.[525]

La terza categoria cui spesso appartengono le figure aggiunte dai pittori nelle scene dipinte della *Presentazione della Vergine* sono i personaggi che accompagnano la sacra famiglia portando i doni comandati dalla legge e i venditori appostati ai piedi del Tempio.[526] I vangeli apocrifi sottolineano l'osservanza del rituale del sacrificio al Tempio da parte di Gioacchino ed Anna, ma non indicano precisamente in cosa consistessero le offerte.

Giotto risolve brillantemente il problema chiudendo alla vista con un panno il cesto portato dal facchino nell'affresco della cappella degli Scrovegni (fig. 44):[527] dalla fatica con cui l'uomo sostiene sulle spalle il peso si evince la generosità dei donatori. I pittori potevano però affidarsi alle Sacre Scritture per conoscere le consuetudini ebraiche in merito ai sacrifici per i primogeniti: nel vangelo di Luca[528] si racconta che quando Maria e Giuseppe portarono Cristo al Tempio, offrirono due colombe come prescritto dalla legge[529]. Così anche nelle scene del ciclo mariano spesso la coppia di uccelli compare in grembo a qualche figura del corteo della sacra famiglia; nell'affresco in Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna (fig. 50) una fanciulla tra i personaggi che accompagnano i genitori di Maria porta le colombe, mentre Gioacchino stesso tiene dolcemente un agnello tra le mani. Nel mosaico della Cappella dei Mascoli in San Marco a Venezia di Michele Giambono (fig. 53)[530] la donna che porta le colombe è collocata nel lato negativamente connotato della scena. Secondo Rosand[531] questa figura deve quindi leggersi come personificazione della Sinagoga, anche in quanto è la legge ebraica a prescrivere di sacrificare al Tempio gli uccelli che la donna tiene nel lembo del vestito.

I venditori delle offerte compaiono soprattutto nelle *Presentazioni al Tempio* di ambito veneziano rinascimentale. Nella tela di Cima da Conegliano (fig. 54)[532] oggi a Dresda tra la piazza cittadina e la facciata del tempio si può contare il numero di gradini previsto dalle fonti: nell'ampio spazio triangolare creato dalla scala, che occupa con la sua mole gran parte del lato destro della composizione, Cima ha dipinto un bambino e una donna seduti in attesa di acquirenti e circondati dalle mercanzie, tra le quali si riconoscono le tradizionali colombelle, oltre ad un cesto di uova, un paniere ed una gabbietta. Alla loro destra, la consueta coppia di ebrei scettici commenta la scena. I venditori sono stati collocati dal pittore in questa zona della rappresentazione per arricchire la scena di dettagli quotidiani e per interrompere la monotona campitura chiara della scala, ma la loro vicinanza ai due nemici della fede cristiana indica probabilmente che anche la donna e il bambino sono da intendersi come personificazioni della legge ebraica. Non è un caso forse che gli ebrei in piedi come la venditrice di uova siano posti nella zona in ombra della scala: i loro cuori non sono toccati dalla rivelazione e rimangono all'oscuro.

525 Questo è particolarmente evidente nelle raffigurazioni della Crocifissione, dove i persecutori di Cristo e il gruppo dei suoi fedeli sono distinti e disposti secondo questo principio. Vd. alcuni casi di Crocefissioni affiancate da Ecclesia e Sinagoga in Katz 2008, 69-98.

526 Nella sacra rappresentazione di Philippe de Mézières le offerte erano portate dai tre protagonisti: la Vergine teneva in mano una colomba, Gioacchino un bicchiere di vino rosso, Anna una pagnotta.

527 Venturi 1900, 110. Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, II, 114.

528 *Luca* 2, 24.

529 *Esodo* 13, 11-16; *Levitico* 12, 6-8. La legge prescriveva ai genitori di offrire una colomba per espiare il peccato e un agnello per riscattare il figlio; se la famiglia era indigente le era concesso sostituire l'agnello con un'altra colomba. Maria e Giacobbe, essendo poveri, portano al sacrificio le due colombe.

530 1433-1442 vd. Demus 1990, 156.

531 Rosand 1982, 116.

532 Humphrey 1983, 36-38, 99. La tavola è datata dalla critica tra il 1490 e il 1500. Il dipinto apparteneva forse ad un ciclo narrativo, ma la sua provenienza e originale collocazione non sono note.

I mercanti sono caratterizzati negativamente in modo più chiaro nella xilografia di Dürer (fig. 55):[533] la parte sinistra della composizione è occupata da un gruppo di cambiamonete e venditori seduti dietro un tavolo, sul quale figurano in bella vista due colombe in una gabbia,[534] mentre in primo piano campeggiano due agnelli uccisi e appoggiati ad un cesto di frutta. Queste figure dall'aspetto prosaico (tra le quali appare anche un cappello a punta) fanno da contraltare ai genitori di Maria. Secondo Lafontaine-Dosogne, Dürer si sarebbe ispirato per il gruppo di mercanti alle *Presentazioni al tempio* veneziane che avrebbe potuto osservare durante il primo soggiorno nella città, compiuto nel 1495.[535] Della stessa opinione è Scherbaum,[536] che cita la tavola di Cima a Dresda come possibile modello. Una *Presentazione al tempio* figurava anche nel ciclo perduto della Scuola di San Giovanni Evangelista dipinto da Jacopo Bellini negli anni sessanta del Quattrocento:[537] forse già nella scena di questa celebre serie comparivano i venditori di offerte che avrebbero ispirato Dürer e in seguito anche Tiziano.

Infatti nel telero per la Scuola della Carità (fig. 56), Tiziano Vecellio ha dipinto un'anziana mercante seduta nella stessa posizione di quella che compare nella tavola di Cima.[538] Ai suoi piedi, oltre ad un alto cesto di uova, si distinguono un agnello e un pollo[539]. Secondo Panofsky[540], seguito da Rosand[541], la venditrice di offerte rituali avrebbe anche qui la funzione allegorica di rappresentare l'umanità prima della buona novella[542]. L'interpretazione troverebbe ulteriore conferma nella presenza di un torso antico a destra della donna seduta: la scultura frammentaria sarebbe quindi simbolo dell'età *ante legem* come l'anziana israelita impersona l'età *sub legem*[543]. La scala isola i due simboli del passato nello spazio liminale della rappresentazione e li separa dagli altri spettatori che assistono all'ingresso di Maria nel Tempio e che possono quindi godere della luminosa grazia della bambina.

Le tre categorie di personaggi soprannumerari appena discusse – le vergini del Tempio, la coppia di ebrei scettici e i mercanti/portatori di offerte rituali – ampliano, illustrano e interpretano il racconto della *Presentazione* offerto dalle fonti. Grazie alla presenza nella scena delle future compagne della Vergine, i

533 1503 (c.ca) vd. Strauss 1980, 274-274, n. 79; Scherbaum 2004, 142-144.

534 Un'altra gabbia di colombe è tenuta sottobraccio da un bambino in piedi lì accanto.

535 Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, II, 127.

536 Scherbaum 2004, 143: "Aus Venedig rührt vielleicht auch das Motiv der Händler auf der Treppe". Anche l'architettura della scena nella xilografia di Durer ha probabilmente un modello veneziano: una sanguigna di scuola belliniana nel Musée Bonnat di Bayonne dove è raffigurato lo stesso soggetto presenta una loggia in prospettiva diagonale che si collega ad un arco visto frontalmente in fondo alla scena (Bayonne, Musée Bonnat, inv. NI1595, cm 30,1x27,9). Poiché la stampa è rovesciata rispetto al disegno, è più facile che Dürer abbia preso spunto dall'altra opera piuttosto che il contrario. Ma dato che non si conoscono l'autore e la data del foglio di Bayonne, non è possibile definire con sicurezza il rapporto di dipendenza tra le due composizioni.

537 Humphrey 1983, 38.

538 Il telero si trova ancora nella collocazione per la quale fu progettato, l'albergo della scuola della Carità, ora incorporato nelle Gallerie dell'Accademia. Per quest'opera, consegnata dal pittore alla Scuola nel 1538, vd. il già più volte citato Rosand 1982. Inoltre Hood 1980; Hope 1980, 94; Pedrocco 2000, 164, cat. 105; Humphrey 2007, 119.

539 Rosand 1982, 111-118;

540 Panofsky 1969, 36-39.

541 Rosand 1982, 115-118.

542 Hope 1980, 94 è contrario all'interpretazione allegorica: "many of the more curious features, such the eggseller and the pyramid, were in any case standard elements in representatons of this subject, especially in Venice, so Titian may have included them without being aware of that tey had any special theological significance". Humphrey 2007, 119 concorda invece con la lettura di Panofsky e Rosand "those [the old woman selling eggs] jewish appearance and position at the entrance of the Temple may also mean that she symbolize the Synagogue, to be replaced by Christ's Church); così anche Pedrocco 2000, 164, cat. 105: la donna seduta rappresenta il giudaismo e il busto il paganesimo antico.

543 Panofsky 1969, 38.

pittori alludono alle vicende della vita di Maria nel Tempio, narrate dai vangeli apocrifi ma raramente illustrate nei cicli figurativi:[544] l'atteggiamento devoto delle altre vergini e le occupazioni in cui il pittore le ritrae impegnate lasciano presagire l'atmosfera di operosità e purezza che circonderà Maria fino al momento del suo matrimonio; l'inclusione nelle opere pittoriche di personaggi che vendono gli animali destinati al sacrificio o che assistono i genitori della Vergine nel portare al Tempio le offerte dovute permette di manifestare visivamente l'accento posto dalle fonti sull'osservanza del rituale da parte di Gioacchino ed Anna; gli israeliti (e i mercanti stessi, quando negativamente connotati) ricordano invece all'osservatore cristiano la distanza morale tra i genitori della Vergine e il resto del popolo di Giuda.

La posizione di questi personaggi nella scena dipinta è definita precisamente dalla loro identità e dal ruolo nel racconto (le Vergini – recluse nel Tempio, i portatori – vicini a Gioacchino ed Anna, i mercanti – seduti in prossimità dell'entrata) oppure dalla funzione simbolica accordata (i rappresentanti dell'ebraismo, siano questi i due ebrei in conversazione o i mercanti – in opposizione rispetto ai genitori della Vergine, vicino al margine destro della scena).

I pittori non limitarono il loro contributo alla resa figurativa del racconto della *Presentazione* ai personaggi appartenenti a queste categorie. Taddeo Gaddi in Santa Croce (fig. 45) dipinge ai piedi delle scale una donna accucciata e tre bambini che guardano Maria pieni di ammirazione e stupore. Uno dei bambini si slancia sul primo gradino come volesse imitare la Vergine. Questi graziosi spettatori interni ebbero grande fortuna: anche Giovanni da Milano aggiunge tre bambini e due donne inginocchiate (probabilmente i ritratti di due donatrici) tra i genitori di Maria e i due ebrei scettici (fig. 46); Paolo di Giovanni Fei dipinge tre figure identiche a quelle di Taddeo nella stessa posizione (fig. 47); nella *Presentazione* nel Duomo di Prato (fig. 57)[545] due bambini si abbracciano affettuosamente dando le spalle all'osservatore, come quelli immaginati da Giovanni da Milano, e lo stesso fanno i due fanciulli inclusi nella scena da Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella (fig. 49).[546]

La migrazione delle figure senza nome tra i dipinti dello stesso soggetto è un fenomeno piuttosto comune nel Trecento; un celebre caso riguarda il pescatore seduto sulla riva del mare di Galilea nel mosaico della *Navicella* di Giotto in san Pietro,[547] personaggio ripreso alla lettera da Andrea di Buonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli;[548] nella Collegiata di San Gimignano Lippo e Tederigo Memmi hanno invece dipinto un'ancella che interrompe la filatura della lana per origliare attraverso un muro il dialogo tra la Vergine e l'angelo Gabriele (fig. 58):[549] i pittori senesi si sono evidentemente ispirati all'*Annuncio ad Anna* della Cappella degli Scrovegni, dove compare una simile filatrice, immaginata da Giotto in atteggiamento trasognato, quasi l'ancella presagisse il miracolo dell'incarnazione di Cristo;[550] ma se nell'affresco padovano

544 Lafontaine Dosogne (1964) 1992, II, 128-134.

545 Ciclo di affreschi della Cappella dell'Assunta. Databile agli anni Trenta del Quattrocento; attribuzione discussa a Paolo Uccello (*et alii*). vd. Pope-Hennesy 1969, 163-164; Parronchi 1974, 17-19, pl. XXX; Borsi 1992, 299-302; Mazzalupi 2013.

546 Kecks 1995, 128-130.

547 Vd. Koehren-Jansen 1993; Kessler in Tomei 2009, 85-91.

548 Koheren-Jansen 1993, 174-178. Per altre citazioni del pescatore in opere dello stesso soggetto del Trecento e del Quattrocento vd. *ibidem* 160-180. Il pescatore ha forse anche una funzione allegorica: Cristo disse agli apostoli "vi farò pescatori di uomini" *Matteo* 4,19.

549 Gli affreschi erano tradizionalmente attribuiti a Barna da Siena perché a questo pittore li assegnava Vasari. Per il ciclo di affreschi vd. Delogu Ventroni 1972, 19-43; Hofmann 1996 (per l'iconografia dell'*Annunciazione* vd. in particolare 97-101); Bagnoli 2009, 391-412 per un riassunto della vicenda critica (da Barna ai Memmi) e una descrizione stilistica degli affreschi.

550 vd. Frugoni 2008, 116-118. Per altre interpretazioni dell'ancella filante vd. Denny 1973, 209, nt. 46.

l'ancella è forse stata aggiunta nella scena per alludere ad un episodio narrato nelle fonti ma non rappresentato nel ciclo figurativo, cioè il battibecco tra Anna e una sua serva di nome Giuditta,[551] la filatrice curiosa di San Gimignano è una vera figura senza nome e costituisce una sorta di commento quotidiano e spiritoso all'evento solenne dell'*Annunciazione*.[552]

Difficile dire se nei casi sopra citati – come in quello degli spettatori dipinti da Taddeo Gaddi in Santa Croce e poi replicati nelle opere successive – siano stati gli artisti ad appropriarsi volontariamente del modello autorevole in tutte le sue parti, oppure se il committente abbia richiesto al pittore di rifarsi all'opera precedente: in ogni caso la citazione è spesso quasi letterale e rivela inequivocabilmente la fonte.

Per concludere questa breve panoramica sui personaggi soprannumerari che compaiono nelle *Presentazioni della Vergine* di Tre e Quattrocento si può affermare che:

1. queste figure hanno sempre una funzione nel racconto, spesso giustificata dalle fonti;

2. la loro collocazione nella scena, quando non risponde a ragioni simboliche, è comunque sottoposta ad un principio di chiarezza narrativa perché le zone centrali della composizione sono dedicate sempre all'evento principale, mentre tutti gli altri personaggi si dispongono di conseguenza;

3. tutte le figure dipinte sono coinvolte nell'azione oppure assistono alla scena come spettatori;

4. questi personaggi senza nome tendono a costituire nel tempo delle costanti iconografiche: quando un pittore si ispira ad un'illustrazione precedente dello stesso soggetto, spesso conserva del modello anche le figure marginali, delle quali non varia considerevolmente l'aspetto, la posizione nella scena e il ruolo nel racconto. Il principio di continuità iconografica e il rispetto per l'autorevolezza del modello hanno un grande peso nella creazione di queste opere.

b. La piazza e la scala

Gli studiosi che hanno preso in esame l'evoluzione di questo soggetto iconografico nel tempo concordano nel riconoscere una progressiva trasformazione in senso profano del tema dalla fine del Quattrocento in poi, ma non descrivono il processo né analizzano le ragioni del fenomeno. Réau si esprime in questi termini: "la psychologie et l'esthétique se liguent contre le texte et en triomphent. La caractère religieux de cette consécration […] s'efface de plus en plus. On introduit dans la composition des détails pittoresque".[553] Lafontaine-Dosogne parla addirittura di una "dégradation spirituelle du sujet",[554] il cui inizio è indicato dalla studiosa nell'affresco di Ghirlandaio in Santa Maria Novella.[555]

Se si osserva però il dipinto murale della cappella Tornabuoni (fig. 49) sulla scorta delle conclusioni cui si è giunti alla fine del precedente paragrafo, si può al contrario affermare che la *Presentazione* di

551 Il litigio tra serva e padrona precede immediatamente l'annuncio nella tradizione apocrifa greca mentre avviene subito dopo l'incontro con l'angelo in quella latina. Vd. Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, I, 68s, II 66; Banzato-Basile-Flores d'Arcais-Spiazzi 2005, 275-176, n.25-26.

552 Hofmann 1996, 100: "Eine der Verkündigung lauschende Spinnerin ist weder literarisch noch theologisch legitimiert."

553 Réau 1957, II.2, 165;

554 Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, II, 116.

555Così anche Kecks 1995, 129: "l'evento essenziale non appare in posizione dominante, a differenza di quanto avviene nelle precedenti formulazioni dello stesso tema".

Ghirlandaio rispetta la tradizione iconografica fiorentina: il corteo di donne che ha accompagnato la Vergine assiste in disparte e in atteggiamento devoto, i ragazzini in primo piano (di proporzioni ridotte rispetto alle altre figure) sono una presenza consueta e i due uomini barbuti a destra, che Lafontaine-Dosogne definisce solo come "deux personnages majesteux",[556] hanno la funzione allegorica che si è detta.

Nella piazza immaginata dal Ghirlandaio compare però anche un personaggio che diverrà una presenza ricorrente nelle scene dipinte di questo soggetto: il mendicante semi-nudo seduto sugli scalini verso il margine destro della composizione. L'affresco in santa Maria Novella non è la prima *Presentazione di Maria* che contenga una simile figura; non di rado infatti i pittori del primo Rinascimento dipingevano mendicanti nelle scene ambientate nei pressi di un tempio.[557]

Questa consuetudine figurativa è stata inaugurata molto probabilmente dalla *Presentazione di Cristo al Tempio* di Gentile da Fabriano, dipinta nel 1423 per la predella dell'*Adorazione dei magi* (fig. 59):[558] un uomo dalle vesti lacere sul petto emaciato siede vicino ad una donna curva su un bastone a destra del Tempio a pianta circolare dove Maria e Giuseppe presentano Gesù al sacerdote: la ciotola, le grucce e la povertà degli abiti delle due figure li identificano chiaramente come due mendicanti (fig. 60). L'edificio dove si svolge la scena sacra divide in due la piazza cittadina immaginata dal pittore: dall'altra parte del Tempio due donne vestite come eleganti dame fiorentine del Quattrocento fanno da contraltare ai mendicanti appostati a destra.[559]

Mentre le figure femminili a sinistra assistono con devota compostezza alla benedizione di Simeone e della profetessa Anna, la coppia di poveri non è legata narrativamente al resto della rappresentazione né rivolge lo sguardo alle figure sacre, bensì appare come una scena a se stante, come un dettaglio di vita cittadina di pura invenzione del pittore, in quanto non trae origine diretta dalle fonti del racconto evangelico, né appartiene alla tradizione iconografica.

La presenza dei mendicanti è stata interpretata dalla critica come un'allusione alla povertà dei genitori di Cristo.[560] Nel racconto della *Purificazione di Maria* nella *Legenda Aurea* Jacopo da Varagine trova necessario spiegare perché Maria e Giuseppe portarono come offerta al sacerdote due colombe invece dell'agnello, quando avevano appena ricevuto dai Re Magi oro e pietre preziose: "ma la Beata Vergine, come piace ad alcuno, non si ritenne quell'oro, ma diello incontamente a'poveri o forse provvidamente lo conservò

556 Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, II, 116.

557 Così credeva anche Rosand 1982, 115-116: "Beggars were a traditional sight at the entrance to the temple and it's therefore conceivable that the nude at the right of Ghirlandaio's fresco rather than evoking "the spirit of paganism", as Panofsky suggested, and despite his classicizing posture, is such a pauper." Per l'immagine dei mendicanti nell'arte figurativa vd. Helas 2004 (che si occupa precisamente dell'inclusione di scene di elemosina nei pressi dei templi) e Helas 2006.

558 La pala con l'*Adorazione del Magi* (oggi agli Uffizi) ornava l'altare della cappella familiare di Palla di Nofri Strozzi in Santa Trinita. Per questa commissione vd. Christiansen 2005. Lo scomparto di predella con la *Presentazione al Tempio* è conservato al Louvre. Per la predella vd. Christiansen 1982, 36; de Marchi 1992, 165; la scheda di Minardi in Laureati-Mochi Onori 2006, 252-254, cat. VI.2; la scheda di Sebregondi in Paolozzi Strozzi-Bormand 2013, 456-458, cat. IX.1.

559 Per le figure marginali di questa tavoletta e i loro precedenti vd. Helas 2004, 65-69 e Helas 2007. Masolino compone un simile contrasto visivo nella G*uarigione dello storpio* della Cappella Brancacci: nella scena due personaggi abbigliati come ricchi fiorentini contemporaei al pittore passeggiano accanto al mendicante che chiede aiuto a san Pietro. Helas 2004, 69; Laureati-Mochi Onori 2006, 254.

560 De Marchi 1982, 190, nt. 82: "questo particolare [la presenza dei poveri] ha una chiara giustificazione iconografica: Giuseppe e Maria essendo troppo poveri offrirono al Tempio due tortore, in luogo dell'agnello […] e perciò la loro offerta è un esempio «...se tu vuoi imparare l'umiltà e la povertà» (*Meditationes Vitae Christi*, cap. XIV)". Lo stesso riferimento alle *Meditationes* è portato da Minardi in Laureati-Mochi Onori 2006, 252. Vd. Schorr 1946 per uno studio iconografico sul tema della presentazione di Cristo al Tempio.

per la soprastante peregrinazione di sette anni in Egitto".[561]

Philine Helas conia per questa scena laterale il termine *Randgruppe*[562] ovvero gruppo marginale: infatti i mendicanti risultano isolati e distinti dalle altre figure non solo perché sono disattenti all'evento principale ma anche perché Gentile nel dipingerli cambia registro stilistico: il pittore riproduce con attenzione impietosa i tratti abbruttiti del volto e le posture indecorose delle due figure, per le quali impiega una tavolozza quasi monocromatica, mentre anche i prospetti dei palazzi sono decorati da colori luminosi e delicati.

Secondo Helas la bruttezza respingente dei mendicanti dipinti da Gentile, nelle intenzioni dell'artista (o del committente), deve rammentare all'osservatore che i bisognosi costituiscono un rischio costante per la stabilità sociale e, di conseguenza, che l'elemosina è uno strumento necessario di pacificazione.[563] Per corroborare questa tesi la studiosa si affida ad un'opera chiaramente derivata dalla tavola di Gentile: la *Presentazione di Cristo al Tempio* di Giovanni di Paolo conservata al Metropolitan Museum (fig. 61), anch'essa parte di una predella ora smembrata e forse da connettersi al polittico della cappella Fondi in san Francesco a Siena del 1436.[564] L'opera del pittore senese riprende quasi alla lettera il dipinto di Gentile dello stesso soggetto ma aggiunge un dettaglio significativo: nell'angolo in basso a destra della tavola le pietre del selciato si interrompono per rivelare un'oscura cavità nel terreno. Questa rottura, definita da Helas una *Vanitas-Allegorie,*[565] alluderebbe alle rovinose conseguenze che attendono la città se i miserabili non sono sottoposti ad uno stretto controllo sociale.

La connotazione negativa dei mendicanti dipinti da Gentile, sempre secondo Helas, sarebbe ulteriormente confermata dal fatto che i due personaggi costituiscono un *pendant* formale di Simeone ed Anna[566]; ma le somiglianze tra le due coppie di figure indicate dalla studiosa[567] non sono tanto marcate da implicare una correlazione sul piano del significato, soprattutto se si considera che i due mendicanti sono più evidentemente contrapposti alle dame eleganti che occupano lo spazio speculare al di là del Tempio.

Riguardo all'aspetto minaccioso della coppia di mendicanti bisogna notare che se certamente l'umiltà del soggetto non è mascherata in alcun modo, Gentile non si limita però ad osservare con distaccata curiosità l'aspetto grottesco di questi personaggi, perché il dialogo che l'artista immagina e rende visibile nello scambio di sguardi tra l'uomo e la donna più anziana rivela una volontà di approfondimento psicologico da

561 Che i mendicanti dipinti da Gentile debbano ricordare all'osservatore la carità di Maria e Giuseppe è un'ipotesi di Helas 2004, 67, che riporta il testo volgare: da Varagine, *Legenda Aurea* (1), I, 19; così anche Helas 2007, 21-22.

562 Helas 2004, 66: "[die Bettler] stören die Ordnung des Bildes, indem sie, obzwar Träger der Symmetrie, diese durch ihre Positur interlaufen, da sie sich nicht dem Altar zuwenden und dem Geschehen zudem keinerlei Aufmerksamkeit schenken".

563 vd. Helas 2004, 69 che cita alcune fonti del tempo dove si argomenta esplicitamente la funzione sociale della carità. Helas 2007 25-26 connette la coppia di poveri di Gentile con due minature francesi del *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio.

564 La predella era composta da: l'*Annunciazione* della National Gallery di Washington, la *Natività* della Pinacoteca Vaticana, la *Crocifissione* della Gemäldegalerie di Berlino e l'*Adorazione dei Magi* di Cleveland; vd. Strehlke in Christiansen-Kanter-Strehlke 1989, 203-205, cat. 31 (data 1440-1445); De Marchi 1992, 211, nt. 33-34 (propone la data 1436 e la provenienza dalla cappella Fondi); Minardi in Laureati-Mochi Onori 2006, 252 (segue l'ipotesi di De Marchi); per la ricostruizione virtuale del polittico vd. Boskovitz 2003, 326-330 e Sallay in Seidel 2010, 214-216, cat. 14 (che lasciano in sospeso la questione della provenienza).

565 Helas 2004, 70 e Helas 2007, 28.

566 Helas 2004, 69: "Eine negative Deutung der Figuren verbietet sich dennoch, denn der Kunstler inszeniert sie formal als Pendant zu Simeon und Hanna, die Propheten, die in dem Kind Jesus den Erloser erkennen."

567 Helas 2004, 69 nota che l'uomo seduto e il sacerdote sono le uniche figure viste frontalmente mentre la profetessa e la donna curva sul bastone hanno più o meno la stessa età e sono entrambe piegate verso sinistra.

parte dell'artista[568]. Il selciato sconnesso nella predella di Giovanni di Paolo inoltre, più che indicare il pericolo di sovvertimento sociale, costituisce una sorta di espansione del tema della povertà, incarnato dalle due figure, nel contesto architettonico del lato destro della composizione: mentre a sinistra i palazzi signorili fanno da sfondo alla passeggiata delle signore, ai piedi dei poveri che bivaccano nei pressi di una loggia anche il selciato dà segni di trascuratezza e miseria.

Questa lettura marcatamente politica della tavola di Gentile è forse da temperare anche perché, se la funzione dei mendicanti nella rappresentazione fosse quella di ricordare la necessità sociale dell'elemosina, probabilmente l'artista avrebbe dipinto le due dame nell'atto di sostenere pietosamente la coppia di poveri, mentre le due signore sono relegate in una zona distinta della scena e la ciotola del povero rimane vuota.

Più prudentemente si può affermare che nello scomparto di predella del Louvre come in quello del Metropolitan, la *Presentazione al Tempio di Cristo* offre l'occasione di rappresentare la città del Quattrocento in modo allegorico e naturalistico insieme: allegorico in quanto la struttura bipartita dello scenario, cui corrispondono le due coppie di personaggi socialmente distinte, dà conto della separazione netta tra ricchi e poveri e rappresenta sinteticamente la popolazione nelle sue componenti[569]; naturalistico nella resa analitica dell'aspetto dei mendicanti, ritratti fedelmente nella fisionomia come nell'abbigliamento.

Questo *Randgruppe* ebbe ampia fortuna e le sue migrazioni nelle opere di tema e autore diversi permettono di trarre alcune conclusioni importanti per questa ricerca. Più che restare legati al soggetto iconografico nel quale fecero la prima apparizione, i mendicanti diventarono un'appendice figurativa del Tempio.

Giovanni di Paolo per primo include il tema figurativo inventato da Gentile nella *Presentazione di Maria al Tempio* ora nella Pinacoteca di Siena (fig. 62).[570] Ai lati dell'edificio *esagonale* che occupa il centro della composizione siedono due uomini vestiti miseramente: il mendicante seduto a sinistra tiene la ciotola in mano e siede incrociando le gambe come il suo prototipo gentilesco; quello a destra esibisce una ferita sulla caviglia e ha appoggiato a terra ciotola e bastone.

Si è purtroppo perduta la prima opera pittorica monumentale in cui il gruppo di mendicanti aveva un considerevole risalto nella scena della *Presentazione di Maria al Tempio*: l'affresco di Andrea del Castagno

568 De Marchi 1992, 165.

569 Inoltre la presenza dei mendicanti probabilmente allude, come si è detto, alla povertà di Maria e Giuseppe; vd. Strehlke in Christiansen-Kanter-Strehlke 1989, 205: "gli osservatori, le ricche donne e i poveri sono un commento personificato sul significato degli eventi che si svolgono al Tempio".

570 Helas 2004, 70 discute questa tavola come fosse uno scomparto di predella della tavola d'altare in san Francesco a Siena del 1436, anche se solo una parte della critica concorda con l'ipotesi riportata in Torriti 1977, 396 (vd. anche Torriti 1990, 218-220, cat. 174). Helas rimanda in nota alla monografia di Pope-Hennessy su Giovanni di Paolo, ma nelle pagine citate lo studioso nega l'appartenenza della tavola di Siena al polittico in questione (Pope-Hennessy 1937, 13-14). Secondo Helas 2004, 71-72 l'uomo che si gira verso destra dietro a Gioacchino sarebbe una personificazione del giudaismo. Il colore giallo del copricapo lo identifica infatti come ebreo e lo sguardo "unsympathetisch" che questi rivolge al povero seduto fuori dal Tempio è per la studiosa un segno della mancanza di pietà degli usurai ebrei verso i poveri: il pittore avrebbe così voluto contrapporre mendicante e ebreo. Due obiezioni si possono muovere a questa ipotesi: che la figura in piedi dietro Gioacchino appartenga al popolo di Giuda è molto probabile, perché, come si è visto, la tradizione iconografica prevede la presenza di un ebreo in questo punto della scena (vd. *supra,* 110-111) e perché in effetti il giallo connota spesso neagativamente gli ebrei (vd. ad esempio l'abito di Giuda nella cappella degli Scrovegni di Giotto); tuttavia è difficile considerare come un segno di crudele indifferenza verso la povertà il fatto che questo personaggio si volti a guardare proprio nella direzione dov'è seduto il mendicante: piuttosto il viso girato potrebbe significare la mancanza di rispetto verso Maria e l'incapacità di comprendere la solennità del momento; in secondo luogo il mendicante porta un cappello a punta e quindi è molto probabilmente un ebreo egli stesso.

nella cappella di sant'Egidio dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze.[571] Le scene del ciclo mariano illustrate da Andrea tra il 1451 e il 1453 comprendevano l' *Annunciazione*, la *Presentazione* e la *Morte della Vergine*. All'impresa parteciparono anche Domenico Veneziano e Alesso Baldovinetti mentre l'altare della cappella era decorato dalla pala d'altare di Hugo van der Goes dell'*Adorazione dei pastori* ora agli Uffizi.

Per immaginare come si presentasse l'affresco di Andrea del Castagno bisogna ricorrere a Vasari, che nella vita del pittore così descrive la *Presentazione al Tempio* in Santa Maria Nuova:

> Ma molto più bell'opera [dell'*Annunciazione*] è tenuta dove fece la Nostra Donna che sale i gradi del tempio, sopra i quali figurò molti poveri, fra gl'altri uno che con un boccale dà in su la testa ad un altro; e non solo questa figura ma tutte l'altre sono belle affatto, avendole egli lavorate con molto studio et amore per la concorrenza di Domenico. Vi si vede anco tirato in prospettiva in mezzo d'una piazza un tempio a otto facce […] ed intorno alla piazza una varietà di bellissimi casamenti.[572]

L'episodio della *Presentazione* si svolgeva in una scenografia architettonica simile a quella immaginata da Gentile nella predella per Palla Strozzi: a quanto riporta Vasari, il dipinto di Andrea presentava infatti un edificio a pianta ottagonale al centro di una piazza; come nella tavola di Gentile, alcune figure di mendicanti animavano la rappresentazione del contesto cittadino. Come spesso accade[573] l'attenzione di Vasari è catturata da una gustosa scenetta laterale di invenzione del pittore. È curioso che una nota nell'edizione delle *Vite* di Gaetano Milanesi rigetti questo dettaglio come un prodotto della fantasia di Vasari stesso: "Questo trivialissimo concetto non è per nulla conveniente al tema della pittura. Bisogna considerarlo un episodio dall'autore introdotto nella composizione per dar pascolo al suo genio".[574] Evidentemente anche il commentatore aveva notato come Vasari amasse 'pascolare' la sua fervida immaginazione nelle pitture. Anche se non si può evincere dalla descrizione di Vasari che l'episodio del boccale in testa avesse rilevanza compositiva, appunto perché lo sguardo di Vasari tende a soffermarsi sulle parti marginali delle storie dipinte e ad isolarle come degne di nota (soprattutto quando dimostrano originalità e ingegno), non è certo legittimo supporre che Vasari abbia inventato di sana pianta la scenetta che descrive.

La presenza dei mendicanti nell'affresco trova certamente giustificazione nelle funzioni assistenziali della struttura che l'opera decorava.[575] Il sotto-tema della carità deve però aver sollecitato la fantasia del pittore, se questi ha introdotto nella rappresentazione un numero considerevole di poveri e se li ha dipinti con senso dell'umorismo e senza idealizzazioni, come si deve dedurre dalla scena del bisticcio tra due personaggi. Lo stesso gusto aneddotico – un carattere che non verrebbe immediato associare alle opere di Andrea del Castagno sopravvissute fino ad oggi – si può evincere dalla descrizione di Vasari della Natività di Maria, dove l'autore si delizia ad osservare "[...] un putto che batte col martello l'uscio di detta camera, [figura dipinta] con molta buona grazia".[576]

La *Presentazione* di Andrea del Castagno introduce una soluzione poi adottata di frequente da altri

571 Per i committenti dell'impresa vd. Spencer 1991, 81-84. per l'ospedale e la sua decorazione vd. Henderson 2002, 188-216 e Rizzo in Benedictis 2002, 127-143. Per gli affreschi di Andrea del Castagno: Horster 1980, 13-14.
572 Vasari (2), III, 359.
573 vd. *supra*.
574 Vasari-Milanesi, *Le Vite*, 676, nt.1. Citato in Henderson 2002, 204.
575 Henderson 2002, 204: "the reference to the presence of the poor is central to the purpose of the hospital". L'ospedale di santa Maria Nuova era il più grande e importante di Firenze e vi erano curati e ospitati cittadini e stranieri indigenti. vd. Henderson 2002.
576 Vasari, *Le Vite* (2), III, 359.

pittori: nell'affresco perduto i mendicanti sedevano sulla scala del Tempio, che forse contava i tradizionali quindici gradini, se vi trovavano posto "molti poveri".

Dopo questo *excursus* sull'origine quattrocentesca del sotto-tema iconografico si può tornare ad osservare l'affresco di Ghirlandaio in Santa Maria Novella (fig. 49). Qui compare un mendicante ben diverso da quelli dipinti da Gentile o da Giovanni di Paolo, e probabilmente anche dai personaggi litigiosi di Andrea del Castagno. L'uomo che siede sulle scale del Tempio nella scena della Cappella Tornabuoni è senza dubbio un mendicante, perché la bisaccia e il bastone lo identificano come tale, ma al posto delle vesti lacere e del corpo abbruttito dalla miseria, un manto rosso copre solo per quanto la pudicizia richiede la nudità eroica della figura – la cui posa rivela il modello del *Torso Belvedere*[577] – mentre i tratti del volto ed il contegno posato contrastano con l'umiltà della sua posizione sociale. Il mendicante tiene la mano appoggiata al mento in segno di umore malinconico: questo gesto rende visibile la condizione infelice del povero in una prospettiva spirituale,[578] invece di riprodurre del mendicante la trascuratezza dell'aspetto, cioè il risultato della sua condizione osservabile dall'esterno.

Questa figura, a detta di Vasari, valse molte lodi al Ghirlandaio per la bellezza delle proporzioni e perché l'artista era riuscito a creare un *ignudo* paragonabile a quelli antichi, impresa allora non comune.[579]

Un punto intermedio tra il crudo realismo dei personaggi appostati accanto al Tempio nelle tavole di Gentile e Giovanni di Paolo e il mendicante-filosofo di Ghirlandaio si trova nella *Presentazione di Maria* di Fra' Carnevale, o meglio in una delle due misteriose Tavole Barberini (fig. 63 e 64).[580]

La coppia di dipinti pone una serie di problemi critici parzialmente irrisolti cui sarà possibile soltanto accennare rapidamente.[581] Le due tavole (ora al Fine Arts di Boston e al Metropolitan di New York) facevano parte dello stesso polittico di soggetto mariano del quale forse costituivano gli unici scomparti narrativi posti a lato di un'immagine iconica;[582] la critica ormai concorda nell'attribuire le due opere a Fra' Carnevale, che le avrebbe dipinte tra il 1467 e il 1468 per la cappella dell'ospedale di Santa Maria della Bella a Urbino.[583].

Nella tavola oggi a New York è raffigurata una scena di natività, probabilmente della Vergine Maria (fig. 64); le teste della puerpera e dell'infante sono infatti circondate da nimbi dorati e il neonato sembra essere di

577 Dacos 1962, 435; Kecks 2000, 291.

578 Nel Quattrocento si considerava la malinconia come il sentimento tipico del mendicante: nella stampa di *Saturno,* parte della celebre serie dei pianeti del 1464 attribuita a Baccio Baldini, tra i personaggi sottoposti all'influenza del Dio sono ritratti poveri e paralitici. vd. Nichols 2007, 51, fig. 2.1 (British Museum, inv. 825.407, 32.7 x 21.8)

579 Vasari, *Le Vite* (2), III, 485-486: "[...] oltra che v'è uno ignudo che gli fu allora lodato per non se ne usar molti, ancorché e' non vi fusse quella intera perfezzione come a quegli che si son fatti ne' tempi nostri, per non essere eglino tanto eccellenti".

580 vd. Ciardi Duprè dal Poggetto 1983; Gilbert 1993; Kanter 1994, 213, cat. 66; Cleri 2002; Borsi 2003; Daffra 2004; de Marchi 2004; le schede di Christiansen in Ceriana-Christiansen-Daffra-de Marchi 2004, 258-267, cat. 45a-45b; Christiansen in Marchi-Velazzi 2012, 162-165, cat. 3-4.

581 Per un riassunto della vicenda critica vd. Daffrà 2004 e la scheda di catalogo online della tavola del Metropolitan sul sito internet del museo, dove i riferimenti bibliografici fondamentali sono brevemente commentati.

582 Che queste due tavole non fossero parte di un ciclo più ampio si può dedurre dal fatto che la vita della Vergine è compendiata nei rilievi che decorano l'edificio dipinto nella tavola di Boston, dove si riconoscono l'*Annunciazione* e la *Visitazione;* in secondo luogo la prospettiva speculare delle due tavole, costruita con un unico punto di fuga che cade in mezzo ad esse, lascia immaginare una struttura a dittico o a trittico. Borsi 2003, 55; Christiansen in Ceriana-Christiansen-Daffra-de Marchi 2004, 263. Un'altra ipotesi è che le tavole costituissero le ante di un armadio reliquario (vd. Carloni in Ceriana-Christiansen-Daffra-de Marchi 2004).

583 Un documento testimonia l'esecuzione di una tavola con la Natività della Vergine per Santa Maria della Bella nel 1467. vd. l'appendice documentaria di Mazzalupi in M. Ceriana - K. Christiansen - E. Daffra - A. De Marchi 2004, 305.

sesso femminile, nonostante in passato si sia creduto il contrario.[584] È piuttosto sconcertante però che la madre della Vergine sia dipinta a seno scoperto. Il riconoscimento del soggetto è ulteriormente complicato dal fatto che alla storia principale non è dato il consueto risalto compositivo: al contrario la natività quasi non si nota nella scena riccamente popolata di figure accessorie. Questo carattere divagante del racconto è ancora più marcato nella tavola di Boston (fig. 63), il cui soggetto è stato identificato nella *Presentazione al Tempio* più per esclusione che per ragioni evidenti:[585] un corteo di donne in primo piano è capeggiato in effetti da una bambina ritratta nell'atto di dirigersi verso la chiesa che occupa tutto il dipinto con la sua mole, ma tra le molte figure disposte nella piazza antistante l'edificio e al suo interno non si riconosce Gioacchino e neppure il sacerdote che dovrebbe accogliere la Vergine.

Nonostante l'opera illustri in modo veramente inconsueto l'episodio mariano, un elemento comune alle altre *Presentazioni al Tempio* è costituito proprio dal *Randgruppe* dei mendicanti. Come si diceva, i poveri raffigurati da Fra' Carnevale appartengono ad un registro intermedio tra il realismo tragicomico delle opere tardo-gotiche e la solennità pienamente rinascimentale dell'affresco del Ghirlandaio: anche se i corpi quasi nudi e i volti non offrono alla vista dettagli grotteschi, lo stato di miseria e sofferenza dei personaggi è indicato dalle bende che fasciano piedi e le gambe delle figure. Anche nella tavola di Boston, come poi in Santa Maria Novella a Firenze, l'infelicità di uno dei mendicanti è manifestata visivamente nel gesto malinconico di sorreggersi la testa con la mano.

Le *Tavole Barberini* costituiscono un tassello importante di questo discorso non solo per la presenza dei mendicanti nella scena ma perché in queste due opere la rappresentazione della storia sacra è subordinata ad un intento dimostrativo. Come afferma Andrea de Marchi, le tavole propongono una formulazione di architettura all'antica "tanto esemplare da prevaricare la stessa *historia*, che appare perfino accessoria, quasi fosse solo funzionale alla scalatura prospettica di spazi vasti e ariosi grazie alle dimensioni via via digradanti dei numerosi personaggi":[586] la proliferazione di figure marginali – abbigliate in vesti quattrocentesche e atteggiate in pose cortesi – permette all'osservatore di misurare la profondità dello spazio dipinto.

Un'altra *Presentazione al Tempio* quattrocentesca nella quale sembra di poter ravvisare una simile subordinazione del racconto sacro alla soluzione di un problema figurativo si trova nella Cappella Mazzatosta in Santa Maria della Verità a Viterbo, affrescata da Lorenzo da Viterbo nel 1469 (fig.65).[587] Il Tempio è collocato in fondo a una piazza costruita prospetticamente in modo tale che la figura di Maria risulta molto piccola e quella del sacerdote è quasi invisibile mentre alcuni gruppi di astanti, disposti in primo piano e a metà piazza, conducono lo sguardo verso la scena principale.

Tornando alle Tavole Barberini, il carattere programmatico di queste due opere e la cultura umanistica dell'artista, evidente nelle decorazioni architettoniche degli edifici dipinti, hanno spesso indotto la critica a discutere le tavole in rapporto alla trattatistica albertiana.[588]

---

584 vd. Christiansen in Ceriana-Christiansen-Daffra-de Marchi 2004, 259.

585 Secondo Kanter 1994, la tavola illustra invece il matrimonio della Vergine. Gilber 1993 rifiuta l'identificazione dei soggetti sacri e sostiene invece che i dipinti illustrino le attività caritatevoli dell'ospedale.

586 De Marchi 2004, 67. Cieri Via in Cleri 2002, 134: "Il vero protagonista delle tavole Barberini è dunque l'architettura"; Christiansen in Ceriana-Christiansen-Daffra-de Marchi 2004, 259: "Come riconosciuto da tempo, l'architettura è la vera protagonista delle due composizioni" e 266: "Possiamo a buon diritto interpretare le tavole Barberini come il tetativo di Fra Carnevale di conservare il proprio incarico di consulente architettonico del duca, proprio nel momento in cui Federico tentava di attrarre alla corte urbinate Laurana e Piero della Francesca".

587 Valtieri-Bentivoglio 1977; Coliva 1994.

588 Parronchi si spinse fino ad attribuire le due opere ad Alberti stesso (Parronchi 1962).

Borsi[589] ha interpretato i dipinti di Boston e New York sulla scorta dell'opera letteraria dell'umanista fiorentino:[590] se le relazioni che lo studioso riconosce tra le immagini e i testi non dimostrano in modo convincente la conoscenza diretta dei dialoghi in questione da parte del pittore, il saggio ha il pregio di citare un brano del *Profugiorum ab Aerumna* di Alberti nel quale si trova una testimonianza diretta della presenza dei mendicanti nella vita cittadina del Quattrocento.[591] Nei "vestiboli de' templi", afferma un personaggio del dialogo, sono sempre appostati in gran numero uomini "afflitti e lassi dalla sua fortuna e morbo, quali tu vedi nudi, sauciati, in età stracca, imbecillissimi, sedere e giacere su dove tu poni e' piedi, e pregati limosina e pietà".[592]

Visioni come quella descritta da Alberti dovevano essere all'ordine del giorno in tutte le grandi città:[593] la folla pressante di mendicanti che circondavano i luoghi di culto a Venezia è ricordata da Marin Sanudo in un brano del suo diario del 1528, dove l'autore lamenta di non poter sentire la messa in pace perché almeno dodici bisognosi circondano ogni fedele al suo arrivo in chiesa per sollecitarne la carità.[594] L'ampia diffusione del *Randgruppe* inventato da Gentile non è quindi dovuta solo all'autorità del modello, ma corrispondeva all'esperienza quotidiana contemporanea: le figure dipinte dei mendicanti diventano un appendice dei templi in pittura perché lo erano anche nella vita reale.[595] Nelle scene dipinte della *Presentazione al Tempio* dove prevale l'interesse per la rappresentazione del contesto in cui la scena sacra si svolge, appaiono spesso dunque figure sedute a terra con ciotola e bastone ma, come si è osservato per la tavola Barberini di Boston, questi personaggi non sono isolati e simbolicamente contrapposti ai rappresentanti della classe più ricca, come si presentano nella predella di Gentile, bensì si mescolano nella raffigurazione animata e corale della piazza cittadina. Il monito morale all'esercizio della carità verso i bisognosi può considerarsi come implicito nella scena, ma non è il tema dominante, se anche nella tavola Barberini, come nelle opere precedenti, l'atto dell'elemosina non è in effetti raffigurato.

Per riassumere quanto sopra osservato si può affermare che dalla seconda metà del Quattrocento il *Randgruppe* dei mendicanti nella *Presentazione della Vergine* evolve in due direzioni parallele: da una parte la vita della piazza dove sorge il Tempio occupa sempre più spazio compositivo; questo allargamento della parte marginale della scena sottrae attenzione al soggetto principale, ma anche al sotto-tema della carità, che diventa una componente tra le altre del quadro cittadino; in secondo luogo le figure dipinte dei mendicanti, oltre a perdere pregnanza allegorica perché mescolate alle altre comparse, rispecchiano sempre meno l'aspetto reale dei poveri: questi personaggi si liberano presto degli stracci per esibire corpi nudi di bellezza ideale e atteggiati in pose scultoree; se non fossero seduti a terra accanto a ciotola e bastone, e se le loro braccia non si protendessero per ricevere l'elemosina, sarebbe difficile identificarli come mendicanti.

Entrambi i fenomeni sopra descritti si possono osservare nella *Presentazione al Tempio* di Baldassarre

589 Borsi 2003.

590 Sul riflesso delle opere di Alberti nelle due tavole vd. anche Cieri Via in Cleri 2002, 127-139.

591 Borsi 2003, 38.

592 Alberti, *Opere volgari*, II, 172.

593 Per i vagabondi e i mendicanti nella prima età Moderna vd. Vivanti-Romano 1978, I, 1008-1020.

594 Sanudo, *Diari*, vol. 56, col. 612. Citato in Nichols 2007a, 140; per altre testimonianze coeve della presenza di mendicanti attorno ai luoghi di culto vd. Nichols 2007b, 26-32.

595 Per uno studio sull'immagine dei poveri nell'arte figurativa del Cinquecento in rapporto alla storia sociale vd. Nichols 2007b, specialmente 136-183. vd. anche Helas 2004, 73-79 dove sono citati alcuni dipinti rinascimentali di soggetto diverso da quello analizzato in queste pagine dove compaiono mendicanti seduti davanti alle Chiese, tra i quali le *Esequie di san Bernardino da Siena* di Pinturicchio nella cappella Bufalini in santa Maria in Aracoeli (1479-1485), *Cristo tra i dottori* dello stesso nella Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore a Spello (1503); la pala dello *Sposalizio della Vergine* di Perugino a Caen (1500-1504).

Peruzzi (fig. 66).[596] L'opera, dipinta a tempera tra il 1523 e il 1526[597] su commissione di Filippo Segardi da Siena,[598] è l'unica superstite di un ciclo mariano che decorava l'abside di Santa Maria della Pace a Roma. La serie di pitture comprendeva una *Visitazione* di Sebastiano del Piombo, un'*Ascensione* e un'*Annunciazione* di Salviati. Mentre gli altri dipinti furono rimossi in momenti diversi durante il Seicento, a causa delle opere di rinnovamento dell'area absidale, la *Presentazione* rimase nella sua originaria collocazione salvo essere decurtata ai lati e ampliata in altezza di dodici centimetri per adeguare la superficie dipinta ai nuovi riquadri.[599]

Nell'opera di Peruzzi, più che in qualunque altra illustrazione di questo tema iconografico, la piazza antistante il Tempio diviene il soggetto principale del dipinto.[600] L'azione, o meglio le azioni, si svolgono tra gli edifici di una città immaginaria che ricorda le scenografie teatrali disegnate da Peruzzi stesso e gli sfondi architettonici dei cartoni di Raffaello – in particolare il *Sacrificio di Listra* e la *Predica di san Paolo* – e dell'affresco vaticano dell'*Incendio di Borgo.*[601] Un palazzo dalle colonne bugnate chiude a sinistra lo spazio della scena; in fondo un prostilo ionico coronato da tre statue bronzee di Davide, Mosè e Giuditta, lascia intravedere a sinistra una prospettiva di strade e dall'altra parte un paesaggio montuoso, la cui vista è in parte nascosta da un alto obelisco; a destra la scenografia presenta un edificio a pianta centrale simile ad un mausoleo e infine la scala e le colonne del Tempio di Gerusalemme, visti in forte scorcio, dove il sacerdote attende la Vergine. Maria è infatti ormai giunta in cima alla scala ed è accolta da un folto gruppo di spettatori stupiti del suo coraggio. Gioacchino ed Anna si possono probabilmente riconoscere nelle due piccole figure dipinte in corrispondenza dell'obelisco.[602] Gli altri diciassette personaggi che intervengono nella scena (per contare soltanto quelli chiaramente visibili) non derivano dal racconto sacro, non hanno alcuna funzione narrativa nell'azione principale e non prestano attenzione alla salita di Maria al Tempio.

Prima delle manomissioni seicentesche, il numero di figure marginali visibili era ancora maggiore; una copia anonima dell'opera di Peruzzi (fig. 67)[603] documenta l'aspetto originale della composizione: a sinistra il palazzo dalle colonne bugnate presentava anche il lato di prospetto, davanti al quale transitavano alcune piccole figure, mentre nella parte tagliata verso il margine destro del dipinto erano ritratti un personaggio in atteggiamento pensoso appoggiato ad una balaustra e una coppia di anziani intenti a leggere un rotolo in cima alle scale dietro la prima colonna del Tempio.

---

596 Freedberg 1961, 408-412; Frommel 1968, 125-128, cat. 89; Brugnoli 1973, 118s; Stollhans 1988, 7-8; Virno in Cassanelli-Rossi 1999, 142-144; Frommel 2005, 50-51; per lo sfondo architettonico vd. Bruschi in Fagiolo-Madonna 1987, 329s. e Walcher Casotti in Fagiolo-Madonna 1987, 339-361.

597 Frommel 1968, 128 propone queste date perché vede nell'opera di Peruzzi un riflesso degli affreschi nella Sala di Costantino; Freedberg 1961, 408 sostiene al contrario che la *Presentazione di Santa Maria della Pace* non può collocarsi dopo il 1517 perché non vi si legge nessuna influenza di opere successive all'*Incendio di Borgo*.

598 Vd. Stollhans 1988, 7-8. Filippo Segardi era protonotario apostolico e decano della Camera Apostolica; amico di Agostino Chigi, di cui fu esecutore testamentario, fu delegato della Repubblica di Siena presso Leone X e Clemente VII.

599 Secondo Frommel 1968, 126 il dipinto di Peruzzi fu risparmiato da Alessandro VII Chigi perché questi coltivava un vivo interesse per la pittura senese del secolo precedente. In origine il dipinto probabilmente misurava 5,5 metri in larghezza. La superficie pittorica dell'opera risulta impoverita da puliture aggressive e ridipinture, che interessarono soprattutto la parte sinistra del dipinto; in merito vd. Brugnoli 1973, 118.

600 Così si esprime Frommel 1968, 127: "Und wenn auch im späteren Quattrocento die ausschmuckenden Elemente den Kern der Handlung zu uberwuchern drohen, so ist doch nirgends der Bruch zwischen den Hauptpersonen der Handlung im Hintergrund und der Staffage im Vordergrund so ausgesprochen wie in Peruzzis fresco".

601 Badt 1959; Frommel 1968, 127.

602 Frommel 1968, 127.

603 Il disegno è conservato al Louvre (inv. 1433, cm 41,5x53,3). Frommel 1968, 126 e fig. LXIa.

Probabilmente Lafontaine-Dosogne pensa ad opere com questa quando, nel suo studio sull'iconografia della *Presentazione al Tempio*, lamenta che "dans l'art italien du XVIe siècle, les personagges pittoresques evahissent littéralment les compositions".[604] La stessa autrice suggerisce una ragione per la moltiplicazione di figure marginali nelle opere di questo soggetto: "c'est l'utilisation de la perspective réalist qui, en occident, a entrainé les artistes à développer indûment les motifs secondaires qui meublent les premiers plans, au détriment de la signification du thème".[605] In verità, più che una questione di "prospettiva realistica", si tratta di un problema di equilibri compositivi: la scala del Tempio occupa con la sua mole gran parte dello spazio, soprattutto quando viene dotata dei quindici gradini richiesti dalle fonti, ma poiché si sviluppa necessariamente in altezza, l'artista che deve illustrare il soggetto in una superficie di formato orizzontale (com'è il caso di Peruzzi in Santa Maria della Pace) deve "riempire" in qualche modo lo spazio tra la facciata e la base delle scale e quello di fronte o ai lati del Tempio (a seconda che questo si presenti di fianco o di prospetto): a meno di non voler ambientare la scena in una città fantasma, i gradini e la piazza antistante si prestano ad essere popolati di comparse.

Se si osserva il dipinto di Peruzzi partendo dal margine destro, la prima figura visibile è una donna che scende la scala con un bambino in braccio; al suo fianco sale un uomo visto di spalle e ancora a sinistra un giovane dalla posa manierata gira la testa con una torsione del collo simmetrica a quella del suo cavallo: entrambi guardano verso l'osservatore con aria elegante e malinconica; proprio alla fine della gradinata siede un uomo anziano immerso nella lettura di un libro: secondo Rosand si tratta di un profeta[606]; difficile dire se Peruzzi avesse in mente un'identità specifica o una funzione simbolica per questo personaggio ispirato alla figura di Diogene nella *Scuola d'Atene;*[607] all'estremità opposta della scala si trova una donna in piedi, l'unica che sembra rivolgere lo sguardo in direzione di Maria. Al di là dell'obelisco, che, come notava Frommel,[608] marca il centro della composizione, un gruppo di figure prossimo all'osservatore è formato da due donne, un'anziana di profilo e una ragazza di spalle in abito verde – immagine speculare del giovane cavaliere, anch'esso vestito prevalentemente dello stesso colore – e dai due personaggi coinvolti nell'atto di elemosina.

Come si è già avuto modo di osservare,[609] questo episodio a margine del dipinto aveva tanto colpito la fantasia di Vasari, che nella sua personale visione dell'opera tutto il primo piano della scena era coinvolto nell'azione: l'uomo caritatevole, secondo l'autore, è appena smontato dal cavallo dipinto a destra ed il giovane di spalle accanto all'animale è un suo servitore.[610] È interessante come gli interpreti moderni abbiano

604 Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, II, 125s. "Le fait d'axer la composition non sur l'événement capital, mais sur un groupe accesoire se recontrait déjà dans certaines oeuvres antérieures" come esempio del fenomeno l'autrice porta l'affresco di Sodoma nell'Oratorio di san Bernardino a Siena.

605 Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, II, 127. L'autrice giunge a questa conclusione osservando la xilografia di Dürer.

606 Per questa figura vd. *infra,* 126; Rosand 1982, 109: anche l'obelisco al centro del fondale architettonico avrebbe una funzione simbolica per lo studioso: "as an architectural symbol of radiance the pyramid stands as witness to the incarnation of Divine Wisdom in distant antiquity and hence to her eternity. […] And indeed the obelisk in Peruzzi's fresco, for which the crouching prophet in the foreground seems almost to provide a base, proclaims its significance by its central position in the design". L'interpretazione è a mio avviso troppo intricata per essere convincente, come del resto anche le altre letture simboliche degli elementi del paesaggio della *Presentazione al Tempio* di Tiziano per la Scuola della Carità proposte in questo saggio. La lettura allegorica dell'architettura che fa da sfondo all'affresco di Peruzzi continua in Rosand 1982, 272, nt. 97.

607 Brugnoli 1973, 118.

608 Frommel 1968, 128.

609 vd. *supra*, 58.

610 In realtà Vasari si esprime in modo più vago, perché usa il plurale 'servidori': "[…] un gentiluomo vestito all'antica, il quale, scavalcato d'un suo cavallo, porge, mentre *i servidori* l'aspettano", Vasari, *Le Vite* (2), IV, 319. Difficile definire quali delle figure identificasse come tali; più probabilmente si tratta di un'impresione dovuta al fatto che

isolato allo stesso modo la scena dell'elemosina come particolarmente rilevante nella composizione,[611] mentre in effetti il mendicante e il suo benefattore non hanno maggior risalto delle altre figure poste in primo piano.

Nel disegno preparatorio del dipinto (fig. 68),[612] Peruzzi aveva invece dedicato più spazio al tema della carità: oltre all'ignudo nell'angolo in basso a sinistra, il disegno presenta un altro giovane seduto dove poi sarà dipinto il vecchio intento a leggere; un terzo mendicante si sorregge alla gruccia scendendo la scala (sostituito nella versione finale dalla madre con bambino) mentre si rivolge ad un'altra figura poi eliminata che sembra indicare il benefattore a sinistra; sul lato opposto delle scale rispetto siede una quarta figura nuda. La posa del personaggio nell'angolo in basso a sinistra del disegno si rispecchia perfettamente in quella del mendicante sotto l'obelisco: le due figure speculari sono modellate sulla statua antica del *Gallo morente*, tornata alla luce a Roma nel 1514; la scultura apparteneva al cardinale Domenico Grimani[613] ed era probabilmente esposta in Palazzo san Marco a Roma; alla morte del cardinale, avvenuta nel 1523, l'opera fu trasferita con il resto della collezione nel palazzo di famiglia a Santa Maria Formosa a Venezia: gli artisti di entrambe le città ebbero quindi occasione di studiare dal vivo il *Gallo ferito*. La statua fu restaurata a fine Cinquecento da Tiziano Aspetti, ma al tempo in cui Peruzzi dipingeva era priva di braccia e della gamba destra, mentre la sinistra era mutilata all'altezza del ginocchio. La citazione dal modello antico è meno evidente nel dipinto che nel disegno, ma l'espressione patetica tanto ammirata da Vasari[614] e l'inclinazione del busto rivelano l'origine dell'ispirazione.[615]

Nell'opera finita la piazza risulta meno affollata rispetto a come appare nel foglio del Louvre e le figure in primo piano sono più imponenti; nel disegno la separazione tra scena principale e secondaria è meno marcata perché due figure ai piedi della scala indicano la Vergine: la donna di spalle dietro al benefattore allunga verso il centro della composizione il braccio destro, che nel dipinto invece è occupato a raccogliere la veste in un nodo; verso il margine destro un bambino richiama l'attenzione della figura distratta alla sua destra sulla Vergine che sale al Tempio.

Tutte le modifiche apportate dall'artista nel dipinto rispetto alla prima idea sembrano determinate dalla volontà di variare la composizione e di dare spazio agli elementi di novità apportati dall'artista al tema: dei due mendicanti gemelli ispirati alla statua antica, forse troppo meccanicamente simmetrici, Peruzzi mantiene soltanto quello a sinistra, che resta l'unico rappresentante della categoria a figurare nell'opera finita; piuttosto che affollare la rappresentazione di personaggi simili l'artista preferisce introdurre nuove comparse: il vecchio barbuto che legge e la madre sostituiscono due ignudi; i poveri sulle scale del Tempio erano parte della tradizione iconografica, e forse anche per questa ragione vengono eliminati in favore di figure di nuova invenzione.

Vasari descrive la scena a memoria.

611 Rosand 1982, 123: "Almsgiving is the dominant act at the left of Peruzzi composition balanced at the extreme right by a maternal Caritas figure"; è improprio interpretare come *Caritas* tutte le donne che portano un figlio al collo, perché la figura allegorica richiede tre bambini (vd. *supra,* 63); Helas 2004, 81: "Einen prominenten Platz in der vorderen Bildebene erreicht das Motiv der 'Bettler vor dem Tempel' mit einem Gemälde von Baldassare Peruzzi".

612 Louvre, inv. 1410, 55, 6 x 89,1. Frommel 1968, 129, cat. 90.

613 Per la fortuna della scultura nel Cinquecento vd. Bober-Rubinstein 1987, 184-185; Freedman 1997; Nichols 2007a, 168, nt. 61; Nichols 2007b, 154,155. Anche l'Adamo dipinto da Peruzzi nell'affresco *Dio presenta Eva ad Adamo* nel Palazzo della Cancelleria è ispirato alla stessa opera antica.

614 Vasari, *Le Vite* (2), IV, 319

615 Gli autori citati *supra,* nt. 613 invece riconoscono il modello antico soltanto nel mendicante di sinistra del disegno del Louvre.

Il fatto che la scena alla base delle scale nel disegno sia così diversa e che l'opera finita presenti una versione complessivamente meno tradizionale del racconto sacro rispetto al progetto è molto interessante in quanto se ne possono dedurre due possibili spiegazioni entrambe di notevole importanza. La prima è che per quanto riguarda le figure marginali il pittore avesse molta libertà di scelta: poiché nessuno dei cambiamenti apportati favorisce la concentrazione sull'evento principale della scena, ma al contrario anche le due uniche figure che nel disegno indicavano Maria sono state eliminate, è più logico pensare che sia stato l'artista a decidere in tal senso, piuttosto che il committente; al contrario se le modifiche sono state concordate con Filippo Segardi o da lui dirette – questa è la seconda ipotesi – dovremmo supporre che questi condividesse le priorità del maestro.

Come si diceva, gli storici dell'arte che si sono occupati del dipinto hanno rivolto la loro attenzione principalmente ai due personaggi coinvolti nella scena dell'elemosina. Poiché la figura del "gentiluomo vestito all'antica", per citare Vasari, è considerata come prominente nella rappresentazione, alcuni hanno proposto di riconoscervi il committente o Gioacchino stesso.

La prima ipotesi è avanzata da Stollhans[616] ma vi faceva cenno anche Frommel:[617] se la scena della carità è stata inserita su richiesta del committente, scrive Frommel, la figura del benefattore potrebbe in effetti alludere alle virtù di Filippo Segardi; ma per questo studioso è altrettanto probabile che il pittore abbia introdotto l'episodio marginale di sua iniziativa, soprattutto se si tiene conto che i mendicanti sono comparse ricorrenti nelle *Presentazioni al Tempio* di tradizione toscana. Helas[618] argomenta, a favore dell'ipotesi di Stollhans, che l'età di Filippo Segardi al tempo dell'affresco corrisponderebbe a quella del personaggio dipinto, cioè 57 anni, e che la figura è l'unica a mantenere lo stesso aspetto nel disegno preparatorio e nel dipinto. Il personaggio non è però tanto caratterizzato fisiognomicamente da dover essere per forza un ritratto[619] e non è del tutto identica nelle due versioni, per quanto sia possibile valutare considerato il deterioramento della superficie pittorica.

Risulta difficile sostenere che il personaggio sia Filippo Segardi se si considera l'abbigliamento e la posizione del benefattore nella scena: anche la figura che nel disegno scende le scale a destra e si rivolge al mendicante in piedi veste la stessa tunica serrata in vita da una cintura e coperta da un mantello e porta sul capo un alto berretto: di norma i committenti appaiono nei dipinti vestiti dei loro abiti migliori e si distinguono dagli altri personaggi proprio perché abbigliati come contemporanei, mentre la figura ideata da Peruzzi è, per citare Vasari, "un gentiluomo vestito all'antica".[620] Inoltre i donatori di solito presenziano alle storie senza partecipare all'azione: la posa statica risalta nell'animazione della scena mentre il loro sguardo è rivolto pietosamente verso i protagonisti sacri oppure esce dalla rappresentazione per incontrare quello dell'osservatore; difficilmente Filippo Segardi si sarebbe fatto ritrarre mentre volge le spalle alla Vergine, intento in un'altra attività, per quanto nobile essa sia, a meno che per il committente stesso la presentazione della Vergine fosse un pretesto per dichiarare la propria virtù. Ma, come giustamente ha notato Helas,[621] se

616 Stollhans 1988, 97-114.

617 Frommel 1968, 127: "Ob diese Almosenszene in Segardis Auftrag anthalten war und auf seine Person anspielen soll oder ob sie lediglich eine Zutat Peruzzis darstellt, ist kaum zu entscheiden. Daß jedoch die Bettler in der toskanischen Bildtradition des "Tempelgangs" eine ahnliche Rolle spielen wie die Eierfrau in der venezianischen, zeigen Ghirladaio und der Meister der Barberinitafeln".

618 Helas 2004, 97, nt. 186.

619 Sembra in effetti una delle teste su cui si esercitava Peruzzi nei fogli come quello del Kupfertischkabinett di Berlino (inv. 483, 20,8x28,6), Frommel 1968, 134-135, cat. 96, fig. LXIIIb.

620 vd. *supra,* 58.

621 Helas 2004, 82.

così fosse, Segardi, nel farsi rappresentare mentre offre sollievo ad un povero, avrebbe trasgredito il comandamento di Cristo enunciato nel Sermone della Montagna: "Quando fai l'elemosina, non suonare la tromba davanti a te, come fanno gli ipocriti nelle sinagoghe e sulle strade per essere lodati dagli uomini. In verità vi dico, hanno già ricevuto la loro ricompensa. Quando invece tu fai l'elemosina, non sappia la tua sinistra ciò che fa la tua destra, perché la tua elemosina resti segreta; il Padre tuo, che vede nel segreto, ti darà la tua ricompensa". [622]

Il corretto comportamento da tenere quando si offre la carità è illustrato in una xilografia dell'edizione delle *Prediche* di frate Roberto Caracciolo del 1515 (fig. 69).[623] L'immagine è legata ad una predica del frate a propostio del passo evangelico appena citato e vi è raffigurato Cristo nell'atto di pronunciare il sermone di fronte ad un pubblico costituito da uomini e donne vestiti in abiti del primo Cinquecento. Un uomo elegante in piedi al margine della folla tiene gli occhi ed il corpo rivolti verso Gesù mentre la sua mano sinistra, come all'insaputa dell'uomo stesso, allunga ad un mendicante una moneta.

Risulta più arduo invece escludere l'ipotesi che il benefattore sia Gioacchino, soprattutto perché non è evidente quali delle figure presenti nel dipinto siano i genitori della Vergine. Frommel[624] indica come possibili candidati l'uomo e la donna che nell'opera finita si intravedono in lontananza tra l'obelisco e la scala: il relativo isolamento e la corrispondenza con l'obelisco danno alla coppia un risalto sufficiente perché si possa accettare l'identificazione. Lo stesso non si può dire però dei personaggi corrispondenti nel disegno: sembrano infatti entrambi di sesso maschile e si confondono nelle retrovie affollate della scena; nel foglio del Louvre compare invece un uomo anziano che sale il primo gradino appoggiandosi al bastone e una donna anziana velata della quale si vede solo il volto; entrambe le figure furono poi eliminate dal pittore: forse in un primo tempo Peruzzi ha pensato di mescolare nella folla i genitori della Vergine; in seguito ha invece deciso di isolarli e dar loro risalto proprio allontanandoli e separandoli dal viavai caotico della piazza. Secondo Rosand[625] invece l'uomo caritatevole è Gioacchino stesso mentre Anna sarebbe la figura sorridente alle sue spalle; questa identificazione, a detta dello studioso, troverebbe conforto in un precedente: nella stampa fiorentina degli anni sessanta del Quattrocento, cui si è accennato nel precedente paragrafo,[626] dove una piccola scena della *Presentazione* è incisa nella bordura della *Coronazione della Vergine*, Gioacchino allunga una mano verso un uomo che chiede la carità seduto sul primo gradino del Tempio. Tuttavia l'immagine riprodotta da Rosand è una copia di inizio Ottocento (fig. 51)[627] mentre l'originale (fig. 52) è lacunoso proprio all'altezza della *Presentazione:* da quello che si riesce a decifrare tra gli strappi è chiaro che il copista ha reinterpretato con molta libertà la scena, perché i genitori della Vergine nella stampa quattrocentesca stavano a destra della scala, dallo stesso lato della bambina[628] (si intravedono le due aureole e il bordo delle vesti) cosicché è impossibile che Gioacchino fosse rappresentato nell'atto di donare una moneta al mendicante, perché questi risulta piuttosto lontano; nella stampa moderna invece la Vergine sale al Tempio

622 *Matteo* 6, 2-4.

623 *Prediche di frate Ruberto volgare novamente historiate e colecte secundo li Evangelii che se contengo in le ditte prediche*, Venetia 1515, fol. 18.

624 Frommel 1968, 127.

625 Rosand 1982, 123.

626 vd. *supra*, 107.

627 Lo afferma lo stesso Rosand in nota: Rosand 1982, 274, nt. 116. Per la copia e l'originale vd. Hind 1938, I, 30, cat. 12 e 12a; II, fig. 12 e 13.

628 Disponendo in questo modo le figure, l'anonimo artista probabilmente intendeva connotare moralmente i personaggi secondo il principio che si è detto: infatti i due ebrei sono in tal modo isolati nel lato 'negativo' della composizione: il mendicante si trova nel mezzo, anche se leggermente scostato verso sinistra.

dall'altro lato e i genitori sono più vicini al centro della scena.

Poiché questo era l'unico precedente portato da Rosand a conferma dell'identificazione del benefattore come Gioacchino – ed in effetti non si conoscono altre presentazioni della Vergine al Tempio in cui è il padre di Maria a compiere l'atto di elemosina – l'ipotesi dello studioso è più difficile da sostenere.

Nei vangeli apocrifi Gioacchino è in effetti lodato per la sua generosità verso i bisognosi. Nello *Pseudo Matteo*[629] si racconta che il padre della Vergine divideva in tre parti tutti i suoi proventi: teneva un terzo per sé e la sua famiglia, un terzo era destinato ai sacerdoti e offriva il terzo restante in elemosina. Il tema della carità di Gioacchino ed Anna è stato incluso come scena a se stante in alcuni cicli figurativi medievali della vita della Vergine; uno dei riquadri laterali della *Madonna di San Martino* (1270 circa)[630] è dedicato proprio alla carità di Gioacchino: il santo è rappresentato fuori della porta di casa mentre soccorre un gruppo di poveri[631]. Le occorrenze di questo soggetto iconografico in Italia sono molto rare e in ogni caso la carità del padre di Maria non è mai connessa (nelle immagini o nel racconto) alla *Presentazione al Tempio*.

In conclusione è più probabile che il benefattore dipinto da Peruzzi sia in effetti un personaggio senza nome, perché è la soluzione più coerente con la tradizione iconografica (i mendicanti costituiscono di norma un *Randgruppe* che non ha alcun rapporto con i protagonisti della storia) e con le consuetudini rappresentative del tempo (gli abiti dei familiari della Vergine hanno di solito un aspetto più neutro ed universale); inoltre la figura in questione non ha maggior risalto del giovane accanto al cavallo o del vecchio seduto a leggere, quindi non è arrischiato considerare anche i due uomini coinvolti nell'atto dell'elemosina come attori della scena cittadina inventata dall'artista; Vasari stesso, merita ricordarlo, legge in questo modo la rappresentazione e così probabilmente facevano tutti i lettori delle *Vite*, guidati dall'autorità del suo sguardo; ne consegue che Gioacchino ed Anna devono essere le due figure distanti indicate da Frommel.

È significativo che la critica abbia incontrato tale difficoltà nel riconoscere i personaggi principali della storia sacra illustrata da Peruzzi: infatti, se la struttura dello scenario dove si svolge la *Presentazione al Tempio* comporta di per sé una certa separazione tra il luogo dove si trova Maria e lo spazio dedicato alle figure senza nome – perché la scala isola la Vergine e la pone in alto, cosicché la sua superiorità morale è manifestata visivamente – Gioacchino ed Anna, se rimangono ai piedi della gradinata come richiesto dalle fonti, si trovano confusi tra le comparse.

Gli artisti del Cinquecento avevano ben presente la necessità di tradurre in termini figurativi la distanza spirituale tra i personaggi sacri e le figure senza nome. Rendere visibile questa distanza è tanto più arduo quanto più l'opera asseconda il gusto del tempo, che richiede scene ricche di spettatori e comparse.

Daniele da Volterra elabora un raffinato espediente compositivo per ovviare al problema nella *Presentazione di Maria al Tempio* in Santissima Trinità dei Monti (fig. 70).[632] La decorazione della cappella della Rovere viene affidata all'artista poco dopo il 1548; i lavori si interrompono nel 1550 e vengono ripresi nel 1553.[633] Alla realizzazione degli affreschi mariani ideati dal Ricciarelli parteciparono diversi collaboratori del maestro: durante la prima fase della decorazione Pellegrino Tibaldi e Marco Pino affrescarono nei riquadri della volta l'*Incontro di Gioacchino ed Anna alla Porta Aurea*, lo *Sposalizio della Vergine,*

629 vd. *supra,* 95. Gijsel 1997, 289.

630 La tavola è conservata al Museo Nazionale di Pisa. Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, 60, fig. 5; Carli 1994, 21-23.

631 Lafontaine-Dosogne (1964) 1992, 61 cita anche la predella della tavola d'altare dell'Impruneta, dove compare una simile scena nel riquadro dell'*Annuncio a sant'Anna*.

632 Mez 1933, 28-31; Levie 1962, 98-114; Barolsky 1979, 17-18 e 82-84, cat. 15; Pugliatti 1984, 65-95; Romani 2003, 37-44; Ciardi-Moreschini 2004, 34-35, 188-201, cat. 18;

633 Ciardi Moreschini 2004, 188.

l'*Incoronazione della Vergine* e *il Riposo durante la fuga in Egitto;* le tre lunette parietali furono invece affidate a Giovanni Paolo Rossetti, che dipinse la *Presentazione di Gesù al Tempio* e l'*Annunciazione*, e a Gaspare Becerra, che dipinse nella terza lunetta la *Nascita di Maria* secondo il cartone di Marco Pino;[634] dopo il 1553 Michele Alberti affrescò la *Strage degli Innocenti* e la *Presentazione al Tempio*[635] sulle pareti laterali, mentre si deve al Ricciarelli l'*Assunzione della Vergine*, dipinta dietro l'altare della cappella.

Le tre pitture murali si possono considerare senza dubbio tra le invenzioni più interessanti della metà del secolo per quanto riguarda l'articolazione dello spazio dipinto in rapporto allo spazio reale; l'illusione di continuità è volutamente perseguita dall'artista: già Vasari ammirava la "nuova invenzione"[636] di Daniele nella scena dell'Assunzione (fig.71), dove l'altare della cappella diviene il sepolcro della Vergine e gli apostoli, ritratti in scala naturale, occupano un porticato di colonne aperto sul cielo che annulla il muro di fondo della cappella; nelle pareti laterali una balaustra di marmo rosso di Levanto (lo stesso materiale delle colonne che incorniciano l'*Assunzione*) separa l'osservatore dai personaggi delle storie; tuttavia sia a destra che a sinistra la recinzione si interrompe, o meglio presenta delle fratture: dal lato della *Strage degli Innocenti* (fig. 72), l'arco della porta dipinta, che bilancia simmetricamente la porta reale della parete destra, è spezzato proprio in corrispondenza del gruppo di personaggi più vicino al riguardante, mentre nella balaustra davanti alla *Presentazione al Tempio* (fig. 73) manca una colonnina all'altezza della figura di spalle che, per la sua prossimità al limite dello spazio dipinto, sembra invitare l'osservatore a salire i gradini del Tempio seguendo i suoi passi.[637] Le lacune nel parapetto di marmo funzionano quindi come varchi nel confine della rappresentazione, oltre a consentire la visione totale delle figure che si troverebbero altrimenti parzialmente nascoste dalla balaustra stessa.

Seguendo con lo sguardo l'invito del personaggio che giganteggia in primo piano nella *Presentazione della Vergine*, l'osservatore si trova di fronte alla ripida salita della scala, che incombe con la sua mole e occupa tutta la parete dipinta.[638] Il punto di vista ravvicinato comporta una limitazione del campo visivo: la piazza antistante il Tempio è invisibile all'osservatore, che ha quindi ha l'impressione di trovarsi dentro alla scena e di poter in effetti salire verso il sacerdote. Questo efficace illusionismo non è funzionale ad acuire la concentrazione del riguardante sulla solenne entrata di Maria nel Tempio, perché l'attenzione è subito catturata dai mendicanti seduti sui gradini e dai personaggi cui questi si rivolgono.

La scala infatti è costruita in modo da offrire alla vista due lati: il lato minore è posto di prospetto, parallelo al piano della rappresentazione, ed è interamente occupato da figure senza nome, mentre sul fronte

634 Per la prima fase della decorazione vd. Ciardi-Moreschini 2004, 189-193, dove si discutono le proposte di attribuzione delle singole scene ai due artisti coinvolti nella decorazione.

635 Secondo Vasari e Levie 1962, 113 invece all'affresco della *Presentazione* è di Daniele stesso. Romani 2003, 38, vi riconosce invece la mano di Giovanni Paolo Rossetti.

636 Vasari, *Le vite* (2), V, 545.

637 Secondo Ciardi-Moreschini 2004, 198 questa figura è stata dipinta dal maestro: "se ciò potesse essere confermato sarebbe un dato significativo per conoscere cosa effettivamente Daniele ritenesse importante nell'economia dell'affresco, e di certo non era il gruppo di Maria e i genitori che compare in secondo piano a destra".

638 Levie 1962, 112; secondo Pugliatti 1984, 27 Daniele ha ragionato sulla *Visitazione* di Salviati nell'Oratorio di san Giovanni Decollato e sull'architettura dipinta della *Sala dei Cento Giorni* di Vasari: "L'effetto [di coinvolgere gli spettatori nell'azione raffigurata sulle pareti] viene infatti senz'altro raggiunto attraverso l'espediente delle scalinate illusionistiche a piè di ogni scena [nella sala della Cancelleria] che realizzano una doppia illusione: quella che le figure dipinte siano poste in continuità spaziale con la sala, come personaggi su un palcoscenico; e di conseguenza quella che si attua nel teatro stesso, della assimilazione dell'azione scenica con la realtà (e lo spazio) dell'osservatore. Il motivo delle scale sarà in seguito ampiamente – e vistosamente – utilizzato da Daniele, negli affresci della cappella Della Rovere".

della scala, visto di scorcio, salgono Maria ed i genitori. Le due sezioni della gradinata sono distinte anche grazie alla regia dei lumi, perché i personaggi sacri salgono in ombra, mentre i mendicanti siedono in piena luce.

Grazie a questo taglio compositivo l'artista ha potuto dare risalto alla scena marginale pur dedicando a Maria, Gioacchino ed Anna la sezione nobile della scalinata: da un punto di vista assoluto quindi la famiglia della Vergine, isolata dalle comparse, ha la preminenza;[639] il punto di vista relativo, cioè quello dell'osservatore che si trova di fronte alla parete, privilegia invece il marginale: il fianco dell'edificio si impone alla vista e l'attenzione è catturata dalla vita che continua a svolgersi incurante dell'importanza dell'evento; tuttavia, se il riguardante si pone all'ingresso della cappella, il lato della scala che percepisce illusionisticamente come frontale è quello dove salgono i progenitori di Cristo, mentre vede di scorcio la scena dell'elemosina.

Questa scena ha il suo fulcro nelle due figure di mendicanti che espongono le membra nude e muscolose: la posa dell'uomo inginocchiato a sinistra è un'altra variazione del *Gallo morente*[640] mentre il nudo a destra, semi-disteso proprio sul limitare della sezione profana della scala, è ispirato all'Adamo della Sistina. Dietro entrambi gli ignudi, quasi a bilanciare il loro aspetto incongruamente atletico, l'artista ha dipinto due uomini caratterizzati più realisticamente come poveri: la figura a destra è vestita di stracci e piegata umilmente in avanti, mentre dietro il nudo di sinistra è seduto un vecchio.

Tutti i personaggi che intervengono nella scena sono coinvolti in atti di elemosina. Anche il giovane di spalle più vicino all'osservatore, l'unico che non mette mano alla borsa, indica con la destra l'ignudo michelangiolesco e con la sinistra una figura di cui è visibile solo la testa ma che il bastone identifica come mendicante; verso le due figure giunte a metà della salita si allungano ben quattro mani, due delle quali ricevono l'offerta richiesta; tra le colonne del Tempio appare un altro personaggio che sta per aprire la borsa.

Tutta questa parte dell'affresco rivela una profonda riflessione dell'autore sul dipinto di Peruzzi in Santa Maria della Pace. Durante gli anni della sua formazione a Siena, Daniele è forse stato allievo del maestro più anziano, il quale si era rifugiato nella città natale per scampare agli spagnoli durante il sacco di Roma[641]; di certo le prime opere del Ricciarelli manifestano l'influenza di Peruzzi[642] e forse in questa impresa matura Daniele ha voluto omaggiare il maestro scomparso ormai da quindici anni.

Dalla *Presentazione al Tempio* di Santa Maria della Pace Daniele da Volterra ha tratto la struttura della scalinata che presenta di prospetto all'osservatore il lato corto – dove transitano le comparse – e di spigolo il lato principale, occupato solo da Maria. Ricciarelli ha avuto probabilmente accesso anche al disegno preparatorio di Peruzzi, perché il suo mendicante-Adamo è seduto sull'angolo tra le due sezioni della scala, proprio come il povero ignudo al centro foglio del Louvre. Nella Cappella della Rovere sembra di poter inoltre ravvisare due citazioni dal dipinto precedente, citazioni che forse Daniele voleva fossero individuate: l'uomo che armeggia per aprire la borsa in cima alle scale è vestito in modo identico al benefattore di Peruzzi (ritornano la testa fasciata dal berretto, il mantello rosso chiuso sulla spalla, la tunica verdolina serrata in vita ed i calzari); accanto a questa figura siede un pellegrino intento nella lettura: forse anche l'uomo che legge nel dipinto di Santa Maria della Pace è un pellegrino, nonostante nell'opera di Peruzzi questa figura non porti

639 Come già notava Levie 1962, 113, Maria spicca tra le altre figure grazie al bianco del suo vestito e perché il suo incedere è perfettamente parallelo alla diagonale prodotta dall'angolo della gradinata.
640 vd. *supra,* 121.
641 Così racconta Vasari: Vasari, *Le Vite* (2), IV, 323-324.
642 Per gli esordi del Ricciarelli ed il rapporti con Peruzzi vd. sopratutto Romani 2003, 19-21.

il cappello che invece rende immediatamente riconoscibile il personaggio dipinto da Daniele da Volterra. Un pellegrino seduto con un libro in mano sulle scale del Tempio si trova anche nella *Presentazione al Tempio* di Raffaellino del Colle oggi alla Pinacoteca Comunale di Città di Castello (fig. 74):[643] le vesti povere e il bastone da cammino lo identificano come tale.

Gli ignudi michelangioleschi costituiscono il fulcro compositivo della scena marginale nell'affresco della Cappella della Rovere, come Maria è al centro della scena sacra:[644] le due storie scorrono parallele e invisibili l'una all'altra.

Che la storia della presentazione della Vergine sia messa in ombra dal viavai quotidiano intorno al Tempio è di certo una scelta compositiva compiuta dall'artista all'insegna della raffinatezza e dell'originalità di invenzione e quindi funzionale prima di tutto a dimostrare l'eccellenza della sua arte; tuttavia si può supporre che Daniele da Volterra, come gli altri artisti che hanno illustrato in modo simile questo soggetto iconografico, sia giunto a questa soluzione anche attraverso un ragionamento sulle possibilità narrative della pittura. Infatti grazie alla preminenza delle figure di contorno e alla disattenzione di queste verso i protagonisti dell'azione, l'episodio della vita della Vergine si svolge nell'indifferenza generale come è credibile sia in effetti accaduto, perché Maria al tempo era solo una bambina e il suo ruolo salvifico era ignoto allora anche a lei stessa e ai suoi genitori. Daniele da Volterra ricrea la scena dal punto di vista di un cittadino di Gerusalemme che si reca al Tempio, cioè induce l'osservatore a immedesimarsi in una delle figure senza nome: come negli affreschi in san Marcello di Salviati o in quelli di Taddeo Zuccari nella cappella Mattei, l'allontanamento dalla scena principale e la vicinanza ai personaggi di contorno ha forse anche questo significato. Lo scarto tra la consapevolezza del riguardante cristiano e l'ignoranza della posizione in cui questi è portato a mettersi di fronte alla scena rende ancora più miracolosa la sua possibilità di assistere agli eventi come questi si sono svolti, perché gli viene concesso di sbirciare nella storia da un punto di osservazione tanto marginale quanto privilegiato, cioè come fosse 'in incognito'.

Come gli altri pittori della sua generazione, Ricciarelli affida alla parte marginale della scena il suo messaggio artistico, nelle figure senza nome manifesta la sua abilità e la sua cultura, ma questo paradossalmente è un segno di rispetto della funzione devozionale del dipinto: infatti non è la storia sacra ad essere piegata a fini estetici, bensì una parte della rappresentazione che non ha alcun rapporto con l'episodio mariano ed è distinta da questo grazie alla composizione del dipinto.[645]

L'idea di immergere la storia sacra nel turbine della quotidianità non è esclusiva degli artisti del Cinquecento, bensì può essere paragonata alle strategie narrative dei predicatori, che fin dal Trecento rielaboravano i racconti biblici (e apocrifi) arricchendoli di dettagli descrittivi e dando espressione ai sentimenti dei personaggi cosicché il fedele potesse immaginare gli eventi più vividamente ed immedesimarsi in modo più convincente nei protagonisti.[646]

643 1560 circa. Mancini 1987, 209-210, cat. 41; Droghini 2001, 145, cat.49.

644 Levie 1962, 113: "in ihm (il mendicante-Adamo) treffen sich die Kompositionslinien; er ist der Mittelpunkt des künstlerischen Interesses, neben dem religiösen Zentrum mit Maria. […] Unnötig zu sagen, dass sich gerade in dieser Gestalt das neue Wollen des Künstlers zeigt."

645 Così dice anche Nichols 2007, 156 riguardo al dipinto di Peruzzi: "their marginality [of the beggars] relative to the main subject continues to be expressed by their position toward the foreground edges of the composition, and it is undoubtedly this partial release from the burden of signification that encouraged Peruzzi to use their form to make a demonstration of his artistic knowledge and mastery."

646 Per il legame tra letteratura devozionale, immaginazione e immagini artistiche gli studi fondamentali sono Ringbon 1969; l'introduzione di Marrow 1979; Ferraris 1996; Bolzoni 1997; Falkenburg-Melion-Richardson 2007; Bettetini

Un'opera letteraria si presta più di altre al confronto con i dipinti analizzati in queste pagine: la *Vita della Vergine* di Pietro Aretino. Pubblicata la prima volta nel 1539 e poi di nuovo nel 1552, la *Vita* dell'Aretino si inserisce nel genere di scrittura devozionale cui si è fatto cenno, ma lo stile elaborato e l'intonazione drammatica del racconto rispecchiano il gusto dell'autore e del suo tempo;[647] il racconto della *Presentazione di Maria* contenuto in quest'opera è simile alle pitture coeve di questo soggetto soprattutto per la coralità della scena immaginata dall'autore: la Vergine sale al Tempio nel mezzo di una folla concitata, che tuttavia si distingue da quella che appare a margine dei dipinti del tempo in quanto nel racconto dell'Aretino tutta Gerusalemme percepisce la santità della bambina e assiste alla sua dedicazione come ad un evento epocale[648]; finita la cerimonia Gioacchino e Anna sono ostacolati nel loro ritorno a casa dall'assembramento formatosi per presenziare alla dedicazione di Maria:

> Non si vidde mai tanta folta di turbe, in alcuno spettacolo: era compartita nel tempio e nella piazza che gli è dinanzi. Qualunque latava e faceva lattar i figliuoli. Onde le madri e le nutrici mescolate insieme si facevano vedere mentre calpestavano altri, e da altri erano calpestate in diverse maniere di attitudini. Alcune temendo gli urti degli urtati, con un braccio si ristringevano al petto i figli e con l'altro respingevano indietro i risospinti inanzi. Queste gli sollevavano in alto, non curando, accio non se gli premessero, il sudore piovuto da le fronti loro. E quelle con lo esclamare dei preghi gli difendevano da lo impeto de le genti, le quali ondeggiavano per la violenza fattagli da la moltitudine, come l'acque marine agitate da la forza de i fiati di due venti inimiti.[649]

L'espressione "diverse maniere di attitudini", evidentemente derivata dal lessico dell'arte figurativa, indica quanto Aretino stia qui facendo tesoro della sua familiarità con la pittura contemporanea per dipingere a sua volta con le parole una scena altrettanto animata e ricca di figure di quelle create dagli artisti. Nella sua versione del racconto però, tutta la città si trasforma nel pubblico di una sacra rappresentazione, a differenza di quanto, più realisticamente, immaginavano molti pittori del suo tempo.

Non è necessario andare alla ricerca di singole opere figurative che dimostrino una dipendenza diretta del testo dell'Aretino né si può affermare con certezza che lo scrittore si sia ispirato ad un dipinto preciso, mentre è decisamente significativo che la riscrittura dei testi sacri dell'Aretino e le illustrazioni coeve dei soggetti narrativi devozionali condividono lo stesso principio creativo, vale a dire l'amplificazione.[650]

La storia del *Randgruppe* non si conclude con l'affresco di Daniele da Volterra, perché figure di mendicanti continuano a comparire a margine della *Presentazione di Maria* per tutto il Cinquecento come in altre illustrazioni di storie sacre che si svolgono nei pressi del Tempio.

2009; Enenkel-Melion 2011. A questo argomento è dedicato il paragrafo *Immaginazione devota e immaginazione artistica* della III Parte: vd. *infra,* 148-157.

647 Per le opere religiose dell'Aretino vd. il recente saggio introduttivo di Marini in Aretino, *Vita di Maria Vergine*, 9-67; per la *Vita della Vergine* in particolare vd. 11-24 (per le vicende editoriali e la committenza) e 56-61 (per lo stile, le fonti e la tecnica narrativa). Per il rapporto tra queste opere e l'arte figurativa contemporanea vd. Anderson 1984.

648 Aretino, *Vita di Maria Vergine*, 113: "[...] Gierosolima tutta corse a vedere sì gratiosa, sì pia, sì mirabile offerta. Muovevasi una cotal rifragranzia dal fiato di Maria e da le sue luci usciva un sì giocondo splendore, che, riempiuto ognuno di conforto e di lume, da ciascuno si udiva essaltarla e benedirla."

649 Aretino, *Vita di Maria Vergine*, 115.

650 Marini in Aretino, *Vita di Maria Vergine*, 18 riconosce nelle opere religiose dell'Aretino "la fondamentale funzione stilistica dell'amplificazione [quale] irrinunciabile strumento da sfruttare nella riscrittura della storia sacra". Nella dedica ad Alfonso Davalo Marchese del Vasto della *Vita di Santa Caterina* Aretino si vanta di aver composto "un libro intero di una leggenda, che non empie un foglio e mezzo" (Aretino, *Vita di Maria Vergine*, 34). Dell'amplificazione del racconto sacro si tratterà anche *infra.*

Nel ciclo mariano dipinto nella Cappella Fugger in S. Maria dell'Anima, Girolamo Siciolante inserisce una figura seminuda seduta accanto alla propria gruccia nel primo piano della *Visitazione* (fig. 75), un'opera marcatamente ispirata alla metà sinistra dell'affresco di Salviati nell'Oratorio di San Giovanni Decollato, e un mendicante che riceve l'elemosina nella *Presentazione al Tempio*[651] (fig. 76); quest'ultimo riquadro riprende (e rovescia) la struttura architettonica dell'*Annuncio a Zaccaria* di Jacopino nell'Oratorio (fig. 11), da cui Siciolante trae il triangolo compositivo formato dal mendicante seduto al centro, le due figure in piedi avvolte nei mantelli e la madre con bambino in secondo piano.

Anche un disegno del Louvre attribuito a Vasari (fig. 77)[652] testimonia della diffusione di questo tema figurativo in connessione alla storia della presentazione di Maria. Lo schizzo di Vasari fu poi utilizzato da Prospero Fontana per la scena omonima del ciclo di affreschi con storie della Vergine nella cappella del Legato in Palazzo Comunale a Bologna del 1562.[653]

Nel chiostro del Monastero di san Lorenzo all'Escorial, affrescato da Pellegrino Tibaldi nel 1586, compaiono due poveri dall'aspetto michelangiolesco a lato della *Presentazione di Maria* (fig. 79) e un mendicante in piedi, vestito di stracci, vicino all'ingresso del Tempio nella *Purificazione* (fig. 78). Questi sono forse gli unici appartenenti alla categoria che entrano in relazione con i personaggi sacri: le due figure nel primo affresco guardano verso la bambina, mentre il personaggio appostato a margine della Purificazione scambia addirittura un sorriso con Gesù Bambino.

Gli altri mendicanti dipinti nella seconda metà del Cinquecento ai piedi delle scale e vicini al confine della rappresentazioni continuano a volgere le spalle alla Vergine e ai suoi genitori: si può citare come esempio il disegno di Cesare Nebbia già descritto nel capitolo precedente (fig. 41),[654] la tela attribuita a Francesco Modigliani nella Pinacoteca di Forlì (fig. 80),[655] un dipinto di Giovanni Liso de Vecchi al Museo Civico di Sansepolcro (fig. 82)[656] e l'affresco di Baldassarre Croce in Santa Maria degli Angeli ad Assisi (fig. 81),[657] con il quale si sconfina nel secolo successivo.

In nessuna di queste opere più tarde il *Randgruppe* rischia di distrarre l'osservatore dalla salita della Vergine al Tempio, perché quasi sempre appare sulla scena un solo personaggio che chiede l'elemosina, posizionato di solito in modo da non ostacolare la visione dell'evento principale; inoltre, anche se i poveri si trovano sempre in primo piano, tra questi e i personaggi sacri la distanza è ridotta e, di conseguenza, anche la differenza di scala.

A questa diffusa tendenza verso la semplificazione del racconto non si conforma Giovanni Baglione nell'affresco in Santa Maria dell'Orto a Trastevere del 1598 (fig. 83),[658] un'opera che dimostra la longevità dei

651 La datazione è oggetto di discussioni e oscilla tra il 1549 (*post quem*) e i primi anni sessanta (più probabile, data l'affinità stilistica con l'affresco della Sala Regia, datato dai pagamenti al 1565; vd. *infra*, 168); Angelini 1982, 64; Hunter-Pugliatti-Fiorani 1983, 98-101; Hunter 1996, 59-61 e 158-161, cat. 25.

652 Penna e guazzo bruno (Département des Arts graphiques, Louvre, inv. 2081, 28x18,8). Tullio Cataldo-Frank 2011, 71, cat. 41.

653 Per il rapporto tra disegno e affreschi vd. Härb Faietti 2002, 215-217, cat. 54.

654 vd. *supra,* 100.

655 Databile agli ultimi anni del Cinquecento: Viroli 1980, 199.

656 *Post* 1583; vd. Franklin 2009, 354-355, cat. 113.

657 Tomei 2001, 56.

658 Il contratto, datato 26 gennaio 1598 si trova in appendice al saggio O'Neil 2002, 314, n.2; per l'opera vd. Macioce 2002, XXVII e O'Neil 2002, 66-71, dove sono discussi anche i disegni preparatori; questi documentano l'elaborato processo di invenzione: in un primo momento Baglione aveva previsto un solo mendicante seduto a lato della scena che avrebbe dovuto conformarsi quindi ai dipinti di fine Cinquecento sopra elencati (il disegno corrispondente a questa fase progettuale è conservato alla Christ Church Picture Gallery di Oxford: vd. O'Neill 2002, 71, fig. 34).

principi compositivi analizzati in queste pagine. Alla scena dell'elemosina, prominente nella rappresentazione, partecipano nel dipinto romano un numero consistente di personaggi: un giovane riccamente vestito e due anziani si rivolgono a un gruppo di mendicanti dall'aria pietosa e dall'aspetto miserabile mentre due nudi in primo piano presentano i corpi di schiena distesi in un elegante contrapposto. Tra queste figure e il Tempio di Gerusalemme, la cui facciata riprende quella di Santa Maria dell'Orto, altri personaggi transitano nella piazza, ai quali una giovane madre chiede la carità. La Vergine incontra il sacerdote di fronte alla facciata del Tempio, che è in effetti modellata su quella di Santa Maria dell'Orto.

L'atteggiamento caritatevole e pietoso delle fisionomie e dei gesti è probabilmente funzionale a giustificare la predominanza della scena di contorno – un compromesso necessario al tempo in cui opera Baglione.

Le ragioni di questa necessità verranno indagate nel prossimo capitolo, dedicato alle critiche mosse dai commentatori più rigorosi alle licenze degli artisti in merito all'amplificazione delle storie sacre.

c. Sintesi e conclusioni

Poiché la dedicazione di Maria bambina al Tempio è narrata nelle fonti in modo stringato, fin dal Trecento i pittori hanno incluso nei dipinti di questo soggetto figure che solo indirettamente traggono origine dal racconto sacro. I personaggi marginali che più comunemente compaiono nelle opere medievali e rinascimentali appartengono ad alcune categorie ben definite (i portatori di offerte, le vergini del Tempio, gli ebrei scettici, le donne con bambini che assistono alla salita di Maria) che completano l'illustrazione dell'evento, ampliando alcune parti del racconto implicite nelle fonti, o favoriscono la comprensione del significato dottrinale del soggetto. La disposizione di queste figure nella scena è sottoposta al criterio di chiarezza narrativa e, in alcuni casi, dipende dalla funzione allegorica dei personaggi. Questi *marginalia* tendono inoltre a ripetersi senza notevoli variazioni tra un'opera e l'altra.

Nelle *Presentazioni della Vergine* del Cinquecento questa tradizione è abbandonata: le figure senza nome presenti nei dipinti di questo secolo illustrano il contesto in cui si svolge l'episodio, piuttosto che completare il racconto stesso. L'attenzione degli artisti indugia infatti sulla vita che anima la piazza ai piedi del Tempio. Questo modo di narrare per immagini non nasce però improvvisamente nel Cinquecento: già Gentile da Fabriano, seguito da altri pittori di area toscana, concentrava il suo sguardo analitico quanto vitale sulla città che fa da sfondo alla scena. In queste opere di primo Quattrocento compare per la prima volta il *Randgruppe* dei mendicanti. Come nella vita di tutti i giorni le chiese erano attorniate dai bisognosi in cerca di sollievo, così anche i templi dipinti sono spesso corredati da figure di poveri dotati di ciotola e bastone.

Nelle opere di Gentile e dei suoi seguaci i mendicanti sono rappresentati realisticamente come figure miserabili e abbruttite; a questi si contrappongono spesso eleganti dame o uomini aristocratici a formare un'immagine efficace e sintetica della società del tempo; nei dipinti del secolo successivo i poveri seduti attorno al Tempio esibiscono invece corpi perfetti e sani, manifesti dell'abilità e della cultura figurativa dei loro creatori; ma se l'aspetto dei singoli personaggi dipinti è meno aderente alla realtà, nell'insieme la rappresentazione invece acquista naturalezza: nella scena ai piedi del Tempio intervengono più figure, il cui andirivieni vario e casuale ricrea l'animazione confusa di una grande metropoli. La rappresentazione del

contesto permette all'artista una maggiore licenza inventiva rispetto alla messa in immagini dell'azione principale: di conseguenza la parte marginale viene ampliata il più possibile. Al contempo questo modo digressivo di raccontare la storia sacra ricrea le condizioni in cui l'evento potrebbe essersi svolto e quindi, paradossalmente, favorisce l'immedesimazione del fedele nella vicenda: si tratta però di un'immedesimazione indiretta, cioè raggiunta attraverso la condivisione del punto di vista dei personaggi marginali e l'immersione nel flusso della storia.

III Parte
Le ragioni dell'arte e le ragioni della devozione

Il contenuto di questa parte del discorso è espresso in sintesi nella frase di apertura del saggio *The sacred image in the age of art* di Marcia Hall: "The sacred image is a genre that serves two master, art and the Church. Although the requirements of art are constantly changing, those of the Church remain relatively constant: to create images that will instruct the worshiper and move his or her emotion".[659]

Quando le feroci critiche provenienti dal mondo protestante costrinsero la Chiesa di Roma a riconsiderare la funzione e lo statuto delle immagini sacre, le alte gerarchie ecclesiastiche, riunite in Concilio a Trento, convennero che gli artisti avevano goduto fino ad allora di un margine di libertà pericolosamente ampio e che era giunto il momento di riaffermare quale fosse lo scopo finale delle loro opere; in altre parole, la Chiesa riconobbe che era in atto una guerra tra i due padroni cui dovevano rispondere pittori e scultori – l'arte e la Chiesa stessa – e che era necessario agire con forza per sottomettere l'avversario.[660]

Il decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginis,*[661] emesso nell'ultima seduta del Concilio, controbatte alle accuse protestanti di idolatria e conferma l'utilità delle immagini per la devozione; in chiusura si delega ai vescovi la responsabilità di verificare che i fedeli abbiano compreso in che modo venerare le immagini; i vescovi dovranno inoltre emendare gli abusi degli artisti e controllare che nelle chiese non si veda "nulla di disordinato, disposto alla rinfusa o confusamente, nulla di profano o disonesto[662]".

Se la brevità e la funzione apologetica del decreto non permettevano di illustrare diffusamente quali fossero gli abusi che era necessario correggere, subito dopo la fine del Concilio da più parti in seno alla Chiesa si avvertì il bisogno di dare indicazioni più precise agli ecclesiastici e agli artisti in merito ai falsi dogmi e alle pericolose licenze che potevano sviare i fedeli incolti e, soprattutto, offrire argomenti ai nemici del cattolicesimo.

L'idea che molte anomalie dell'arte figurativa sacra del Cinquecento originassero dal conflitto tra la funzione devozionale delle immagini e le priorità estetiche dei pittori attraversa tutti i trattati che ampliarono e illustrarono il decreto tridentino. Per i fini di questa ricerca è di notevole interesse indagare quali intenzioni i commentatori rigoristi attribuissero ai pittori considerati colpevoli di non perseguire gli scopi dell'arte religiosa; i trattati permettono cioè di invertire il punto di vista sulla creazione artistica: i 'capricci' e le invenzioni oggetto di lode nei testi che si sono analizzati nel primo capitolo, sono qui oggetto di critica per le stesse ragioni per le quali prima erano considerati meritevoli di elogio. I testi della Riforma Cattolica delle immagini saranno letti quindi nelle prossime pagine come testimonianze di ricezione, cioè retrospettivamente, mentre si indagherà solo marginalmente quanto e come gli artisti abbiano risposto alle istanze ecclesiastiche.

659 Hall 2011, 1.

660 La riforma delle immagini in seno alla Chiesa cattolica è stata oggetto di un numero notevole di studi. Si ricordano qui i contributi fondamentali e quelli più recenti: Mâle 1932; Zeri 1957; Barocchi 1961, II, 522-543; Prodi 1965; Prosperi 1988; Baumgarten 2004; de Jong in Enekel-Melion 2011, 367-389; Hall 2011; Hecht 2012.

661 Il testo è riportato in Hecht 2012, 501-505.

662 "Postremo tanta circa diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil profanum nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo", Hecht 2012, 503.

a. Giovanni Battista Gilio: traslatore vs inventore

Nonostante da parte della Chiesa di Roma il maggior impegno teorico fu dedicato a sostenere l'utilità delle immagini di culto ai fini della devozione, perché proprio contro queste i protestanti muovevano l'accusa più grave, cioè quella di idolatria, anche la pittura narrativa fu sottoposta a scrutinio.

Dopo la chiusura del Concilio, la prima opera dove il problema dell'arte figurativa sacra è trattato diffusamente, presenta già nel titolo stesso la parola *historia*: si tratta del *Dialogo degli errori e degli abusi de' pittori circa l'historie. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo, et altre figure, tanto de la vecchia, quanto nella nova Cappella: et in modo che vogliono esser dipinte le sacre imagini* di Giovanni Andrea Gilio, pubblicato nel 1564.[663]

L'intenzione dell'autore del dialogo è chiaramente espressa nella dedica al Cardinal Farnese: "[la pittura] ora ritrovandosi ripiena di abusi ed errori, m'è paruto ch'aggia bisogno d'essere riveduta e ripurgata, per renderla a la sua vera forma circa la verità dei soggetti che si pingono".[664] Il problema fondamentale della pittura del suo tempo è quindi per Gilio l'infedeltà dei pittori verso le storie che erano chiamati ad illustrare. Ancora nella dedica l'autore dichiara la duplice origine dello scarto tra le immagini e i soggetti: l'ignoranza, che fa commettere agli artisti errori iconografici grossolani, e la subordinazione dell'intento comunicativo a quello estetico:

> mi pare ch'oggi i moderni pittori, quando a fare hanno qualche opera, *il primo loro intento* è di torcere a le loro figure il capo, le braccia o le gambe, acciò che si dica che sono sforzate, e quei sforzi a le volte sono tali che meglio sarebbe che non fussero, et al soggetto de l'istoria che far pensano poco o nulla attendono.[665]

Quanto sia lecito al pittore perseguire i suoi fini nella creazione delle opere, e di conseguenza quanto ampio sia il suo margine di invenzione, dipende del soggetto che deve esprimere, varia cioè a seconda che il pittore sia storico, poeta o misto: solo quando è poeta, dice Gilio, "penso che lecito gli sia dipingere tutto quello che il capriccio gli detta".[666] L'autore del dialogo definisce i generi pittorici con l'ausilio di tre esempi: per quello poetico Gilio cita la *Galleria di Psiche* di Raffaello; il genere storico è rappresentato dagli affreschi della Cappella Sistina e della Cappella Paolina di Michelangelo e comprende tutte le "istorie dei santi, che sono ne le chiese di Roma e in altri luoghi"; al genere misto appartengono invece le pitture che i moderni definirebbero storiche, perché l'autore porta come esempio della categoria i *Fasti farnesiani* dipinti da Salviati e la Sala dei Cento Giorni di Vasari.

Il discorso che più interessa questa ricerca riguarda i doveri del pittore storico. Per prevenire gli errori causati da ignoranza, l'artista deve conoscere a fondo il contenuto del racconto; deve saper ricreare fedelmente l'ambientazione della scena e dotare le figure dell'aspetto e degli abiti convenienti al tempo e al

663 Per un inquadramento storico dell'opera e sulla figura di Gilio vd. Scavizzi 1992, 93-99; introduzione di P. Barocchi in Gilio, *Due dialoghi*, VII-XV; Hall 2011, 122-125.

664 Barocchi 1961, II, 3.

665 Barocchi 1961, II, 4. Gilio sembra qui riferirsi alle "figura sforcicata e difficile" che Paolo Pino consigliava ai pittori di inserire nelle storie dipinte al fine di dimostrare la propria abilità. vd. *supra*, 36. Più esplicita ancora è la critica a questo brano del dialogo di Pino nel *Trattato de' veri precetti della pittura* di Armenini, pubblicato nel 1586: "né qui si deve seguitar quella superstiziosa avvertenza di non far mai l'un viso, se non ben differente da li altri e così de gli atti vengan gli affetti, né meno mi piace quella figura misteriosa e straordinaria che dicono si dovrebbe fare in ogni istoria per mostrarsi intelligenti." Armenini (1), 142-143.

666 Barocchi 1961, II, 15.

luogo. Poiché i pittori non si applicano nella ricerca della verità, afferma Gilio, incorrono in molti abusi: gli esempi portati dall'autore riguardano in gran parte consuetudini iconografiche diffuse ma che non corrispondono alle scritture o che sono in contraddizione con la logica (Giuseppe è spesso dipinto come un uomo anziano; Maria è raffigurata ai piedi della croce come una ragazza di vent'anni; a san Girolamo i pittori mettono in testa il cappello rosso, anche se l'abito cardinalizio fu introdotto settecento anni dopo, ecc).[667] Solo quando la lettera non è chiara, il pittore deve seguire la tradizione figurativa;[668] l'unico caso in cui è lecito modificare la lettera occorre quando un'illustrazione troppo fedele contravverrebbe la decenza.[669]

Secondo l'autore del dialogo è fondamentale quindi che il pittore raffiguri il racconto sacro ricostruendo in modo storicamente accurato ogni elemento della scena: i costumi, l'architettura e il paesaggio nel dipinto devono corrispondere al tempo e al luogo in cui avvennero i fatti.

È la prima volta che al pittore di storie sacre si richiede un tale scrupolo;[670] gli artisti (e i committenti) fino ad allora avevano scelto tra due opzioni: da una parte le pitture rinascimentali proseguono spesso la consuetudine di origine giottesca di ambientare i racconti della Bibbia nella contemporaneità; in questo caso gli scenari e i costumi nei dipinti rispecchiano la vita reale degli osservatori coevi al pittore; oppure, soprattutto nel Cinquecento, le storie sono ambientate in un mondo fuori dal tempo: costumi e scenari non hanno realtà storica, ma sono il prodotto del gusto del loro creatore, sono la summa della sua esperienza e cultura figurativa;[671] l'assenza di determinazioni temporali o geografiche contribuisce inoltre a sottolineare il valore universale ed esemplare degli eventi raffigurati.

La necessità di accuratezza storica proposta da Gilio è logica conseguenza dell'assimilazione operata dal commentatore tra lo storico e il pittore di racconti sacri. Infatti mentre il poeta, secondo la celebre definizione aristotelica, deve riportare i fatti come questi sarebbero dovuti accadere, lo storico ha il compito di raccontare come questi in effetti avvennero;[672] sottraendo completamente le storie sacre al regno della poesia,[673] Gilio intende limitare l'importanza del contributo personale del pittore nella creazione della scena: se infatti l'artista è come un poeta, spetta a lui il compito di comprendere e rappresentare l'essenza del racconto, di trarne il valore universale; il dipinto è il risultato di un'interpretazione; se invece è storico, il suo compito consiste nel ricostruire i fatti con la massima fedeltà possibile: sarà poi il riguardante a cogliere l'insegnamento spirituale e il significato universale del racconto.[674]

Gli anacronismi e le imprecisioni nei dipinti sacri sono spesso causate dall'ignoranza dei pittori e vi si può porre quindi facilmente rimedio correggendo e istruendo gli artisti. L'esempio emblematico di infedeltà alla storia sacra che deriva invece dal prevalere delle esigenze estetiche è, per l'autore del dialogo, il *Giudizio*

667 Barocchi 1961, II, 30s. Sulla convenienza dei costumi e degli ambienti vd. anche 50s.

668 vd. i rimandi alla "antica consuetudine": Barocchi 1961, II, 111-114.

669 Ad esempio quando il racconto prevede la nudità della figura sacra: vd. Barocchi 1961, II, 77-80

670 La più interessante riflessione sul problema dell'accuratezza storica nelle pitture del Cinquecento è il saggio dedicato alla *Sala di Costantino:* de Jong 2001, di cui vd. soprattutto 32s. Nello stesso volume di studi vd. anche Boschloo 2001.

671 vd. quanto si diceva sulla *Visitazione* di Salviati, *supra*.

672 vd. de Jong 2001, 34; *Poetica* IX, 1451.

673 La stessa regola non è imposta alla storia profana in quanto quest'ultima appartiene al genere misto, cui è concessa "una leggiadra mescolanza di cose vere e finte et a le volte per vaghezza de l'opera v'aggiunse le favolose". Barocchi 1961, II, 89.

674 Paradossalmente Gilio trae le sue critiche alle incoerenze nei dipinti storici dall'*Ars Poetica* di Orazio, un'opera che evidentemente poteva piegarsi agli scopi più diversi, se, come si è visto nel primo capitolo, Ludovico Dolce si appella alla sua autorità per sostenere la libertà interpretativa del pittore nei confronti del soggetto iconografico: vd. *supra,* 18. Le citazioni di Orazio relative al problema dell'accuratezza si trovano in Barocchi 1961, II, 39-41 e 43-44.

Universale della Sistina.[675] Poiché nessuno potrebbe accusare Michelangelo di ignoranza, è certo che le molte licenze rispetto al soggetto iconografico che Gilio ravvisa nel dipinto ed elenca puntigliosamente devono spiegarsi con il desiderio di Michelangelo di dimostrare la potenza dell'arte.[676]

Il commentatore non comprende la profondità della meditazione religiosa del pittore: questi ha voluto "compiacere l'arte" e si è comportato come un innamorato "il quale, per soddisfare la sua favorita, ogni cosa stima lecita e bella":[677] con questa ironica similitudine Gilio suggerisce che l'ubbidienza del pittore alle ragioni dell'arte sia fondata sugli istinti più bassi e frivoli dell'essere umano. L'innamorata di Michelangelo – la sua arte – in questo caso, avrebbe spinto l'artista a bearsi dell'ampiezza del muro della Sistina, perché "vedendosi innanzi sì largo campo da mostrare, in tanta moltitudine di figure, tutto quello che vagamente può fare un corpo umano per via di sforzi e d'altri posamenti, [Michelangelo] non ha voluto perdere l'occasione di lasciare a' posteri memoria del suo mirabile ingegno".

L'idea che il pittore sentisse il dovere di variare le attitudini alle sue figure e di creare composizioni ricche e adeguate allo spazio a disposizione non appartiene soltanto ai commentatori rigoristi; si è visto nel primo capitolo come varietà ed abbondanza fossero in effetti i criteri di giudizio estetico delle storie dipinte e che, di conseguenza, i pittori tentassero sempre di creare composizioni narrative dove lo sguardo dell'osservatore potesse ammirare un gran numero di personaggi diversamente atteggiati;[678] Vasari, a proposito dell'affresco della Sistina, attribuisce a Michelangelo le stesse intenzioni che vengono ridicolizzate da Gilio, e quasi negli stessi termini;[679] ma l'autore delle *Vite* non percepisce alcun conflitto tra le ragioni dell'arte e quelle della devozione; ammira l'affresco come un dono divino e trema di fronte allo spirito di Michelangelo: l'esperienza estetica si trasforma in emozione religiosa.[680]

Il *Giudizio* della Sistina rappresenta un caso eccezionale per la fama dell'autore e per la dignità della collocazione, ma per l'autore del dialogo il problema ha portata universale, perché tutti i pittori soffrono dello stesso 'innamoramento' che travia Michelangelo: Gilio afferma con sicurezza che "mostrare la forza dell'arte è sempre stato l'intento dell'artefice".[681] Per imbrigliare i desideri degli artisti è necessario rendere pittori e scultori nuovamente consapevoli dei loro compiti.

L'avvertimento generale che Gilio rivolge al pittore è di "fare [il soggetto de l'istoria] semplice e puro, perché mescolarlo col poetico e finto altro non è che un difformare il bello et il vero, e farlo falzo e

675 Per una sintesi delle critiche riformiste al *Giudizio* di Michelangelo vd. Hecht 2012, 420-445. Per l'accezione negativa di 'capriccio' nella critica di Gilio al *Giudizio* vd. Kanz 2000, che è decisamente più utile di Campione 2011, 237-242.

676 Barocchi 1961, II, 55: "Non penso che sia niuno, quanto si voglia goffo pittore, che non sappia o non pensi che Michelangelo più tosto compiacer voluto si sia de l'arte, che de la verità istorica, e quello che egli non ha fatto non sia da ignoranza proceduto, ma dal voler mostrare ai posteri l'eccellenza del suo ingegno e la eccellenza de l'arte che è in lui".

677 Barocchi 1961, II, 54.

678 Vd. *supra,* 29-38.

679 Nell'edizione giuntina: "Basta che si vede che *l'intenzione di questo uomo singulare non ha voluto entrare in dipignere altro che la perfetta e proporzionatissima composizone del corpo umano et in diversissime attitudini*; non sol questo, ma insieme gli affetti delle passioni e contentezze dell'animo, bastandogli satisfare in quella parte – nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici – e mostrare la via della gran maniera e degli ignudi e quanto e'sappi delle difficoltà del disegno, e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte *nel suo principale intento*, che è il corpo umano [...]". Vasari, *Le Vite* (3), I, 74 (il corsivo è mio).

680 Nella Torrentiniana: "E questo [il Giudizio] nell'arte nostra è quello esempio e quella gran pittura mandata da Dio agli uomini in terra, acciò che veggano come il fato fa quando gli intelletti dal supremo grado in terra descendono et hanno in essi infusa la grazia e la divinità del sapere. […] e nel vedere i segni da lui tirati ne' contorni di che cosa ella si sia, trema e teme ogni terribile spirito, sia quanto si voglia carico di disegno". Vasari, *Le Vite* (3), I, 80.

681 Barocchi 1961, II 39.

mostruoso. Però Orazio diceva: mente colui che 'l falzo e 'l vero mesce". È essenziale dunque che la sfera del la poesia – cioè tutto ciò che è profano – sia nettamente distinta da quella della storia – cioè tutto ciò che è sacro. Il discorso prosegue in questi termini:

> conciossia che'l pittore storico altro non è che un traslatore, che porti l'istoria da una lingua all'altra, e questi da la penna al pennello, e da la scrittura a la pittura. E se in questa traslazione non è fedele, s'acquista biasimo e si fa degno di riso e di sonno, come Orazio diceva. Io fo molto più ingenioso quello artefice che accomoda l'arte a la verità del soggetto che quello che ritorce la purità del soggetto a la vaghezza dell'arte[682].

Il compito del pittore è qui definito in modo decisamente diverso da come lo intendevano Pino, Dolce o Vasari: quando un artista mette in immagini un racconto sacro non gli è richiesta invenzione, perché non deve ricreare la storia secondo la propria fantasia, ma tradurla da un linguaggio ad un altro. La similitudine della traduzione è eloquente perché da una parte indica che il pittore è uno strumento al servizio di uno scopo più grande e che la sua immaginazione non deve prendere il sopravvento: il traduttore efficiente è quello che fa meno avvertire la sua presenza; in secondo luogo la traduzione è un lavoro analitico: anche se alle volte è necessario interpretare la lettera per adeguare il contenuto al nuovo linguaggio, certo non ci si aspetta che il traduttore proponga la propria visione della storia o che la arricchisca di dettagli e nuove invenzioni.

b. *Raffaello Borghini: come vestire la storia nuda*

La rigorosa definizione del compito del pittore contenuta nel *Discorso sugli abusi* non tiene conto del fatto che alcuni racconti sacri sono così stringati e scarni di dettagli che il margine di invenzione dell'artista chiamato a tradurli in immagini è per forza di cose piuttosto ampio.

La questione viene affrontata nel *Riposo* di Raffaello Borghini, il trattato sulle arti figurative pubblicato nel 1584 di cui si è discusso nel primo capitolo:[683] nonostante Borghini sia un commentatore sensibile alle istanze dei riformisti cattolici, nel *Riposo* si trova la seguente ammissione:

> Ma sovente addiviene che la storia sacra è così nuda e così spogliata di figure che il pittore considerando, nel metterla in opera, quello che l'inventore non considerò nello scriverla, per dar grazia e pienezza all'opera sua vi aggiugne molte cose.[684]

Il Vecchietti in questo punto del dialogo sta definendo le "cose da osservare nelle pitture sacre": prima di tutto gli artisti devono illustrare nel modo più semplice e puro possibile il testo delle scritture; in secondo luogo "con grandissima considerazione e giudicio aggiungano [i pittori] l'invenzione loro, conciosiacosaché non ad ogni storia stia bene aggiungervi, anzi il più delle volte mostri disgrazia e disconvelevolezza grande"; la terza regola consiste nell'osservare sempre il decoro e la pudicizia. Il Vecchietti cita esplicitamente e in più punti Gilio[685] e in effetti questa parte del *Riposo* ricalca il *Dialogo sugli abusi* pubblicato vent'anni prima.

682 Barocchi 1961, II, 39.
683 vd. *supra*. 26-29.
684 Borghini, *Il Riposo* (1), 90.
685 Borghini, *Il Riposo* (1), 82

Chiusa la lunga dissertazione sui doveri del pittore di storie sacre, Ridolfo Sirigatti, che nel dialogo parteggia per gli artisti, concede ai pittori di rimediare alla "nudità" dei racconti nei termini sopra citati. La fedeltà pedissequa alla lettera delle storie sacre è impossibile, secondo questo personaggio, principalmente per ragioni estetiche, cioè perché in molti casi se il pittore si attenesse al testo, mancherebbe di donare grazia e pienezza alle sue composizioni; inoltre mentre nel racconto verbale si può fare a meno di definire le circostanze dell'azione o l'aspetto dei protagonisti e dell'ambiente, il pittore deve necessariamente dare forma visibile ad ogni elemento della scena.

In risposta al commento del suo interlocutore, Vecchietti afferma che "codesto è ben fatto solo se si aggiungono cose non disconvenevoli alla principale istoria".[686] Le 'aggiunte lecite' citate come esempio dal Vecchietti sono però esclusivamente di natura allegorica: le Virtù nella Crocifissione di Vasari in Santa Maria Novella e la personificazione della Fama in *Cristo risuscia la figlia di Jario* di Bronzino nella stessa chiesa (fig.84).[687] Il pittore è quindi autorizzato ad includere nelle sue opere soltanto elementi che collaborino a illustrare il significato e l'insegnamento morale del racconto messo in immagini.

Il margine di invenzione previsto da Borghini risulta piuttosto limitato soprattutto se si paragona il discorso di Vecchietti ad un brano del *Trattato della Pittura* di Lomazzo,[688] pubblicato nello stesso anno del *Riposo* di Borghini. L'artista lombardo autore del *Trattato* condivide ancora le idee imperanti nella metà del Cinquecento sulla libertà del pittore rispetto al soggetto iconografico. Introducendo la parte del trattato dedicata alla pratica della pittura, Lomazzo esalta la composizione (l'uso di questo termine è l'unica concessione alla nuova temperie culturale[689]) in quanto essa

> […] tutti i capricci, fantasie e gheribizzi che si sciolgono dal capo fa mostrare con tanto ornamento delle opere e accrescimento delle pitture ordinarie, somministrandoci tanti vaghi istromenti che adornano così i tempij sacri, come gli illustri palazzi de re; e insieme nelle proprie historie tanti ornamenti, lavori, capricci, grilli e tante altre circostanze, che appresso noi altri pittori aggrandiscono e abbelliscono i soggetti delle nostre pitture, non altrimenti che Homero e Virgilio con le lor vaghe poetiche inventioni habbiano inalzato tanto sopra il vero e abbellito quelli le guerre di greci e di troiani e questi gli errori e gli avvenimenti d'Enea, che già non furono cosi grandi come da loro sono cantati[690].

Il pittore è chiamato ad amplificare e abbellire la storia che deve mettere in immagini come un poeta dà nuova vita alla scarna traccia del mito: l'opera dell'artista corrisponde a tutti gli effetti all'atto di creazione poetica, perché è la fantasia del pittore a dare sostanza e magnificenza ai soggetti delle pitture, che in sé non sono che materia inerte. Neppure le grandi storie dell'antichità furono così degne di meraviglia come appaiono trasformate dall'ingegno dei poeti; le invenzioni di Virgilio e Omero hanno reso universali e eterne delle vicende particolari e storiche: hanno innalzato la storia "sopra il vero". Lo stesso merito hanno le invenzioni del pittore. L'autore afferma esplicitamente che il discorso riguarda anche alle pitture sacre,

686 Borghini, *Il Riposo* (1), I, 90-91.

687 Per le imprese decorative dirette da Vasari in Santa Maria Novella e in Santa Croce, e per il rapporto tra queste e le istanze della Controriforma, il saggio fondamentale è Hall 1979.

688 Sul *Trattato* e il suo autore vd. Ackerman 1967; l'introduzione di Ciardi in Lomazzo, *Scritti*, I, VIII-XCII; Magnani 1980; Kahn-Rossi-Porzio 1998; Lapraik Guest 2005; Porzio 2008, 50s (soprattutto per le opere poetiche e le frequentazioni letterarie); Hermans 2013.

689 Perché Lomazzo chiama 'invenzione' solo il soggetto della pittura e non la messa in immagini dello stesso, che viene appunto denominata composizione. vd. *supra*.

690 Lomazzo, *Trattato*, 280.

perché parla delle opere "che adornano così i templi sacri come gli illustri palazzi dei re": non distingue quindi i doveri dell'artista a seconda che il tema da illustrare sia devozionale o profano. È significativo che quest'opera di abbellimento del soggetto iconografico sia descritta in termini di amplificazione, cioè attraverso l'inclusione nella pittura di "capricci, grilli e tante altre circostanze".

Di tutt'altro avviso sono invece gli interlocutori del dialogo di Borghini. Nel seguito del discorso, Vecchietti sottopone il *Cristo resuscita la figlia di Jario* di Bronzino[691] (fig.84) ad un'attenta analisi che si conclude infine con un giudizio positivo dell'opera, se non per un particolare:

> Quelle persone poi che lontano appariscono, quasi sforzandosi di voler vedere, vi possono stare, poiché non sono nel medesimo luogo dove è Cristo; comechè peravventura meglio sarebbe stato che non vi fossero.[692]

La presenza di spettatori interni introdotti dall'artista è tollerata solo in quanto a queste figure è dedicato uno spazio distinto da quello dei personaggi principali: questo commento è molto importante, perché conferma a posteriori alcune conclusioni cui si è giunti alla fine dei due capitoli precedenti. Si è notato infatti come nell'opera di Salviati, come in quella di Taddeo Zuccari, Daniele da Volterra e altri, le figure senza nome e le scene marginali – vale a dire la parti dell'opera di invenzione del pittore – siano collocate in modo da non condividere lo spazio con i protagonisti: queste due categorie di personaggi sono separate spesso dalla composizione e dall'architettura stessa della scena, anche quando le figure non richieste si comportano come spettatori interni e quindi partecipano con attenzione agli eventi rappresentati, com'è il caso della pala di Bronzino; a maggior ragione è necessario che la composizione sia chiaramente divisa nei casi in cui tra scena marginale e azione principale non intercorre alcun rapporto.

Il commento di Vecchietti, come altri che si avranno modo di citare, confermano che le strategie compositive osservate nelle opere non hanno soltanto la funzione di facilitare la lettura del racconto dipinto ma che derivano appunto dalla consapevolezza che figure senza nome e personaggi sacri appartengono a due livelli di realtà diversi. I pittori erano quindi portati a distinguere le parti della storia dipinta nate nella loro immaginazione da quelle che appartengono al racconto, sia per sottolineare la novità del proprio contributo, sia per preservare l'isolamento e sancire la superiorità dei personaggi sacri: il modo più semplice di manifestare tale superiorità è ovviamente rispettarne la preminenza nella scena, ma così facendo l'artista non avrebbe raggiunto l'altro obiettivo, non avrebbe cioè dato risalto alla propria invenzione.

Nel seguito del dialogo di Borghini si trova un altro commento simile a quello di Sirigatti sull'opera di Bronzino; oggetto di critica è qui il *Battesimo di Cristo* di Giovanni Stradano in Santa Maria Novella del 1572 (fig. 85).[693]

> Io non so, disse il Vecchietto, che alcuno a questo santissimo misterio si ritrovasse presente, perciò gli Angeli, che egli vi ha fatti per le cagioni altre volte dette vi stanno bene; e così quelle figure, che sopra la riva del fiume in varie attitudini si veggono; perciocché appariscono molto lontane dal luogo dove Christo si battezza.[694]

Poiché i Vangeli non menzionano altre persone presenti al battesimo di Gesù, Vecchietti tollera le figure di bagnanti dipinte da Stradano solo perché sono relegate in secondo piano, lontane dalla scena principale.

691 Hall 1979, 106-107; Strinati 2010, 108-112.
692 Borghini, *Il Riposo* (1), I, 92.
693 Hall 1979, 118-119; Baroni Vannucci 1997, 132, cat. 31.
694 Borghini, *Il Riposo* (1), I, 98.

La distanza, in questo caso, dichiara all'osservatore del dipinto che la scena marginale si svolge in parallelo a quella del battesimo: non c'è alcun rapporto tra le due parti della composizione e ai personaggi sacri è dedicato il posto d'onore. Vecchietti invece non perdona al pittore di aver incluso i ritratti dei committenti a destra di Giovanni Battista.

Gli interlocutori del dialogo proseguono nell'analisi delle pale d'altare in Santa Maria Novella e giungono, nel loro *tour* immaginario, alla *Purificazione della Vergine* di Battista Naldini, che viene paragonata ad un'altra opera dello stesso soggetto dipinta da Francesco Morandini (il Poppi) e destinata a San Pietro Scheraggio.[695] Il Vecchietti, come al solito, esprime una riserva sulla pala del Poppi ma è spalleggiato, questa volta, anche dal Sirigatti:

> [...] non so quello che vi faccia quella bella giovane che egli [Poppi] ha dipinta a lato di Simeone, havendo ad essere Anna Profetessa, che era vecchia veneranda, e non giovane gratiosa. Questo medesimo venne ancora a me in considerazione, replicò il Sirigatto, quando la vidi, e domandai al medesimo Francesco [Poppi] per che avesse fatto quivi quella bella donna; egli mi rispose haverla fatta per Anna; ma non l'haver voluto far vecchia per non mettere nella piu bella veduta della sua tavola una che porgesse poco piacere all'occhio; perciò vi aveva fatta quella giovane donna, e che se pure alcuno volesse dire che vi mancasse Anna, guardasse dalla banda della Madonna su[ ]a[ ]to in un canto della tavola, che vedrebbe una testa di vecchia, e quella si pigliasse per Anna, se gli piacesse.[696]

Il commento sulla pala finisce in scherzo, perché il severo Vecchietti ammette di perdonare questa licenza al pittore in grazia della sua giovane età: è naturale che Poppi preferisca le ragazze avvenenti alle donne anziane.[697]

L'aneddoto riportato da Borghini, sia vero o falso, è di grande interesse perché offre agli interlocutori del dialogo l'occasione di discutere un caso di conflitto tra la riuscita estetica dell'opera, che per l'artista passa attraverso la collocazione in primo piano di una figura piacevole per gli occhi, e la fedeltà al soggetto iconografico. La risposta allegra del pittore dimostra che questi era cosciente del problema, nonostante abbia poi trovato una soluzione piena di umorismo e leggerezza. Se lo scambio di battute tra Sirigatti e il Poppi è invece il frutto della fantasia di Borghini, si deve comunque dedurne che la storiella suonava credibile alle orecchie dei lettori del *Riposo*. L'aneddoto è credibile anche perché in un'altra *Purificazione* il Poppi dedica il primo piano della scena ad una bella figura senza nome né ruolo nella storia, in questo caso si tratta di un mendicante seminudo dall'aria maliziosa e le membra distese che gioca un putto (fig. 86).[698]

Il tono faceto e casuale del dialogo di Borghini non consente un'analisi approfondita e sistematica delle questioni poste dalle pitture fiorentine che gli interlocutori rievocano discorrendo; la presenza di voci in disaccordo all'interno del trattato tempera inoltre la severità di alcuni commenti. Le stesse questioni sono affrontate con tutt'altro rigore nel *Discorso sulle immagini sacre* di Gabriele Paleotti.

---

695 Forse identificabile con la *Purificazione* ora nelle collezioni della Banca Toscana. vd. Gregori 1982, 315.

696 Borghini, *Il Riposo* (1), 102-103.

697 Borghini, *Il Riposo* (1), 103: "soggiunse il Vecchietti: son forzato a dire lui havere ragione, essendo egli ancor giovane, a voler piutosto vedere una leggiadra fanciulla, che una vecchia grave per gli anni, e io per me lascerò prender la vecchia, che egli ha fatta in quel canto per Anna, a chi la vuole, come che mi creda, che per tale non sia conosciuta, havendo Anna ad essere dalla parte di Simone, e non della Vergine, ma per far piacere al Poppi, che è valent'huomo nell'arte sua, accetteremo per hora quella bella fanciulla."

698 Si tratta della pala nella Chiesa di san Francesco a Pistoia del 1584: vd. Giovannetti 1991, 22, nt. 77 e 163, fig. 103. Per i mendicanti ignudi ai piedi del Tempio vd. *supra,* 111-127.

c. Gabriele Paleotti: le pitture sproporzionate

Il *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti[699] è la risposta più zelante ed esaustiva all'appello del decreto tridentino: il vescovo di Bologna, come richiesto dal Concilio, si fa carico del compito di emendare gli errori più diffusi nelle pitture e di ricordare agli artisti il loro ruolo nella vita religiosa della comunità. Il testo di Paleotti prende così la forma di un manuale sistematico, rivolto non solo agli artisti, ma anche ai committenti, sia laici che ecclesiastici, perché sono questi ultimi "i principali agenti, e gli artefici essecutori della loro volontà":[700] già nella nota introduttiva Paleotti suggerisce l'idea che l'artista non sia altro che lo strumento grazie al quale parole e volontà altrui si trasformano in immagini; se questa prospettiva riduce le responsabilità del pittore, e quindi le sue colpe in caso di errore, ne riduce anche il merito.[701]

Nelle intenzioni iniziali dell'autore, il *Discorso* avrebbe dovuto comprendere cinque libri, ma la redazione si interruppe dopo il secondo e l'opera fu data alle stampe nel 1582 in forma incompleta[702]; gli *Avvertimenti al lettore*[703] presentano però il piano originale del trattato e permettono quindi di conoscere anche l'argomento dei tre libri previsti e mai completati, l'indice dei quali è inoltre accluso in fondo all'edizione del 1582:[704] nel primo libro si discute dell'origine e delle funzioni dell'arte profana e di quella sacra; il secondo è dedicato agli abusi delle pitture sacre, di quelle profane (anche queste infatti sono soggette allo scrutinio del prelato) e agli abusi comuni a entrambe; il terzo avrebbe trattato l'abuso più grave e diffuso, "il quale è delle immagini lascive e disoneste";[705] nel quarto Paleotti avrebbe discusso singolarmente le principali iconografie sacre; il quinto avrebbe offerto consigli generali ai curati, ai "padri di famiglia" e agli stessi pittori (elencati in quest'ordine nella descrizione del libro).

Nel primo libro merita soffermarsi brevemente sul capitolo diciannove, intitolato *Del fine proprio e particolare dell'imagini cristiane* perché qui Paleotti dichiara esplicitamente che gli scopi dell'artista e gli scopi dell'arte sono distinti e quindi possono entrare in conflitto.

> […] altro è il fine del pittore et altro è 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 servigio altrui, overo lavorare per suo passatemo o per simili altre cause. Il fine della pittura sarà l'assomigliare la cosa rappresentata, che alcuni chiamano l'anima della pittura[706].

Le intenzioni che guidano il pittore nella sua opera sono svilite dall'autore del *Discorso,* perché gli obiettivi dell'artista indicati da Paleotti sono tutti di natura utilitaria: il fine dei pittori non è l'eccellenza dell'arte, il loro mestiere non è per loro nient'altro che un mezzo per ottenere vantaggi di carattere sociale.[707]

699 Per la figura di Paoletti e il *Trattato* vd. Prodi 1959-1967; la nota critica in Barocchi 1961, II, 533-546; Prodi 1962, 140-212; Boschloo 1974, II, 110-113 e 121-155; Steinemann 2006; Bianchi 2008.

700 Barocchi 1961, II, 122.

701 Nella definizione delle "cose che concorrono a formare un'imagine" (Cap. II del I libro), l'artista è detto infatti "causa efficiente". Barocchi 1961, II, 136.

702 Sulle vicende redazionali vd. Prodi 1962, 143-147. Nel 1594 a Ingolstadt venne pubblicata la traduzione latina dell'opera con il titolo *De imaginibus sacris et profanis libri quinque* (a dispetto di quanto annunciato nel titolo, anche questa edizione contiene solo i primi due libri). L'edizione latina ebbe grande successo in tutta Europa: vd. Prodi 1962, 179s.

703 Barocchi 1961, II, 122-135.

704 Barocchi 1961, II, 504-509.

705 Barocchi 1961, II, 124.

706 Barocchi 1961, II, 210.

707 Ossola 1971, 34 riflette sulla contrapposizione tra il fine della pittura e il fine del pittore dichiarata nel *Discorso* di

Di seguito Paleotti specifica il caso del pittore di opere sacre.

> quando parliamo del pittore cristiano […] 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 e l'altro secondario, o vogliamo dire di consequenza. Questo fine di consequenza serà di esercitare 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 […] talché da niun lato si possa dire che egli biasimevolmente eserciti questa arte et in niun modo s'adopri contra il fine supremo. Il fine principale serà, col mezzo della fatica e arte sua acquistarsi grazia divina.[708]

Limitando i desideri dei pittori nella sfera mondana e venale, Paleotti può contrapporre facilmente questi scopi a quelli elevati e puri della devozione: se la scelta è tra Mammona e Dio, non è così difficile decidere dove stia la verità. Questa contrapposizione manichea esime Paleotti dal tenere in conto anche il desiderio dei pittori di contribuire al progresso della disciplina, desiderio che trae certamente forza dalla competizione e dall'ansia di ottenere fama e gloria, ma anche dal senso di responsabilità verso l'arte stessa; come si è visto nel secondo capitolo, gli artisti indicavano proprio in questo desiderio e in questa responsabilità il motore e il fine delle loro opere.[709] Paleotti definisce infine lo scopo delle pitture sacre paragonandolo a quello dell'oratoria, vale a dire "dilettare, insegnare e muovere",[710] ma non per questo concede agli artisti le libertà di invenzione dei retori.

Discutendo della funzione dell'arte sacra, Paleotti afferma che ogni opera figurativa può essere ammirata in tre modi: l'osservatore può godere della preziosità della materia di cui è formata; può contemplare la bellezza delle immagini e apprezzare l'abilità e l'ingegno dell'artefice che l'ha creata; infine l'ammirazione può trasferirsi direttamente dall'opera all'oggetto rappresentato: "nei primi due modi" dice Paleotti "non diamo noi sorte alcuna d'onore o riverenza a quest'opera sebbene sia d'oro o di perle e con stupendo artificio sottilissimamente lavorata, perciocché l'onore si conviene a cose maggiori e più eccellenti, ma queste tutte sono di gran longa inferiori alla natura dell'uomo [...]". L'arte del pittore e la materia di cui è composta l'opera sono accomunate in quanto vili e contrapposte al prototipo dell'immagine[711]: ne consegue che la materia e l'arte non devono imporsi alla percezione, bensì essere trasparenti come un vetro attraverso il quale il fedele contempla e venera le verità di fede.

Date queste premesse, è evidente che l'autore del *Discorso* non approverà i dipinti nei quali la dimostrazione della potenza dell'arte prevale sull'intento comunicativo e devozionale dell'opera e nelle quali sia dato spazio alle invenzioni dei pittori. Il problema viene affrontato nel secondo libro, dove gli abusi sono divisi per categorie e trattati in ordine decrescente di gravità. Il capitolo che interessa questa ricerca si trova nella terza sezione del libro, dedicata agli errori comuni all'arte profana e sacra. Paleotti tratta qui delle questioni di più lieve portata rispetto a quelle discusse nella prima parte del libro, dove sono esaminate le opere che illustrano concezioni eretiche e storie apocrife o che rischiano di traviare la devozione del fedele. Nella terza sezione invece Paleotti ragiona delle pitture false, non verisimili, inette e indecorose, sproporzionate, imperfette, vane e oziose, ridicole, insolite, oscure, indifferenti, orrende, prodigiose: il

Paleotti. Vd. anche il capitolo sulle Funktionsbestimmungen in Steinemann 2006, 59-65.

708 Barocchi 1961, II, 210.

709 vd. *supra,* 47-52.

710 Barocchi 1961, II, 215.

711 Sulla dottrina cattolica dell'adorazione del prototipo attraverso l'immagine vd. i capitoli XXX-XXXIII del *Discorso* di Paleotti: Barocchi 1961, II, 246-254. Per una discussione storica del problema vd. Hecht 2012, 88-96.

capitolo ventotto, *Delle pitture sproporzionate*, è quello che pertiene alla presente ricerca.

I dipinti discussi in questo capitolo non sono colpevoli di diffondere concetti contrari alla dottrina cattolica né di offendere il decoro e la verecondia dei personaggi sacri; l'abuso di sproporzione riguarda invece la resa del soggetto, più che il contenuto stesso della rappresentazione.

La proporzione viene definita da Paleotti come la concordanza tra le parti e la concordanza delle parti con il tutto; l'autore passa brevemente in rassegna gli errori che appartengono propriamente all'arte del disegno, come potrebbe essere il caso di una figura che presenta un braccio troppo grande o di una pittura in cui gli uccelli sono grandi come elefanti, e passa a considerare "se quello che è figurato ha la sua debita ragione con l'altre cose accompagnate".

Un genere particolare di sproporzione tra gli elementi che compongono un'opera pittorica "suol notarsi quando elle non hanno alcuna convenienza insieme e paiono fatte a caso: come il dipingere in un quadro uno che suona la viola, altro che coglie i fichi dall'arbore, altro che va correndo a cavallo, et un cingaro che numera denari, e simile altre cose." In questa pittura immaginata *exempli gratia* da Paleotti, le figure sembrano riunite a formare una sorta di scena di genere, un'immagine di vita quotidiana che non si compone in una storia e non trasmette un significato: proprio questa mancanza di scopo è oggetto di critica da parte dell'autore.[712] Ma più grave ancora è il caso in cui la pittura dovrebbe illustrare un soggetto preciso, ma questo è messo in secondo piano rispetto a dettagli e personaggi inutili:

> Si suol considerare da alcuni quella ancor per sproporzione di più cose insieme, quando non sono distribuite a' suoi propri luoghi; non altrimente che faria un vasaio mettendo il fondo dove va la bocca del vase. Così aviene quando il pittore non dà il luoco alle cose che figura secondo la condizione e dignità loro, e mette dai lati quello che dovria essere posto in mezo; overo, *pretermettendo quello che è lo scopo principale dell'istoria, pone maggior diligenza in quello che non importa tanto, facendolo apparire più agli occhi*: sì come nella conversione di san Paolo si vedono molti pittori consummare tutta la sua cura in figurare un cavallo bello e gagliardo, e questo hanno per principale, né del resto si cura più che tanto; e nell'adorazione dei Magi si affaticheranno per fare un camello meraviglioso, o un *moro carico di presenti, et a quello danno il più bel luoco nel quadro, talmente che a pena si scorge dove sia il sacro fanciullo che si ha da adorare.*[713]

L'importanza del brano citato per questa ricerca consiste nel fatto che qui Paleotti discute come problemi connessi l'impegno dedicato dal pittore alla resa di un particolare marginale e la collocazione nel dipinto di questo oggetto; la preminenza è quindi qui intesa al contempo in senso lato e in senso proprio, perché il pittore dà "il più bel luoco nel quadro" all'oggetto che gli interessa maggiormente dal punto di vista artistico: questa critica conferma a posteriori l'analisi che si è svolta nel secondo capitolo a proposito delle composizioni invertite di metà Cinquecento, nelle quali la scena principale è allontanata dall'osservatore per fare spazio alle figure marginali di invenzione del pittore.[714] Nel modo in cui il pittore immagina e articola la

712 Nel capitolo XXX, *Delle pitture vane et oziose*, l'autore infatti afferma che i dipinti che producono diletto all'osservatore, senza che questi ne tragga un giovamento morale, sono da evitarsi perché "[...] la pittura non deve stare in questo mezzo di oziosità, ma essere sempre drizzata ad uso buono: perché se di una parola sola momentanea e fuggitiva, purché sia oziosa, siamo in obligo di renderne conto a Dio, quanto più d'una opera durevole e fatta con deliberazione". Barocchi 1961, II, 384. Tra le opere oziose Paleotti considera anche i soggetti di genere e la pittura di paesaggio e cita il brano della *Naturalis Historia* dove si tratta del pittore romano Ludius: Barocchi 1961, II, 387.

713 Il corsivo è mio. Barocchi 1961, II, 378.

714 Vd. anche la lettura di Boschloo 1974, II, 131: "The shifts in accent in the composition, criticised here by Paleotti, belongs to the permanent repertoire of the Mannerist painter with a liking for refined constrasts, both in the presentation of the theme – concentration on accessory details – and in the construction of space and the balancing of masses – the abrupt jump from foreground to background with its resulting unexpected combination in the picture

storia dipinta si riflette la scissione – e l'inversione – tra degli scopi dell'arte da quelli della devozione.

Il genere di sproporzione sopra descritta non riguarda l'inclusione di elementi che non appartengono di diritto alla storia dipinta, mentre nel brano seguente Paleotti discute i casi in cui il pittore aggiunge figure e oggetti non richiesti dal racconto e sconvenienti.

> Un'altra sproporzione ancora rispetto al tutto pongono alcuni, quando nelle imagini massimamente sacre, o di cose gravi, s'aggiongono altre che sono fuori di quello soggetto e che non hanno a fare punto con l'opera principale; le quali i greci chiamano parerga: come serìa, dipingendosi il Signor nostro quando è crudelmente flagellato alla colonna, l'aggiongervi da un lato, se bene con disegno di lontana prospettiva, un putto che scherza con un cane, o una battaglia di uccelli, o un contadino che pesca ranocchi, o altre simili cose che s'imaginano i pittori, non avendo risguardo se ciò risponde a quello che hanno per le mani.[715]

Si avrà modo di tornare in seguito su questo passo del trattato quando si discuterà il termine 'parerga' e le sue occorrenze nella critica d'arte antica e rinascimentale,[716] basti ora notare che Paleotti supera per severità tutti i commentatori precedenti perché considera una colpa grave l'incoerenza rispetto al soggetto dell'opera delle scene marginali inventate dal pittore anche nel caso in cui queste figurino nello sfondo della rappresentazione.

L'influenza del trattato di Paleotti sugli artisti del suo tempo si misura sulla delusione da lui stesso espressa a chiare lettere quindici anni dopo la pubblicazione del *Discorso*, quando il cardinale constatava amareggiato che la riforma dell'arte sacra, alla quale aveva dedicato tanto impegno, era ancora lontana dall'essere compiuta.[717] Per porre rimedio allo stato di corruzione diffusa, nel 1596 il prelato intraprese la stesura di una nuova versione del trattato che avrebbe preso la forma di un indice delle immagini proibite, costruito sulla falsa riga dell'Indice dei libri. Di questo progetto reca testimonianza la bozza di una lettera di Paleotti a Clemente VIII che non fu mai indirizzata al mittente. Lo stesso anno Paleotti compose un memoriale rivolto agli ecclesiastici dal titolo *De tollendis imaginum abusibus novissima consideratio.*[718]

In questa sede il cardinale espone i motivi della sua rinuncia a completare il *Discorso* secondo il piano elaborato negli anni ottanta: Paleotti non credeva più come allora che si potessero convincere i pittori con il ragionamento a farsi carico delle proprie responsabilità verso la devozione cristiana. Nell'*Interrogatio prima* del memoriale Paoletti dichiara infatti che gli artisti sono i principali colpevoli del perdurare degli abusi nelle immagini sacre, perché pittori e scultori, invidiando la licenza concessa ai poeti, reclamano gli stessi diritti per le loro opere e credono che queste saranno tanto più apprezzate, quanto appariranno originali e lontane dalla tradizione.[719] In chiusura al discorso il cardinale insiste: la prima causa degli abusi dev'essere cercata

---

plane of monumental protagonists with insignificant little background figures". Stranamente l'autore manca di notare come oggetto della critica di Paleotti non sia semplicemente la grande differenza di scala tra le figure dipinte, ma il fatto che sia data statura monumentale proprio ai personaggi che non sono i protagonisti della storia. Puttfarken 2000, 170 considera questo passo una pietra miliare nella teoria della composizione pittorica: "Paleotti comes surprisingly close not only to a definition of the picture as a proportionated whole, but also to distinctions of value between different locations within it, between the center and the sides".

715 Barocchi 1961, II, 378.

716 vd. *infra*. 202s.

717 Sul tema è molto utile la discussione di Boschloo 1974, II, 142-155, che riassume anche la bibliografia precedente sull'argomento.

718 Prodi, 1962, 180-183. Il memoriale è riporato in appendice al saggio: vd. Prodi, 1962, 194-208.

719 "Nam existimarunt aliqui corruptelas istas, et deformitates, quae passim in picturis offenduntur, a veteri quadam poetarum, et fabularum licentia descendisse, qui non solum sibi quidlibet audendi facultatem iure quodam suo vindicabant: sed etiam cum viderent poetas illos eo maiori in existimatione haberi, quo longius ab usu communi

nell'affettazione e nella vanità degli artisti; questi non esercitano il proprio ingegno al fine di esprimere le verità di fede ed eccitare la devozione, ma perché le loro creazioni intrattengano piacevolmente gli osservatori, rapiscano in ammirazione gli animi e dichiarino la singolare maestria dell'autore; con questo intento i pittori escogitano ogni giorno delle novità, mescolano il vero con il falso e tentano soprattutto di introdurre dettagli inutili e curiosi, perché i dipinti risplendano della potenza dell'arte e dell'eccellenza dell'artefice.[720]

d. La parola di nuovo agli artisti: Paolo Veronese e il Sant'Uffizio

Tutti gli argomenti discussi in queste pagine riguardo alle figure senza nome nelle pitture narrative di soggetto sacro si ritrovano negli atti dell'interrogazione del Santo Uffizio a Paolo Veronese del 1573. La discussione tra il pittore e gli inquirenti ripercorre la questione del margine di libertà dell'artista negli stessi termini delle opere teoriche del tempo; le accuse del Sant'Uffizio e le difese dell'artista confermano inoltre alcune conclusioni tratte in queste pagine dall'analisi delle opere figurative: come fossero i personaggi di un trattato in forma dialogica, pittore e inquisitore prendono le parti delle due fazioni del conflitto che pervadeva la cultura del tempo, il conflitto tra le ragioni estetiche e quelle devozionali, tanto che si stenta a credere di star leggendo un documento processuale.[721]

Quando Veronese si presenta al tribunale, sabato 18 luglio 1573, conosce già il motivo della convocazione: si tratta della sua *Ultima Cena*, la tela colossale dipinta per il refettorio di san Zanipolo (fig. 87). Gli inquisitori[722] infatti avevano già contattato i domenicani del convento perché comandassero al pittore di trasformare il tema del dipinto in un *Convito in casa di Simone*, aggiungendo Maddalena che lava i piedi di Cristo al posto del cane dipinto da Veronese. Il pittore si era rifiutato di modificare in tal senso la sua opera e si dichiara pronto a spiegare agli inquirenti le sue ragioni[723]. Quando gli viene chiesto cosa

recedebant, atque res non quales essent sed pro suo quisque ingenio, sive prout esse potueran, eas describebat: *sic pictores eadem in imaginibus libertatem temere usurparunt, putantes opera sua eo maiorem gratiam habitura, quo plus inusitata, ac magis a moribus hominum remota conspicerentur.*" (Il corsivo è mio). Prodi 1962, 197.

720 "Quare alii accuratius rem examinantes, praecipuam horum abusuum causam, in communem quandam artificum affectationem, seu vanitatem reicerunt […]. quod quidem et pictoribus videtur accidisse qui, quo ingenio magis, et artis suae opinione apud alios excelluerunt, eo acrius illius augendae et ostentandae studio incensi fuerunt. Unde de eo potissimus soliciti, ut *illorum picturae in magno apud omnes pretio haberentur, non tam laborarunt quid veritas, et pietas exigeret, quam quid intuentium oculos oblectaret, et spectantium animos in admirationem raperet, simulque artificis singularem industriam declararet.* Hinc *nova quotidie excogitare*, et falsa cum veris commiscere, et vana multa, ac curiosa nimis, in sua opera inducere conati sunt, quibus artis vis, et excellentia magis, quam proprius imaginum decor, et dignitas fulgerent […]." Prodi 1962, 198.

721 Gli atti dell'interrogatorio, rivenuti a metà Ottocento nell'Archivio generale veneto, sono stati oggetto di grande interesse da parte della critica. L'ultimo saggio interamente dedicato alla questione è Massimi 2011 (vd. in proposito *infra,* nt. 724), in appendice al saggio è trascritto il documento in forma integrale: Massimi 2011, 179-181. Gli atti furono pubblicati la prima volta in Baschet 1867 e sono discussi in Fogolari 1935; Fehl 1961 (che difende Veronese dalle accuse del Sant'Uffizio con più zelo di quanto non abbia fatto l'accusato stesso e vuole convincere il lettore della pietà del pittore); Rosand 1982, 118-120; Arganville 1989; Gould 1989; Gemin 1990; Kaplan 1997 (vd. in particolare per i committenti e le relazioni tra la Chiesa di Roma e i dominicani di San Zanipolo); Gottdam 2000; Grasman 2009 (prosegue le ricerche di Kaplan e discute soprattutto il contesto geopolitico); Hecht 2012, 329-336. Per la tela vd. Fiocco 1928, 87-88; Pignatti 1976, I, 81-83; Rearick 1989, 13-14; Zamperini 2013, 223-228.

722 Per i membri del tribunale vd. Fogolari 1935, 365-366 e Massimi 2011, 140-155.

723 "Ei dictum: sapete la causa perche sete constituito? Respondit: Signor no. Ei dictum: Podete imaginarla? Respondit: Imaginar mi posso ben. Ei dictum: Dite quel che vi imaginate. Respondit: Per quello, che mi fu detto dalli Reverendi

rappresenta la tela in questione, Veronese risponde: “Questo è un quadro della cena ultima, che fece Giesù Christo con i suoi apostoli in ca' de Simon”. Questa frase ha creato una certa confusione negli studi, perché nei Vangeli non viene detto il nome dell'uomo che ospitò il *seder pesach* di Cristo e gli aspostoli mentre certamente in casa di Simone si è svolto il convito durante il quale Maddalena ha sparso il balsamo prezioso sui piedi di Cristo[724]. Ma l'errore di Veronese non viene corretto dagli inquisitori: infatti gli eventi dell'ultima cena sono narrati nei Vangeli subito dopo l'episodio del convito a casa di Simone e anche se non è specificato a chi appartenesse la sala dove gli apostoli si riunirono per l'ultima volta con Cristo, evidentemente non era considerato blasfemo ipotizzare che il padrone di casa fosse di nuovo Simone[725].

Accertato il soggetto della tela, gli inquisitori chiedono conto a Veronese dei personaggi inclusi nella scena: “A questa cena del Signor gli havete depento Ministri? Dite quanti Ministri e in effetti che fanno ciascun di loro”. Paolo risponde: “ el patron dell'albergo Simon, oltra questo ho fatto sotto questa figura una scalco, il qual hò finto chel sia venuto per suo diporto à veder, come vanno le cose della tola. Deinde subiunxit: ghe sono molte figure, le quali per esser molto che ho messo suso il quadro non me lo ricordo”.

Il pittore ricorda di aver dipinto Simone e uno scalco, cioè il direttore di mensa, che nei conviti signorili

---

Padri, cioè il Prior de San Zuane polo, del qual non so il nome, il qual mi disse, che l'era Stato qui, et che Vostre Signorie Illustrissime gli haveva dato commission che'l dovesse far far la Maddalena in luogo de un Can, et ghe resposi, che volentiera haveria fatto quello et altro per honor mio et del quadro. Ma che non sentiva che tal figura della Maddalena podesse zazer che la stesse bene, per molte ragioni le quali dirò sempre, che mi sia dato occasion che le possa dir.” Documento riportato in Massimi 2011, 179. Le citazioni seguenti provengono dalla stessa fonte.

724 *Matteo* 26, 6-13 e *Marco* 14, 3-9. In proposito vd. Fehl 1961, 329 e Arganville 1989, 44; Gould 1989 ritiene che in origine il soggetto del dipinto fosse una *Ultima Cena* ma crede che durante l'interrogazione gli accusatori discutano della tela come rappresentasse il *Convito in casa di Simone* (vale a dire che trattano il dipinto come se Veronese avesse cambiato il soggetto come il Sant'Uffizio aveva richiesto)*:* questa ipotesi non ha molto fondamento perché sia gli inquirenti che Veronese durante l'interrogatorio definiscono il soggetto 'la cena ultima'; secondo Gould, in entrambi i casi si tratta di un *lapsus linguae* (che lo stesso *lapsus* capiti due volte in una conversazione e che non venga cancellato negli atti, come molti altri errori tagliati da una linea nel manoscritto, è piuttosto improbabile; inoltre il pittore e gli inquisitori non si limitano a nominare il titolo del dipinto ma discutono esplicitamente della 'convenevolezza' della rappresentazione rispetto alla storia dell'*Ultima Cena*). Massimi 2011, 50s propone l'ipotesi che la tela di Veronese non rappresenti L'*Ultima Cena*, né il *Convito in casa di Levi* né la *Cena in casa di Simone* bensì un brano del vangelo di Luca (*Luca* 11, 37-54) nel quale si narra che Cristo a cena da un fariseo lo accusò di ipocrisia quando questi riproverò Gesù di non essersi lavato le mani. Secondo l'autrice infatti Veronese non può aver inteso raffigurare l'*Ultima Cena* nella tela ora alle Gallerie dell'Accademia, perché la scena dipinta non ha nulla in comune con la tradizione figurativa di questo soggetto iconografico: ma proprio per questa ragione il pittore è stato convocato in tribunale; se Veronese avesse potuto difendersi dalle accuse dicendo che il soggetto del quadro non era l'*Ultima Cena*, come credono e affermano gli inquisitori e come lui stesso dice, l'avrebbe certamente fatto, e non ci sarebbe stato bisogno di modificare il titolo, e quindi il tema, dell'opera. Se la nuova lettura proposta da Massimi fosse corretta, il dialogo tra gli inquisitori e Veronese sarebbe degno del teatro dell'assurdo. L'interpretazione iconologica degli elementi del dipinto proposta da Massimi per sostenere la sua tesi è complessa e non convincente; della stessa opinione è Salomon, che ha recensito il saggio sul Burlington Magazine: “This type of approach to the reading of paintings and related wild iconology has been unfortunately only too common in recent years among art historians trained in Venice. For the present reviewer this convoluted iconological construction is altogether unconvincing”: Salomon 2012, 582. Zampetti 2013, 223-228 non prende posizione.

725 Così anche Fehl 1961, 352 e Simon 2012, 582. Alcuni studiosi hanno preso l'errore di Veronese come una prova della sua poca familiarità coi testi sacri ma, come ha notato Gilbert 1974, 389, non c'è dubbio che Veronese distinguesse perfettamente il tema dell'*Ultima Cena* da quello del *Convito in casa di Simone* perché aveva dipinto entrambi i soggetti più volte, come tra l'altro lui stesso dice nel seguito dell'interrogazione. Veronese ha dipinto il *Convito in Casa di Simone* per Santi Nazario e Celso a Verona (Torino, Galleria Sabauda, 1556) e per San Sebastiano a Venezia (Versailles, Musée National du Chateau, 1572). Per l'iconografia delle cene veronesiane vd. Smirnova 1990 e Cocke 2001, 167-184. La definizione del soggetto data da Veronese 'cena ultima in casa di Simone' non è un *lapsus* momentaneo perché nel seguito dell'interrogazione Veronese sostiene infatti che la presenza dei soldati nella scena è giustificata in quanto 'il patron della Casa che era grande e richo, *secondo che mi e stato detto*, [e quindi doveva] haver tal servitori”: il pittore si era consigliato con un esperto e questi gli deve aver detto che il padrone di casa era il ricco Simone.

serviva le carni già tagliate: non è facile capire quali delle molte figure che intervervengono nella scena siano queste ricordate da Veronese.[726] Subito dopo gli inquirenti chiedono al pittore di elencare le altre *Ultime Cene* da lui dipinte a Venezia e altrove; la tela di san Zanipolo viene poi sottoposta a scrutinio figura per figura: "In questa cena, che havete fatto in san Gioanni Paolo, che significa la pittura di colui che li esce il sangue dal naso?", "L'ho fatto per un servo, che per qualche accidente li possa essere venuto il sangue dal naso"(fig. 88).

I termini in cui la domanda è posta sono di per sé interessanti: gli inquisitori vogliono sapere "che significa" quella figura, cioè presuppongono che ogni elemento del quadro debba avere uno scopo, comunicare un messaggio, mentre l'immaginazione del pittore ha ricreato una scena di convito nella quale tutto accade come nelle realtà, cioè per caso; di alcuni avvenimenti, come del sangue al naso di un servo, non è importante sapere la causa, perché in effetti non sempre è possibile conoscerla. Infatti quando gli inquisitori lo incalzano dicendo: "Che significa quelli armati alla Tedescha vestiti con una lambarde per una in mano?",[727] Veronese sente il bisogno di spiegare il principio generale del suo modo di comporre la storia e chiede le celebri "venti parole" per potersi difendere: "nui pittori si pigliamo licentia, che si pigliano i poetti et i matti, et ho fatto quelli dui Alabardieri uno che beve, et l'altro che magna appresso una scala morta, i quali son messi la, che possino far qualche officio parendomi conveniente, che'l patron della Casa che era grande e richo secondo che mi e stato detto dovesse haver tal servitori".

Paolo esprime qui ancora più chiaramente il suo modo di creare la scena ragionando sulle circostanze e sul contesto degli avvenimenti: il pittore non tratta il soggetto iconografico con indifferenza o addirittura con disprezzo, ma tenta di impossessarsene immaginando la scena in ogni suo dettaglio[728]; può concedersi questa libertà di invenzione perché gode della licenza che spetta ai pittori come ai poeti e ai matti; paragonandosi a un poeta Veronese giustifica le proprie scelte innalzando la sua disciplina al rango della poesia, mentre rivendicando una parentela con la categoria dei matti il pittore tenta di garantirsi la stessa immunità di fronte alla legge: ai malati di mente non si chiede conto di ogni azione e di ogni parola.

726 Secondo Massimi 2011, 42-43 l'uomo corpulento con le forbici legate alla cintura che si trova in cima alle scale a destra (fig. 89) è il 'trinciante' cioè il servitore addetto al taglio delle carni, mentre lo 'scalco' sarebbe il gentiluomo in verde (fig. 90); secondo Fogolari 1935, 369 'lo scalco' è invece l'uomo con le forbici. Il padrone di casa, Simone, è molto probabilmente il convitato vestito di rosso a sinistra di Cristo (fig. 91), seduto dall'altra parte della tavola (già Fogolari 1935, 369); secondo Gould 1989, 88 (vd. *supra* nt. 676) questa figura è stata aggiunta da Veronese dopo che i frati avevano deciso di trasformare l'*Ultima Cena* in un *Convito in Casa di Simone*: il pittore avrebbe consentito a dipingere il padrone di casa (coprendo la figura di un paggio, i cui contorni sono ancora parzialmente visibili ai raggi x) ma non Maria Maddalena; anche secondo Arganville 1989 il personaggio in rosso è stato aggiunto in un secondo momento e dovrebbe raffigurare Levi; certamente dopo il cambio del titolo e del tema della tela, questa figura deve identificarsi con Levi, ma è probabile che nelle intenzioni originali del pittore e del committente fosse Simone: non è necessario ipotizzare che non fosse inizialmente prevista; le indagini radiografiche, riflettografiche e stratigrafiche discusse da Nepi Scirè 1990 dimostrano che nessuna figura è stata aggiunta in un secondo momento; nonostante Massimi 2011, 46 concordi con l'identificazione del gentiluomo in rosso come Simone, nel seguito del discorso propone l'ipotesi che la scena prima del cambio del titolo rappresentasse un altro episodio evangelico e non l'*Ultima cena*, né il *Convito in casa di Simone* (vd. *supra*, nt. 724 e 725).

727 La critica (Pignatti 1976, I, 81; Gemin 1990, 368) ha spesso percepito l'interessamento degli accusatori verso gli armati 'alla tedesca' come un riferimento al protestantesimo, ma in realtà nessun elemento nel modo in cui è formulata la domanda consente di corroborare questa connessione: tutte le figure non pertinenti sono infatti messe sotto scrutinio da chi interroga. Secondo Gemin 1990, 368 il Sant'Uffizio accusa il pittore "di essersi allineato con l'*imagerie* protestante sulle cose di Roma", ma non si può obiettivamente desumere un'accusa così grave dagli atti, anche perché si può star certi che se la pittura fosse stata in sospetto di eresia, il processo non si sarebbe fermato a questa fase esplorativa.

728 Come dice Fehl 1961, 333: "the painting celebrates, in an artistically elevated form, the manner in which great events really come to pass – quietly and hidden".

La dichiarazione di Veronese non è sufficiente a convincere gli inquisitori, che procedono nell'esame delle figure senza nome aggiunte dall'artista: “Quel vestito da Buffon con il papagalo in pugno, à che effetto l'havete depento in quel Telaro?”, “Per ornamento, come si fa”. Dopo aver chiesto lumi su altri personaggi seduti a tavola e sulle loro azioni, gli accusatori pongono al pittore la domanda essenziale: “Chi credete voi veramente che si trovase in quella Cena?” “Credo che si trovassero Christo con li suoi apostoli; ma se nel quadro li avanza spacio io l'adorno di figure secondo le inventioni.” A questo punto gli inquirenti vogliono sapere “se da alcuna persona vi è stato commesso che voi dipengeste in quel quadro Thodeschi et buffoni e simil cose”, “Signor no: ma la commission fu di ornar il quadro secondo mi parese, il quale è grande et capace di molte figure si come à me pareva”.

Pur essendo consapevole che i personaggi da lui immaginati (notare l'uso di Veronese del termine 'inventioni') non hanno rapporto con il soggetto iconografico, secondo il pittore era suo diritto aggiungerli per “adornare” il quadro, cioè per garantire la riuscita estetica dell'opera: Paolo afferma esplicitamente che una volta dipinte le figure necessarie al racconto, tutto lo spazio che avanza è a disposizione per le sue invenzioni: il concetto è ripetuto due volte nella stessa frase (prima “secondo mi parese” e poi “come a me pareva”); in altre parole la parte marginale è il campo d'azione del pittore e, in un quadro così grande, questo campo dev'essere riempito generosamente perché la storia soddisfi l'occhio per varietà e abbondanza.

Ma gli accusatori chiedono “se li ornamenti che lui pittore è solito di fare dintorno le pitture o quadri è solito fare convenienti e proportionati alla materia et figure principali o veramente a beneplacito secondo che li viene in fantasia sena alcuna discrittione et giudizio”. I due aggettivi 'convenienti' e 'proportionati' sono molto indicativi: il primo pertiene al criterio di 'convenevolezza', cioè di coerenza alla storia; il secondo può essere interpretato sulla scorta del capitolo del *Discorso* di Paleotti che si è esaminato nel precedente paragrafo e riguarda quindi il rapporto numerico e di scala tra figure principali e figure marginali e la collocazioni di queste rispetto a quelle nel quadro.

Veronese in un primo momento afferma umilmente di rispettare la convenienza nelle sue pitture “secondo che 'l mio intelletto può capire”; gli accusatori lo incalzano di nuovo chiedendo se dunque gli pare conveniente “depingere buffoni imbriachi Todeschi nani e simili scurrilità”; Veronese allora elabora una spiegazione più pertinente: si è permesso di dipingerli perché “presuppono che questi sieno fuori del luoco dove si fa la cena”. Qui la viva voce di un artista conferma che attraverso la collocazione delle figure marginali in una zona della scena separata da quella dove si svolge l'azione principale, i pittori intendevano manifestare la differenza di statuto delle due parti della rappresentazione e garantirsi al contempo di poter gestire con maggiore libertà la parte della scena svincolata dall'aderenza al testo. Che la distinzione compositiva tra protagonisti e comparse fosse la difesa principale di Veronese è provato dal fatto che alla fine dell'interrogazione Veronese riprende l'argomento, come si vedrà in seguito.

Bisogna certamente tenere in conto che ogni risposta di Veronese è motivata principalmente dal desiderio di scagionarsi, quindi è probabile che il pittore spesso semplifichi le ragioni delle sue scelte, così da dimostrare la sua innocenza, ma in questo caso l'osservazione del dipinto conferma le parole dell'artista: a Cristo e ai suoi due discepoli più fedeli (Pietro e Giovanni) è dedicato il fornice centrale della *scaena frons* e la figura di Gesù si staglia davanti all'azzurro del cielo. Tutte le figure meno coinvolte nell'azione – quelle, tra l'altro, che gli vengono rimproverate dai membri del sant'Uffizio – si trovano nell'intercapedine tra la loggia e lo spazio dell'osservatore, cioè sulle 'scale morte', oppure ai margini destro e sinistro della scena del convito.

Gli inquisitori vogliono sapere se Paolo è consapevole che proprio tali scurrilità sono usate dagli iconoclasti e dagli eretici come argomento contro la Chiesa e le immagini sante; il senso di questa domanda è stato spesso forzato nell'interpretazione della critica: non è così evidente come si è detto spesso[729] che gli accusatori stiano imputando a Paolo di aver inserito dei messaggi eretici nel dipinto; la critica principale che viene posta all'artista è di aver composto una pittura eccessivamente profana e 'spropozionata': per spaventarlo gli si ricorda come tutto ciò che viene aggiunto dal pittore e non è richiesto dalla storia può dare adito a sospetti, ma l'accusa non è formulata direttamente;[730] Veronese risponde che certamente questo "l'è male, ma perche tornerò anchora quel che ho ditto, che ho obligo di seguir quel che hanno fatto li miei maggiori". Non potrebbe essere più chiaramente espresso lo scarto tra la responsabilità che il pittore considera prioritaria, cioè quella che sente verso la sua disciplina, e la responsabilità a cui lo richiamano gli accusatori, cioè il ruolo dell'artista nella diffusione della fede. Per difendersi Veronese attacca 'il maggiore' per eccellenza, Michelangelo: sarà forse convenevole, chiede il pittore, dipingere tutti i santi e i beati nudi? Gli inquirenti non si lasciano intimidire: il Giorno del Giudizio tutti infatti saranno nudi e nell'affresco della Sistina "non vi è cosa se non de spirito, non vi sono buffoni ne cani ne arme"; vuole forse il pittore difendere ad oltranza il suo dipinto? "Illustrissimo no che non lo voglio defender; ma pensava di far bene. Et che non ho considerato tante cose pensando di non far desordine nisuno, tanto più che quelle figure di Buffoni sono di fuora del luogo dove è il nostro Signore", ribadisce il pittore.[731]

In conclusione vengono concessi a Veronese tre mesi per correggere l'opera a sue spese. La soluzione escogitata da Paolo (o dai suoi committenti) è decisamente ingegnosa: per non dover modificare nulla della scena dipinta, il pittore cambia il soggetto dell'opera, che diventa un *Convito in casa di Levi*, com'è iscritto sulla balaustra (FECIT. D. COVI. MAGNV LEVI – LUCAE CAP. V[732]). Si tratta della cena che gli apostoli e Cristo condivisero con i pubblicani e che valse loro le critiche scandalizzate dei farisei;[733] la scelta è quanto mai opportuna perché la sconveniente accozzaglia di personaggi trova finalmente giustificazione nella storia rappresentata.

e. Immaginazione devota e immaginazione artistica

Come notavano Lomazzo e Borghini – e come sembra cercare di dimostrare agli inquisitori Veronese – è necessario che il pittore ampli lo scarno racconto delle sacre scritture visualizzando nell'immaginazione e dipingendo con la sua arte i dettagli di contesto (personaggi secondari compresi) che servono a dare vita alla

729 Fogolari 1935, 372 e bibliografia citata *supra* in nt. 726.

730 "Non sapete voi, che in Alemagna, et altri lochi infetti di heresia sogliono con le pitture diverse e piene di scurrilità et simili inventioni dilagare, vituperar et far scherno delle cose della S.ta Chiesa Cattolica per insegnar mala dottrina alle genti idiote e ignoranti?" anche Grassman 2009, 125 dice: "He [the inquisitor] did not seem to be very worried about the painting itself being heretical, or whether Veronese was a heretic, but rather whether the picture could potentially be used as ammunition by heretics in their struggle with the Holy Roman Church".

731 Anche Rosand 1982, 120 trova significativo che Veronese giustifichi per ben due volte la presenza di buffoni ecc con la loro collocazione "fuori dallo spazio dov'è Cristo"; questi commenti, a suo avviso: "point to a positive significance in the compositional structure of his Last Supper (as we should now call it) that is surely worthy of the sophistication of the structure itself".

732 Come dice Fogolari 1935, 381, la citazione della fonte evangelica, piuttosto rara su un dipinto, è una *excusatio non petita*: il pittore ha imparato dall'esperienza e vuole mettere in chiaro la sua fedeltà al testo.

733 *Luca* 5, 27-32.

scena. Il carattere sintetico ed essenziale della narrazione dei Vangeli e degli altri testi biblici e apocrifi garantisce quindi all'artista il diritto di integrare con le proprie invenzioni le lacune del racconto verbale.

I pittori potevano assumersi questo compito ed erano spontaneamente portati a farlo perché lo stesso lavoro di immaginazione era prerogativa di tutti i fedeli cristiani: proprio sulla rievocazione mentale delle storie sacre infatti si fondava la pratica devozionale privata.[734]

Bernardino da Siena invita esplicitamente e in più occasioni l'uditorio delle sue prediche ad appropriarsi delle vicende di Cristo elaborando personalmente il testo dei Vangeli durante la meditazione.[735] Nell'orazione di Pasqua del 1424 san Bernardino afferma che gli evangelisti non si soffermarono a raccontare come dopo la morte Gesù apparve alla Vergine, proprio

> […] per dare materia a ogni cristiano di meditare in che forma a lei apparisse e quello le disse che, come dice san Bernardo, la Vergine Maria stette sempre nel sipolcro con Cristo in ispirito […]. Le meditazioni sono alte, belle, e da credere. *Bastò a' santi vangelisti lo scrivere de' fatti di Cristo dal prencipio alla fine, come dice santo Giovanni vangiolista ne l'ultimo capitolo de' suoi Vangeli. Molte altre cose fece Gesù in el cospetto de' suoi discepoli che non sono iscritte in questo libro*[736].

Anche il dialogo tra i Re Magi e la Vergine dev'essere immaginato dai devoti:

> […] poniamo ch'e vangelisti non ne faccino menzione niuna; che sarebbe stato una cosa mutola, venuti tanta via e offerto oro, incenso e mirra sanza dire parola niuna, che credo io, e così è da credere, che adorato ch'elli ebbono Gesù, ellino si raccomandassero a lui e a lei e molte parole sante si dicessino nella loro propria linga. Quante cose passano leggermente i vangelisti per dare materia a te, divoto, di pensare e di svegliarti a divozione e più amore[737].

Come scrive Lina Bolzoni commentando questo passo, secondo san Bernardino "il Vangelo domanda […] un lettore creativo, che collabori con la lettera del testo e ne faccia scaturire tutti gli arricchimenti necessari".[738]

Lo stesso metodo di lettura è suggerito dall'autore delle *Meditationes vitae Christi*, il più celebre trattato di meditazione, opera di un frate francescano ma che anticamente si attribuiva a san Bonaventura. Il prologo delle *Meditationes*[739] anticipa al lettore che non tutto ciò che troverà nel manuale corrisponde alla lettera delle sacre scritture, perché l'autore racconterà le vicende "secondo che elle intervennero, o che piatosamente si puote pensare che intervenissero, secondo le presentazioni che la mente può imaginare, e secondo che l'animo può intendere in diversi modi".[740]

---

734 Baxandall 1972, 45: "[the painter was] a professional visualizer of the holy stories. What we now easily forget is that each of his pious public was liable to be an amateur in the same line, practised in spiritual exercises that demanded a high level of visualization of, at least, the central episodes of the lives of Christ and Mary". Per la pratica devozionale della meditazione sulle storie sacre vd. Ringbom 1969; *Idem* (1965) 1984; Belting (1990) 1994, 1-14 e 410-484; van Os 1994; Freedbger 1989, 168-191; Quiviger 2000; Bolzoni 2002; Schmidt 2005; Falkenburg-Melion-Richardson 2007; Enenkel-Melion 2011.

735 vd. Bolzoni 2002, 145-217.

736 Citato di Bulzoni 2002, 193.

737 *Ibidem*.

738 Bolzoni 2002, 193.

739 Di seguito si cita il volgarizzamento toscato del Trecento edito da Sorio (in bibliografia: *Meditationes vitae Christi*).

740 *Meditationes vitae Christi*, 38.

Questi esercizi di immaginazione devota continuarono ad essere praticati nei secoli seguenti, come dimostra la fortuna della *Vita Christi* di Ludolph di Sassonia (*editio princeps* 1474) tradotta in italiano da Francesco Sansovino e pubblicata a Venezia nel 1570.[741] Ogni scena della passione di Cristo è descritta come se lo sguardo di chi racconta percorresse una tela dipinta ricca di dettagli, corale e drammatica; nel rievocare il trasporto della croce, ad esempio, Ludolph visualizza e descrive una turba di spettatori distinti in quattro categorie: i carnefici, gli ebrei, gli amici e i parenti, i curiosi;[742] perché il devoto senta lo strazio della visione di Cristo umiliato davanti a tale pubblico, Ludolph immagina che Maria riesca ad avvicinarsi a Gesù e a vederlo: guardando l'uomo martoriato attraverso gli occhi di sua madre, anche il fedele percepisce più profondamente la tragedia della scena nel suo insieme. Lo scopo della visualizzazione mentale è sempre lo stesso per tutti gli autori dei testi citati: più la storia appare vivida e reale a chi la immagina, più facilmente questi riuscirà a sentirsi partecipe dell'azione, vale a dire, sarà in grado di entrare egli stesso nella scena.[743]

Anche le visioni dei mistici della prima età moderna elaborano le storie evangeliche arricchendole di dettagli fantasiosi. La Beata Veronica da Binasco (1444-1497) racconta di essere entrata più volte in uno stato di estasi e di aver presenziato agli eventi della vita di Cristo come spettatrice. I vividi resoconti delle sue esperienze mistiche sembrano ecfrasi di pitture rinascimentali. Durante la messa dedicata alla Circoncisione di Cristo, Veronica si ritrovò improvvisamente all'interno di un "ornatissimum templum" dotato di un altare di "praeclara magnificentia decorum", davanti al quale assistevano alla cerimonia un'anziana vedova e molte persone di entrambi i sessi. Veronica vide un uomo che portava Gesù e le colombe rituali e poi scorse nella folla i genitori di Cristo che guardavano il bimbo da lontano, "quasi tristes". Quando Gesù scoppia a piangere per il dolore provocato dal taglio, la Beata percepisce la sofferenza della Vergine.[744]

Ancora più ricca e fantasiosa è la descrizione delle Nozze di Cana. Veronica racconta che un angelo

741 Melion in Falkenburg-Melion-Richardson 2007, 11-20. Le citazioni provengono dall'edizione del 1589 (in bibliografia: Sansovino, *Vita di Giesu Cristo* 1589).

742 Nella versione volgarizzata si legge: "Essendo dunque tirato Christo, comandandolo Pilato, gridando il banditore, portando la croce al supplitio, allhora conducendolo, & accellerando, & satollandosi di obbrobrij, si fece un concorso di popoli che andavano dopo lui. Alcuni piangevano sopra di lui, altri ridendo lo beffavano, altri gli gettavano il fango & le immonditie su per il capo & nel viso. […] Et lo seguiva una triplice turba. La prima de manigoldi che lo spingevano. La seconda de Giudei, che lo beffavano. La terza de gli amici, che ansiosamente lo seguivano. Et di più la quarta di coloro che venivano a veder lo spettacolo. Dal che si vede, che tutti non seguivano con una istessa mente, […]. Ma è stato condotto con due compagni ladroni, per mezo la città, ove la sua confusione era manifesta a tutti che concorrevano alle porte & ai balconi. Questa era la sua compagnia". Sansovino, *Vita di Giesu Cristo,* 164v.

743 Così anche nelle *Meditationes*, dove è descritta l'abitazione di Giuseppe e Maria al tempo dell'infanzia di Cristo, si legge: "[...] entra tu in casa loro, profferisciti d'aiutarli, e aiutali familiarmente e allegramente. Vedili ogni dì sedere tutti e tre ad una tavola e mangiare vili e pochi cibi […] vedi ancora tre letticiuoli in una piccola cameretta, per ciascuno il suo": *Meditationes vitae Christi*, 18. Così si legge nel prologo di un altro trattato francescano di meditazione, il *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus* dello Pseudo-Bede: "Necessarium etiam esset, ut aliquando ista cogitantes in contemplatione tua, ac *si presens tum temporis fuisses*, quando passus fuit. Et ita te habeas in dolendo, *ac si Dominum tuum coram oculis tuis haberes patientem*, et ita ipse Dominus praesens erit, ut accipiet tua vota", il corsivo è mio. Testo citato in Marrow 1979, 252, nt. 43. Appartengono a questo genere di letteratura devozionale anche le opere sacre dell'Aretino come la *Vita della Vergine*, già citata nel capitolo dedicato al soggetto iconografico della *Presentazione di Maria*: vd. *supra*, 128-129.

744 Il testo è riportato in *Acta Sanctorum Januarii,* Anversa 1643, I, 906: "Inter Missarum solemnia Circumcisionis Dominicae Veronica sensibus egressa, ornatissimum templum adiit: ignara vero cuius regionis foret, affuit illico Angelus Domini, loca quaeque templi Veronicam edocens. Erat in templo altare praeclara magnificentia decorum nimis, ante quod vidua venerabilis, ac plerique promiscui sexus. Interea infantem Iesum vir duo paria columbarum, duoque turturum seni obtulit. Enimvero Mater Maria et Joseph, quasi tristes, Iesum procul aspiciebant. Denique senex infantem falcia nudavit, acceptoque cultro lapideo pelliculam circumcidens pauxillum carnis exemis. At infantulus eiulans et clamans vehementissimo dolore matrem affecit;". Questa visione è citata in Boskovitz 1994, 102.

venne a rapirla dopo che si fu coricata e la trasportò nella sala del banchetto. Qui vide una tavola imbandita sontuosamente in una splendida sala dove si trovavano Cristo, la madre, gli sposi e tante altre persone. Veronica vede Cristo benedire il cibo e salmodiare; poi i convitati si siedono: Cristo prende posto a capotavola e lei stessa viene fatta accomodare dall'angelo in *calce mensae*, "da dove può vedere tutto ciò che accade". La Beata commenta l'aspetto delle figure e rievoca i colori della scena: Cristo spiccava tra gli altri per la bellezza dell'abito, la Vergine era vestita di bianco e gli sposi di rosso. Nella sua visione non mancano i riferimenti ai personaggi di contorno: cinque servitori assistevano solerti al banchetto: due portavano i cibi dalla cucina, due distribuivano le pietanze, e quinto presiedeva l'oste. La Beata assiste anche ai festeggiamenti che seguono il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino. Sparecchiata la tavola i servi portano brocche di legno decorate, entrano nella sala i musicisti e si aprono le danze, guidate dagli sposi, mentre Cristo e la Madre osservano la scena sorridendo.[745]

Le istruzioni dei trattati di meditazione e le esperienze visionarie di Veronica invitano lo studioso a porsi il problema del rapporto tra le immagini mentali prodotte dai fedele durante la meditazione e dai mistici in estasi e le immagini visibili e concrete create dagli artisti figurativi[746]. Il problema è duplice: da una parte è necessario ricostruire quale funzione avessero i manufatti artistici nelle pratiche di meditazione, vale a dire se e come le pitture e le sculture servissero a stimolare e guidare il devoto nel visualizzare le storie sacre; d'altra parte si può ragionare sulla somiglianza del procedimento di creazione delle immagini che è messo in atto durante la meditazione e il procedimento di invenzione delle storie dipinte, o meglio ragionare sulla somiglianza delle descrizioni di questi due procedimenti nelle fonti del tempo.

La letteratura critica ha dato da tempo una risposta al primo interrogativo e chiarito il rapporto tra immagini artistiche e meditazione devota.[747] La dottrina cattolica ha sempre sostenuto l'utilità delle pitture e delle sculture sacre nella preghiera. Il dipinto o la scultura funziona come *medium* tra la realtà percettiva dell'osservatore e le verità di fede, cioè rappresenta *per visibilia invisibilia*; risveglia il sentimento religioso; aiuta a mantenere la concentrazione e ad esercitare la memoria.[748] Le leggende cristiane riportano numerose storie di apparizioni divine concomitanti alla preghiera di fronte ad un'immagine[749] o di visioni di santi che si

745 *Acta Sanctorum Januarii*, Anversa 1643, I, 908: "discumbens itaque Veronica, ab angelo rapitur mente in Cana Galileae: vidit vero coenaculum praeclarum, in quo mensa varia ciborum genera continens posita fuerat. Stabant autem Christus materque eius, sponsus et sponsa, plurimique in eodem loco. Mensam primum Iesus manu dextera benedixit, psallentibus ceteris veluti religiosorum mos est. Tum residentibus cunctis Salvator in capite mensae cathedra locatus discubuit: ad ciuius dexteram Mater beatissima consedit; quam sequebatur sponsa, ad aevam vero sponsus se posuit ceteris subsequentibus. Verum in calce mensae Veronica Angelo comitata stare videbatur, quae agebantur cuncta prospectans. Aiebat Virgo isthaec visa referens, Salvatorem eximio ornatum habitu extitisse, ac capite pulcherrima quaedam gestasse. Mater vero beatissima albis induebatur vestibus, sponsus et sponsa rubricatis. Qui continuo deserviebant, quinque numero fuere; duo quidem cibos afferebant, duo allata dividebant, quintus vero architriclinus erat. Hic esti cuncits praesset vino tamen effundendo peculiariter intendebat. Inter cibos carnes erant assae varia arte conditae, aderant quoque cochlearia, quibus pulmenta convivae desumebant. Fractio panis a salvatore fiebat manibus, vi ferro reliqui perficiebant. Posteaquam diu convitati sunt, deficiente vino dixit mater […] alimentis tandem e mensa sublatis vasa quaedam afferri vidit lignea praeclare elaborata, quibus ex saccharo delicatiora queadam compostia servabatur quae tragimata vocamus. Tum detulere nonnulli pleraque instrumenta quibus concentus admirabiles personabant choreas quoque duxere sponsus et sponsa ac multi salvatore et beata virgine semper ridentibus."

746 Per il problema, parallelo a questo, del rapporto tra la meditazione individuale sulle storie evangeliche e il dramma sacro medievale vd. Ehrstine 2012 che presenta un'efficace sintesi della questione ed offre molti riferimenti bibliografici.

747 vd. bibliografia citata *supra*, 128 nt. 646 e 149 nt. 734.

748 vd. *supra*, nt. 668. per le immagini e la devozione vd. anche Freedberg 1989, soprattutto 161-192; Boskovitz 1994, 74-106; van Os 1994, 157-172; Seidel 2001; Jacobi 2005; Sanvito 2003 e 2006.

749 Per citare solo il caso più celebre, vd. il crocefisso che prese vita e si rivolse a san Francesco in san Damiano vd.il

presentano simili nell'aspetto alle figure dei dipinti contemplati dal fedele miracolato.[750] Il genere di immagine usato a scopo devozionale nella preghiera era sia iconico che narrativo:[751] l'osservazione dell'icona produceva la sensazione di presenza fisica e vicinanza psicologica della figura rappresentata artisticamente, mentre le storie dipinte assistevano il fedele mentre questi ricreava dentro di sé la visione di scene complesse come quelle descritte nelle *Meditationes* o dalla Beata Veronica.

Nel caso della meditazione sulle storie sacre, è necessario chiedersi, come si è anticipato, quale rapporto esistesse tra la libertà di ampliare il testo nella visualizzazione interiore e la libertà del pittore nell'atto di realizzare in pittura la stessa scena.[752]

Nel suo saggio dedicato all'iconografia della Passione di Cristo nel primo Rinascimento in nord Europa, Marrow afferma esplicitamente che l'abitudine diffusa tra i fedeli della prima età moderna a ricreare mentalmente in modo personale le storie evangeliche ha influenzato i modi narrativi della pittura sacra.[753] Le *Meditationes* o la *Vita Christi* di Ludolph di Sassonia spingevano il devoto a integrare le storie dei santi che non erano diffusamente raccontate nelle scritture e quindi accendevano nel fedele il desiderio di immaginare le scene secondo la propria fantasia, arricchendole di dettagli e calandole nella propria esperienza quotidiana.

Merita citare le parole esatte di Marrow in proposito: "[...] put simply writers and painters did not all engage in methodical resarch in order to determine what had happened to Christ. On the contrary the faithful of the late Middle Ages and early Renaissance were constantly exhorted to imagine what Crist had suffered. Many, therefore, *gave vent to their imagination, drawing not only upon a distinct body of learning, but also upon the experiences of life*. Any failure to take account of this component of late medieval passion imagery – and any misjudgement of its meaning – would deny us insight into the true nature and range of creativity in the evolution of narrative treatments of the passion".[754]

Secondo questa interpretazione,[755] i pittori trattavano le storie sacre che erano chiamati a rappresentare

---

sesto capitolo della *Seconda Vita* di Tommaso da Celano in *Fonti Francescane*, 561-562; per altri esempi vd. Ringbom 1969, 159-162; Freedberg 1989, 283-315; van Os 1994, 166-167; il saggio di Kruger in Falkenburg-Melion-Richardson 2007, 37-69.

750 Due esempi si trovano nelle storie di Santa Caterina di Alessandria (Schmidt 2005, 9-31) e di santa Caterina da Siena: vd. Ringbom 1969, 161 e Kruger in Falkenburg-Melion-Richardson 2007, 39 per questi ed altri esempi; anche Teresa d'Avila (1515-1582) afferma che Cristo le apparve bello e raggiante come lo vedeva dipinto nelle pitture: vd. in propostio Stoichita 1996, 45s; il saggio di Stoichita è dedicato alle esperienze visionarie in Spagna nel Seicento, ma nella prima parte riassume i termini della questione: 7-44.

751 Ma l'immagine iconica si presta più facilmente alla venerazione, come afferma Belting (1990) 1994, 10: "Only the portrait, or image, has the presence necessary for veneration, whereas the narrative exists only in the past". Per il rapporto tra icona e narrazione nelle pratiche devozionali vd. Ringbom 1969 e *Idem* (1965) 1984; Seidel 2001; Schmidt 2005; per i polittici narrativi destinati alla devozione privata vd. van Os 1994, 8-40.

752 Freedberg 1989, 162: "indeed from the earliest Christian writing on meditation to the Spiritual Exercises of Saint Ignatius Loyola, the act of meditating is conceived of (and publicized) in terms of a specific parallel with actual image making. He who meditates must depict mental scene in the same way the painter depicts real ones". Sull'immaginazione nel Medioevo e nella prima età moderna vd. anche Ferraris 1996 e Bettetini-Paparella 2009.

753 Marrow 1979, 1: "[nella pittura della prima età moderna] we find a growth and popularization of narrative treatments of Christ's life and passion, particularly those that supplement the meager accounts of the Gospels by *introducing descriptive detalis and anedoctes not reported by the four evangelists*. The result was an extraordinarily inventive expansion of passion imagery in which the simple forumlas of earlier centuries were replaced by elaborately detailed and moving descriptions of Christ's tormentors, torments and suffering, and in which accounts of the passion were augmented by the appearance of new episodes previoulsy unknown in christian tradion." Il corsivo è mio.

754 Marrow 1979, 200.

755 Condivisa, come si è visto, anche da Freedberg 1989, 162 (vd. *supra*, nt. 689) e da Baxandall 1972, 45. Lo stesso afferma Belting 1985, 152s e Mulvaney 2001 (in particolare dedicato ai modi narrativi delle scene cristologiche sulla *facies* posteriore della Maestà di Duccio in rapporto alle *Meditationes Vitae Christi* e al dramma sacro. Per la

con la stessa libertà che era concessa a tutti i devoti; la differenza ovvia ma sostanziale tra le immagini mentali dei fedeli e quelle create dagli artisti sta nel fatto che queste ultime non restano invisibili ma prendono una forma stabile e definita nell'oggetto prodotto e possono quindi a loro volta influenzare le visualizzazioni mentali di chi le osserva. Se è importante che ogni fedele si appropri del racconto, dev'essere lasciato libero di immaginare indipendentemente la storia: di quest'idea si trova traccia in molti trattati di meditazione.

Anche gli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola,[756] pubblicati nel 1541,[757] prevedono che durante la preghiera il fedele visualizzi le figure e le storie secondo una procedura paragonabile alla creazione pittorica: il primo stadio è quello della *compositio loci,*[758] ovvero la composizione dello scenario dove agiranno i personaggi del racconto. Rispetto alla ricchezza delle descrizioni e dei racconti contenuti nelle *Meditationes* o nella *Vita Christi*, le indicazioni fornite da Ignazio per guidare il fedele durante gli *Esercizi* sono molto succinte: sant'Ignazio afferma infatti negli avvertimenti iniziali che chi guida la meditazione del devoto più inesperto deve offrirgli soltanto gli elementi essenziali del ragionamento e della storia perché la meditazione si sviluppi in autonomia:[759] lasciando un certo margine di libertà "la persona che contempla […] ricaverà più soddisfazione e frutto spirituale di quanto non ne ricaverebbe se chi dà gli esercizi avesse molto spiegato e ampliato il significato della storia; perché *non è il molto sapere che sazia e soddisfa l'anima, ma il sentire e il gustare le cose internamente*".[760]

Negli *Esercizi* di sant'Ignazio confluisce una tradizione plurisecolare di pratiche devote di immaginazione:[761] il procedimento consigliato da Ignazio, che prende avvio dalla creazione dello scenario dove il fedele farà apparire le figure sacre, è lo stesso prescritto nel *Zardino de Oration*, un manuale di meditazione della metà del Quattrocento che ebbe una certa fortuna editoriale durante la prima metà del Cinquecento dopo l'*editio princeps* del 1494.[762] Nel capitolo intitolato *Come meditare la vita di Christo,* l'autore suggerisce di rievocare per prima cosa nella mente dei luoghi noti: si deve immaginare Gerusalemme "pigliando una citade la quale ti sia bene praticha". Questo espediente è utile "a ciò che tu meglio la [storia della Passione] possi imprimere nella mente e più facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria". Il fedele attribuirà poi ai personaggi stessi delle vicende un volto familiare: "Anchora è dibisogno che ti formi nela mente alcune persone, le quale tu habbi pratiche e note, le quale tute representino quelle persone che principalmente intervenero de essa passione". È probabile che questo modo di ricreare mentalmente la scena ricordasse ai fedeli del tempo l'esperienza delle sacre rappresentazioni, che erano in effetti messe in scena

questione qui discussa vd. in part. 180s). Secondo Boskovitz 1994, 102 è avvenuto invece il processo inverso: le visioni dei mistici del tardo Medioevo riflettono "i cambiamenti del linguaggio artistico dal XIII al XV secolo, diventando sempre più dettagliate e veritiere".

756 Per un'introduzione sulla figura di sant'Ignazio e sugli *Esercizi* vd. l'introduzione di M. Gioia in Loyola, *Scritti*, 65-89; O'Malley-Bailey 2005, 3-26 (per i rapporti tra i primi Gesuiti e le arti) e i saggi di Homza, Coupeau e Endean in Worcester 2008, 13-71 e relativa selezione bibliografica. Gli *Esercizi* furono tradotti in italiano nel 1555. Vd. Loyola, *Scritti*, 84.

757 La prima edizione latina è del 1548 e fu stampata a Roma, vd. Loyola, *Scritti*, 52.

758 vd. in proposito il saggio di De Boer in Enenkel-Melion 2011, 236.

759 Loyola, *Scritti*, 93: "[...] la persona che propone ad un altro il modo e l'ordine per meditare o contemplare deve esporre fedelmente la storia di quella contemplazione, toccandone solo i punti con una breve e succinta spiegazione."

760 Il corsivo è mio. Vd. in proposito Endean in Worcester 2008, 55s.

761 Ignazio riconosce il debito verso gli autori precedenti: nella sua autobiografia racconta che durante la dolorsa convalescenza che lo porterà alla conversione, Ignazio leggeva "gustando mucho" la *Vita Christi* di Ludolph di Sassonia. vd. Loyola, *Scritti*,, 78. Per il passo dell'autobiografia in questione vd. *ibidem*, 661.

762 Si contano sei edizioni dal 1494 al 1543.

nelle vie della città e nelle quali recitavano persone comuni, note agli spettatori.[763]

Come ha intuito Baxandall, i dipinti utili ad assistere il fedele in questo genere di preghiera non dovevano presentare una ricostruzione particolareggiata e personale del racconto, perché questa avrebbe interferito con la visione interiore di chi meditava sulla storia in questione;[764] il pittore doveva piuttosto offrire soltanto gli elementi di partenza, vale a dire luoghi e figure quanto più generici e universali, sui quali l'osservatore potesse ancorare il pensiero e poi sviluppare mentalmente la scena: per le stesse ragioni Ignazio consiglia al maestro di meditazione di dotare l'allievo di pochi riferimenti per ogni esercizio spirituale. Secondo Baxandall i volti e i paesaggi stereotipi di Perugino sono funzionali proprio a questo genere di contemplazione: osservandoli durante la preghiera ciascuno può trasformarne l'aspetto delle figure e dei luoghi secondo la propria esperienza e fantasia al fine di accoglierli nel proprio mondo interiore. Si possono aggiungere come esempio gli affreschi delle celle in san Marco a Firenze, opera di Beato Angelico e bottega,[765] dove la messa in scena degli episodi sacri è essenziale e spogliata di qualunque dettaglio decorativo e accessorio.

C'è quindi anche una ragione radicata nella storia della meditazione devota nel richiamo di Gilio e Paleotti al pittore perché rispetti l'essenzialità del racconto evangelico e ne dia una traduzione letterale invece di interpretare il testo ampliandolo e integrandolo con le proprie invenzioni: quando questi trattatisti insistono che le pitture 'fantasiose' non servono alla devozione, questa sentenza deve intendersi in senso letterale.

L'immaginazione del pittore è pericolosa perché, come si diceva, il suo prodotto ha consistenza visiva e si impone quindi alla fantasia dell'osservatore. È curioso notare che un paladino della libertà dell'artista nei confronti del soggetto iconografico qual è Lomazzo,[766] in un punto della sua opera esprima un'opinione simile a quella appena esposta.

Quando un pittore si accinge a mettere in immagini una storia, scrive Lomazzo, deve comporla nella propria mente "come s'ella si vedesse in fatto con gli occhi" e soltanto una volta che questa visualizzazione interiore è completa in tutte le sue parti, l'artista deve mettere mano ai suoi strumenti. In questa fase Lomazzo consiglia di non cercare ispirazione nelle "inventioni, disegnate sopra le carte poste in stampa, ritrovate modernamente in Germania da Israel Metro e in Italia da Andrea Mantegna", perché l'influenza delle idee altrui quando si immagina una storia è nociva; queste stampe "sono propriamente una confusione degl'animi nostri, i quali senza dubbio se fossero privi di questi esempli più sottilmente investigarebbero e non risparmiando fatiche produrrebbero da se sempre alcuna bella invention secondo la natura e genio loro".[767] In altre parole ogni qual volta un artista è chiamato a trasformare in immagini una storia, dovrebbe partire dalla lettera ed elaborare indipendentemente la propria visione, come è chiamato a fare il fedele durante la preghiera. Nel seguito del ragionamento l'autore paragona l'immaginazione dell'artista ad altri

763 Così Ehrstine 2013, 307.

764 Baxandall 1972, cit. Così anche Boskovitz 1994, 102-103: "[...] si nota come le persone intente a dedicarsi a meditazioni spirituali, seppure desiderose di vedere e di vivere da vicino, da testimone diretto, i momenti della vita del Salvatore, si rendessero conto che i troppi dettagli, i troppi espisodi secondari distraevano invece di aiutare la concentrazione. Avviene così che Caterina da Siena, per il suo forse più fervido colloquio con Gesù, non cerca un capolavoro della pittura senese ma si mette in ginocchio davanti a una croce dipinta del XII secolo. È qui che riceverà le stimmate, colloquiando con un'immagine che un pittore del suo tempo avrebbe certamente giudicato goffa, se non addirittura ridicola". Alle stesse conclusioni giunge anche de Jong in Enenkel-Melion 2011, 367-389.

765 vd. in proposito le descrizioni di Boskovitz 1994, 373s e de Jong in Enenkel-Melion 2011, 374-389.

766 vd. *supra,* 137-138.

767 Lomazzo, *Scritti,* II, 416.

generi di speculazione intellettuale e argomenta i propri consigli ai pittori ricordando che in generale "a coloro che sottili cose imaginano, pare che'l non vedere e sentire gl'apporti aiuto non sentendosi offendere dagl'incomodi che gli oggetti e i suoni portano".

Questa raccomandazione è evidentemente contraria alla pratica pittorica di ogni tempo, perché gli artisti hanno sempre creato le proprie opere ragionando sulla tradizione iconografica, sia nel caso in cui si volessero adeguare a questa, sia quando intendevano rinnovarla; ma la sentenza di Lomazzo è significativa per due ragioni: la prima è che vi è ribadita la necessità che il pittore si appropri delle storie rielaborandole nel modo più indipendente possibile; il secondo luogo Lomazzo, suggerendo ai suoi colleghi di non rifarsi ad altre illustrazioni dello stesso soggetto, corrobora l'idea che l'osservazione delle immagini artistiche interferisca con la visualizzazione mentale delle storie. Il teorico riconosce al pittore un potere e allo stesso tempo riconosce il pericolo di questo potere.

Nel rapporto tra immagini reali e immagini mentali prodotte durante la devozione possiamo quindi ravvisare due tendenze antitetiche. La prima pone il pittore a servizio della meditazione: in questo caso l'immagine artistica è il punto di partenza della visualizzazione mentale; la seconda pone il pittore al posto del meditatore: l'immagine artistica è il punto d'arrivo della visualizzazione mentale. Nel primo caso l'immagine deve essere costruita in modo da dare spunto a visioni diverse a seconda del riguardante; nel secondo caso la pittura manifesta la personale visione della storia nata nella mente dell'artista.

Questi due modi di dipingere le storie sacre sono antitetici perché il lavoro di immaginazione compiuto dal pittore nel realizzare la sua opera è inversamente proporzionale al lavoro di immaginazione richiesto all'osservatore che si trova di fronte ad essa: quanto è più ricca di dettagli e personale la raffigurazione del racconto, tanto meno il riguardante potrà integrare la scena con la propria fantasia.

I dipinti ideati per sostenere la devozione individuale e gli affreschi narrativi delle chiese e dei palazzi sono due generi di pittura distinti, diversi per formato, tecnica e funzioni[768] e metterli a confronto è rischioso, ma il ragionamento proposto è esclusivamente funzionale a comprendere il fenomeno della proliferazione di figure marginali nelle composizioni pittoriche narrative.

I personaggi accessori introdotti nell'*Ultima Cena* da Veronese sono infatti il risultato del ragionamento del pittore sulla dinamica della vicenda nel suo complesso e contribuiscono a presentare all'osservatore la storia come questa può essere accaduta, senza tralasciare la confusione e gli eventi accidentali. Vale la pena notare per inciso che secondo Ludolph di Sassonia a tavola con Gesù durante il suo ultimo convito erano presenti settantadue commensali:[769] la scena immaginata dai lettori della *Vita Christi* non doveva essere in effetti molto più ordinata di quella dipinta da Veronese. Le *Nozze di Cana* dipinte da Veronese sono più simili a quelle cui partecipò Beata Veronica di qualunque altro dipinto del Quattrocento: il pittore e la monaca hanno immaginato liberamente la scena adattandola alla propria esperienza di banchetti nuziali, nei quali intervenivano musicisti, si danzava e mangiava abbondantemente; entrambi hanno immaginato di vedere la scena da un punto di osservazione favorevole ma lontano da dove sedeva Cristo (Veronica infatti sedeva all'estremità opposta del tavolo).

768 Non bisogna neppure distinguere troppo rigidamente le funzioni dei due generi: l'*Ultima Cena* di Veronese, ad esempio, era destinata un refettorio conventuale; lo scopo di questo tipo di decorazione era aiutare i commensali a riflettere sul mistero dell'ultima cena del Signore. vd. Boskovitz 1994, 107-148.

769 Sansovino, *Vita di Giesu Christo*, 346r: "Et in quel mezzo si apparecchiava nel cenacolo per loro da alcuno dei settantaduoi discipoli. Percioché si legge ch'il beato Martiale, fu con alcuni altri de settantduoi di quella sera, a servire al SIGNORE e a dodici ch'erano a tavola con lui".

Lo stesso discorso vale per l'attenzione dedicata dai pittori del Cinquecento alla vita della piazza antistante il Tempio nelle scene della *Presentazione di Maria*: il riguardante si trova di fronte al prodotto di un esercizio immaginativo: non ad una fedele traduzione del testo, perché non è altrettanto essenziale; non ad una ricostruzione storica degli eventi, perché nessuno dei dipinti descritti è accurato nel riprodurre ambienti e costumi della Palestina antica.

La pittura concepita per favorire la meditazione tende invece ad offrire l'oggetto da contemplare isolato dal contesto e avvicinato psicologicamente ed emotivamente al fedele. Alle fastose cene veronesiane possiamo contrapporre (a fini esemplificativi) il tipo scultoreo di *san Giovanni reclinato sul petto di Cristo*[770] (fig. 92): le due figure centrali dell'*Ultima Cena* sono presentate come nucleo minimo della storia al riguardante, il quale comprende il significato del gesto di Giovanni perché conosce il contesto in cui è compiuto, perché immagina il resto della storia. I dipinti che appartengono a questo genere devozionale sono costruiti secondo il procedimento denominato negli studi *dramatic close-up*: il punto di vista sul quale è costruita la rappresentazione è così ravvicinato alle figure principali che di queste è spesso visibile soltanto il busto.[771] L'osservatore può concentrarsi sullo stato emotivo dei personaggi sacri (e quindi intonare il proprio animo a quello delle figure che contempla) e immergersi nella riflessione, perché nessun dettaglio di contesto lo distrae: spesso infatti i santi si stagliano su uno sfondo neutro o buio, come se apparissero nel vuoto della mente. Questo genere di composizione si è affermata nelle Fiandre e nell'Italia del Nord durante la seconda metà del Quattrocento,[772] ma ha larga fortuna anche nel Cinquecento:[773] presentano infatti le stesse caratteristiche di avvicinamento al fedele i *Cristo Portacroce* di Sebastiano del Piombo,[774] le *Circoncisioni* e *Presentazioni al Tempio* belliniane[775] o *Ecce Homo* di Correggio alla National Gallery di Londra,[776] un dipinto costruito in modo che l'osservatore si trovi al posto della folla che deve esprimere il verdetto.[777]

Le opere sopra citate appartengono ad un genere diverso da quelle oggetto di analisi in queste pagine per formato, tecnica, funzione e destinazione; tuttavia vi sono anche opere narrative monumentali che presentano gli stessi caratteri di avvicinamento spaziale e psicologico al fedele: secondo questo principio sono costruite

770 La scultura è oggi conservata nel Museo Meyer van den Berg a Anversa e proviene dal monastero Katharinental (Thurgau). Vd. Belting (1990) 1994, 414-416. vd. van Os 1994, 58, cat. 18; per un altro esemplare di questo tipo iconografico.

771 Vd. Ringbom (1965) 1984, che ha coniato l'espressione e descritto il fenomeno. L'analisi di Ringbom (1965) 1984, prende le mosse dalla definizione di *Andachtsbildt* in Panofsky 1927, 57: "According to him [Panofsky] the *Andachtsbild* can be produced in two ways: either by substraction from a narrative or by augmentation of a representational image. The first method […] consists of isolating the main figure or the most important protagonists from a history". Ringbom si occupa prevalentemente del secondo metodo, cioè la trasformazione dell'icona in scena narrativa attraverso l'incremento del numero di figure e la drammatizzazione dei gesti e delle espressioni. Il risultato di entrambi i procedimenti è una scena narrativa osservata da un punto di vista ravvicinato e nella quale gli elementi essenziali del racconto sono isolati dal contesto. Vd. il contributo di Nova in Lucco-Villa 2008, 105-115 per la fortuna del saggio di Ringbom e un'analisi del "dramatic close-up" nell'opera di Giovanni Bellini.

772 Sui prototipi di questo tipo iconografico vd. Ringbom (1965) 1984: i soggetti più comuni di queste opere sono gli episodi della prima infanzia di Cristo (*Adorazione dei Magi*, *Presentazione al Tempio*, *Circoncisione*) o quelli della Passione (*Ecce Homo*, *Flagellazione*, *Trasporto della Croce*, *Deposizione*, *Lamentazione*).

773 vd. in proposito anche Shearman (1992) 1995, 33s.

774 Strinati-Lindemann 2008, 150-151 cat. 24, 236-249 cat. 59 e 60. Per il tipo iconografico del *Cristo Portacroce* vd. vd. Rigbom (1965) 1984, 147-155 e fig. 118-127.

775 Rigbom (1965) 1984, 77-90 e fig. 33-39; Christiansen 2004; De Marchi 2012, 186-193.

776 Baker-Henry 2001, 147.

777 Per questa versione dell'iconografia dell'*Ecce Homo* vd. Shearman (1992) 1995, 38-39. Per lo studioso i dipinti di questo genere si possono definire "transitivi", perchè "il soggetto rappresentato si completa soltanto al di là di se stesso nello spazio dello spettatore, oppure viene completato esplicitamente dallo o nello spettatore stesso". Shearman (1992) 1995, 59.

infatti le storie di Maria di Giuseppe Valeriano e Scipione Pulzone nella cappella Madonna della Strada nella Chiesa del Gesù a Roma: contemplando la *Presentazione della Vergine* l'osservatore può facilmente immaginare di essere in cima alle scale accanto alla bambina, perché nulla si frappone tra i personaggi sacri ed il riguardante (fig. 93).[778]

Si è voluto qui ricordare l'aspetto di questo genere di dipinti perché pone il problema del punto di vista della rappresentazione. Le opere oggetto di analisi nei capitoli precedenti – le composizioni narrative nelle quali il nucleo fondamentale del racconto è allontanano nello sfondo mentre il primo piano è occupato da figure senza nome – sono costruite secondo un procedimento inverso a quello del *dramatic close-up*. Il pittore ha immerso l'evento principale nella confusione e nel trambusto della vita quotidiana; il riguardante osserva la scena dalla posizione che occuperebbe se fosse in effetti uno spettatore casuale: distante e attorniato dalla folla.

C'è un'altra interessante affinità tra l'appropriazione delle storie sacre compiuta dal fedele e l'interpretazione del racconto offerta dal pittore nella sua opera. Come il devoto era chiamato ad attribuire nella mente volti familiari ai personaggi e ad immaginarli agire sullo sfondo di luoghi noti, così anche il pittore nel ricostruire la scena usa gli elementi visivi della propria esperienza: le figure si dispongono nelle pose ideate dai suoi maestri, oggetto di lungo studio; i gioielli ed i costumi indossati dai personaggi sono quelli che l'artista ha progettato per i principi e i loro intrattenimenti o ammirato nelle opere altrui; gli scenari dove si svolge l'azione dipinta sono composti da edifici immaginari che testimoniano la passione antiquaria e l'inventiva dell'autore.

Le composizioni "capricciose" cui sono dedicate queste pagine quindi non sono soltanto l'equivalente di una licenza poetica, benché gli artisti preferissero addurre questa giustificazione nobilitante, ma hanno origine anche nel modo di leggere i testi sacri che era proprio della prima età moderna.

La preminenza delle figure marginali riscontrabile in questi dipinti non deriva esclusivamente dal desiderio di dimostrare originalità di invenzione e non è soltanto uno stratagemma per dare risalto compositivo alle figure nate nella mente dell'artista, ma corrisponde anche ad un tentativo di ricostruzione dell'avvenimento dal punto di vista di un osservatore immerso nel flusso degli eventi.

Nonostante il cuore dell'azione sia distante e quindi difficile da contemplare, l'osservatore riesce ad orientarsi nella scena e a sentirsi coinvolto quando trova nella rappresentazione una o più figure nelle quali immedesimarsi: si tratta degli spettatori interni, *alter ego* e guida del riguardante. A queste figure è dedicato il prossimo capitolo.

778 Zeri 1957; Bailey 2005, 213-215; Acconci-Zuccari 2013, 80-84.

Parte IV
Attenzione e distrazione

1. Lo specchio del riguardante

*a. l'*admonitor *di Alberti e i personaggi liminari*

Nel secondo libro del *De Pictura*, Alberti consiglia ai pittori di inserire nelle storie una figura che faccia da intermediario tra l'osservatore e l'azione rappresentata:

> Tum placet in historia adesse quempiam, qui earum quae gerantur rerum, spectatores admoneat, aut manu ad visendum advocet, aut quasi id negotium secretum esse velit, vultu, ne eo proficiscare, truci, et torvis oculis minitetur: aut periculum, remve aliquam illic admirandam demonstret, aut ut una arrideas aut ut simul deplores, sui te gestibus invitet: denique et quae illi cum spectantibus et quae inter se picti exequentur, omnia ad agendam et docendam historiam, congruant necesse est.
>
> E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso corruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piangere con loro insieme o a ridere. E così qualunque cosa fra loro o teco facciano dipinti,[779] tutto apartenga a ornare o a insegnarti la storia.[780]

La figura descritta da Alberti si rivolge allo spettatore per invitarlo ad entrare nella scena o per tenerlo a distanza, mentre comunica la propria reazione emotiva agli eventi attraverso i gesti delle mani e le espressioni del viso.[781]

L'autore non dichiara se l'*admonitor* debba essere o meno uno dei protagonisti della storia dipinta, ma è più probabile che Alberti avesse in mente una figura senza nome, proprio perché il personaggio immaginato è intento a coinvolgere il riguardante e quindi difficilmente avrà un ruolo attivo nella vicenda raffigurata: l'atto stesso di riconoscere l'esistenza di un universo che si trova oltre lo spazio dipinto e di comunicare con il destinatario finale della rappresentazione rende questo personaggio liminare, lo pone al confine tra la scena e la realtà.

La critica ha più volte cercato un riscontro del precetto albertiano nelle opere pittoriche precedenti o successive alla redazione del trattato. Perché una figura dipinta possa considerarsi corrispondente alla descrizione di Alberti deve guardare verso lo spettatore mentre indica con una mano l'evento principale[782] (o

779 Dal testo latino si capisce che si intendono "[i personaggi] dipinti".

780 Alberti, *De Pictura* (5), 212. Di seguito la traduzione di Ludovichi in Alberti, *De Pictura* (2), 30v: "Piacemi anchora che ne la historia vi sia alcuno, il quale avisi gli spettatori di quelle cose, che si fanno; o con mano gli chiami a vedere; o come s'egli volesse che quella cosa fosse secreta, stia minaccioso con volto curdele, et occhi bieci, che tu non vi vada; o vi dimsotri pericolo o alcuna altra cosa maravigliosa; o con i suoi gesti t'inviti a ridere seco, o piangere insieme; e finalmente è necessario che tutte quelle cose le quali essi con quei che guardano o i dipinti tra loro fanno, si confacciano a fare et rappresentar l'historia".

781 Per un commento a questo passo e per la figura dell'*admonitor* vd. Baxandall 1972, 70-73; il capitolo *Realtà e finzione* di Pinelli 1981, 150-166; Barasch 1994; Stoichita 1997, 7 e 63; Puttfarken 2000, 61; Fowler 2003, 67 - 68 e 76; Hénin 2003, 580-581; La Porta 2006, 66-69 e 90-106; Bätschmann 2007 (come Barasch 1994, questo intervento è dedicato più in generale alla relazione tra pittura e spettatore secondo Alberti).

782 Sul gesto dell'indice puntato vd. Zorzi 1988, 43-50 (che discute le figure di 'indicatori' nei teleri delle *Storie di*

compie un altro gesto al fine di richiamare l'attenzione e dirigerla verso il fulcro della scena) e, allo stesso tempo, deve esprimere nel viso il suo stato d'animo rispetto all'azione rappresentata. Che la comunicazione debba avvenire tra la figura dipinta e l'osservatore reale è evidente nel testo volgare, perché vi è contenuta l'espressione "insegni *a noi*", mentre in latino si legge "*spectatores* admoneat", dove per *spectatores* si potrebbe anche intendere "gli altri spettatori dipinti"; tuttavia nella seconda parte del brano in entrambe le redazioni si afferma esplicitamente che il personaggio deve compiere un'azione che invita "te", cioè la persona che si trova di fronte all'opera; di seguito Alberti ricorda che ogni comunicazione gestuale che intercorre tra le persone dipinte oppure che mette in relazione "te" con "loro" (in latino di nuovo "illi cum *spectantibus*") dev'essere coerente con la storia rappresentata: se si distinguono questi due generi di comunicazione è chiaro che nel passo precedente Alberti descriveva una figura che cerca lo sguardo dell'osservatore.

Perlustrando le composizioni narrative del Quattrocento e del primo Cinquecento è caso raro incontrare una figura senza nome che presenti le tre caratteristiche sopra elencate (sguardo verso l'esterno; gesto deittico, espressione di sentimento)[783]. Si possono citare tre eccezioni: nella *Fondazione dell'Ospedale della Scala* del Vecchietta, un elegante giovane volge le spalle al miracolo e condivide con l'osservatore la sua sorpresa (fig. 94)[784]; una fanciulla del seguito di sant'Elena nel *Ritrovamento della Vera Croce* di Piero della Francesca ad Arezzo compie un gesto paragonabile a quello del damerino senese, pur mantenendo la compostezza angelica che contraddistingue le figure di Piero (fig. 95)[785]; nella *Visitazione* di Domenico Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni una donna alle spalle di Elisabetta dirige gli occhi verso l'esterno del dipinto e solleva la mano mostrando il palmo allo stesso modo delle figure precedenti: questa attitudine solitamente indica sorpresa o, più genericamente, partecipazione emotiva (fig. 96);[786] la compagna di Elisabetta è l'unico *admonitor* senza nome nell'opera del maestro fiorentino.

Bisogna ricordare, per quanto sia un discorso solo parzialmente pertinente all'argomento qui in esame, che il gesto di puntare l'indice fissando negli occhi l'osservatore è uno degli attributi della figura di Giovanni

Sant'Orsola di Carpaccio); Gandelman (1986) 1992; Chastel 2001, 36-44 e 49-63; Walliser-Wurster 2001; Pasquinelli 2005, 10-19; La Porta 2006.

783 Così anche Pinelli (1993) 2003, 139 e Chastel 2001, 58: "En fait, on trouve peu d'admoniteurs usant de l'index dans la peinture du Quattrocento; si Alberti avait eu autant d'autorité qu'on le dit, elle aurait dû en être remplie." Spesso la critica fa riferimento a questo passo di Alberti descrivendo personaggi che non corripondono in effetti alla figura immaginata dal trattatista (vd. in proposito anche *infra*, nt. 755): questa lettura ha preso piede grazie all'autorità di Baxandall (1971) 1994 che riconosce la funzione di *admonitor* al san Giovanni della stampa del *Compianto su Cristo morto* di Mantegna, nonostante questo personaggio non instauri nessuna relazione con il riguardante. È necessario invece distinguere, a mio avviso, la figura dell'*admonitor* (i cui occhi incontrano quelli dell'osservatore) da quella dello spettatore interno (concentrato sull'azione rappresentata). Anche Hénin 2003, 580 interpreta inizialmente in modo corretto il brano affermando che Alberti consiglia "d'y introduire un homme qui se tourne vers le spectateur pour lui commenter l'histoire ou pur l'inviter à rire ou à pleurer avec le personnages" tuttavia, poche righe sotto, l'autrice, seguendo l'esempio di Baxandall, non distingue tra spettatori interni e narratore: "Ce précepte renvoie aussi bien à la pratique des aparté dans la comédie latine ou humaniste qu'à la fonction de chœr tragique, illustrée de manière exemplaire par la *Mise au tombeau* de Mantegna". Barasch 1994 interpreta invece il brano come qui proposto, ma presenta come esempi di questa categoria di figure dipinte soltanto ritratti di donatori a margine delle rappresentazioni sacre o figure di santi. In proposito vd. *infra*, 160s e nt. 793. Per un altro esempio di citazione del precetto albertiano in un contesto non del tutto appropriato vd. *infra*, 170-174 e Schwartz 1997, 479 (a proposito di questo saggio vd. *infra,* 194-195) che cita il passo del trattato a riguardo della vedove e degli orfani della *Cacciata di Eliodoro.*

784 Vigni 1937; Roettgen 1996, I, 186-204, 18-20; Toti 2006.

785 Longhi 1927, 45-76; Battisti 1992, I, 100-216 e II, 444-471; Maetze-Bertelli 2001; Carminati 2003, 43-93.

786 Per questa scena nel ciclo di affreschi di Santa Maria Novella vd. Davies (1908) 1909, 116-120; Kecks 1997, 254; Cadogan 2000, 242; Kecks 2000, 306-310.

Battista,[787] in quanto manifesta visivamente il suo motto "Ecce agnus dei"; più in generale si può affermare che quanto è raro trovare una figura senza nome che presenti i tre caratteri dell'*admonitor* nelle composizioni narrative, tanto è frequente invece il caso in cui un santo o un angelo svolga le stesse funzioni all'interno di un dipinto devozionale non narrativo;[788] poiché santi ed angeli intercedono per i fedeli, cioè mettono in comunicazione la sfera terrena con quella celeste, sono le figure liminari per eccellenza: i pittori spesso attribuiscono loro il gesto che rappresenta l'essenza del loro compito, il gesto che unisce lo spettatore alle figure sacre.

Osservando gli affreschi di Ghirlandaio, come di molti altri artisti della sua generazione, capita spesso di incontrare lo sguardo di un personaggio dipinto; alcuni di questi muovono le mani verso l'azione principale; tuttavia le figure che compiono entrambi i gesti non sono mai anonimi spettatori, bensì si tratta sempre ed evidentemente di persone reali effigiate nell'atto di presenziare alla storia sacra (fig. 97).[789] Forse anche la fanciulla nella *Visitazione* del Ghirlandaio, prima presentata come esempio di *admonitor* senza nome, è una giovane nobildonna fiorentina, benché il suo volto appaia più generico di quello delle altre dame che assistono all'incontro.[790] Fanno parte di questa categoria anche alcune figure che si distinguono per gli abiti contemporanei e la fisionomia particolare nella folla delle storie dipinte del ciclo parietale in Cappella Sistina, come il giovane bruno che indica la circoncisione di Eliezer nell'affresco di Perugino (fig. 99) o l'uomo in piedi verso il margine destro dell'*Ultima Cena* di Cosimo Rosselli (fig. 98).[791] Nei teleri di Carpaccio delle storie di sant'Orsola, l'unica figura che guarda l'osservatore indicando la scena è un patrizio veneziano, ritratto in piedi presso il margine sinistro del *Ritorno degli Ambasciatori* (fig.100).[792] L'appello che questi individui rivolgono al mondo esterno è funzionale ad affermare la propria presenza sulla scena, è un invito all'osservatore perché riconosca l'identità di chi a sua volta lo sta osservando; invece di convogliare l'attenzione del riguardante verso i protagonisti del racconto, questa categoria di personaggi la richiama per se stessa: tradotto in parole il loro messaggio suonerebbe: "anche io assisto a questo evento".[793] Simile è il caso in cui gli artisti stessi si ritraggono a margine nella scena nell'atto di guardare orgogliosamente fuori dalla propria opera, come per verificarne l'efficacia negli occhi di chi la contempla.[794]

Intruse nella storia sacra, queste figure provengono dal mondo esterno e quindi sono già di per sé liminari, anche quando non attestano l'esistenza dell'osservatore. Gli individui reali inclusi come astanti nelle

787 Sull'indice puntato del Battista vd. Walliser-Wurster 2001, 19-28.

788 Numerosi esempi di questa categoria offrono Chastel 2001 e La Porta 2006, 90s. In particolare sul gesto della Madonna nella *Trinità* di Masaccio vd. Shearman (1992) 1995, 63-64; Walliser-Wurster 2001, 122-134.

789 Al rapporto tra spettatori anonimi e ritratti di personaggi reali sarà dedicato il paragrafo seguente.

790 Gli autori citati *supra*, nt. 748, non nominano questa figura tra i ritratti inclusi nell'affresco.

791 vd. Ettlinger 1965, 58-61; Lewin 1993, 26-32; Roettgen 1997, II, 82-126; Mejia-Nesselrath-Pagliara-De Luca 2003, 9-37 e 62-63; Nesselrath 2003, 40-43 e 178-192.

792 Zorzi 1988, 48-49. Nepi Scirè 2000, 90-91.

793 Per i ritratti in veste di spettatori della storia dipinta vd. la splendida sintesi di Pope-Hennessy 1966, 1-63; Fortini-Brown 1988 (per la pittura veneziana) che così descrive il comportamento dei patrizi veneziani nei teleri narrativi dell'epoca di Carpaccio: "Even when the ritual occasion called for an audience, these bystanders seem superfluous. Their attention often appears to be focused less on the ceremony or the supernatural event than on the imaginary viewer stanging before the canvas", Fortini Brown 1988, 219; così Rubin 1994 a proposito dei notabili fiorentini effigiati come astanti negli affresci del Quattrocento: "His figures [di Filippino nella Cappella Brancacci] not only watch, they comment, they expound. […] they are grave and dignified. They are dressed in robes that proclaim them as leading citizens of the Florentine Republic. They don't blend in. They force a reading of the scene that juxtaposes past events with present participation", Rubin 1994, 104.

794 Per l'autoritratto d'artista nelle composizioni narrative vd. i commenti di Schwartz 1997; la sintesi di Woods-Marsden 1998, 43-62; Horký 2003 che esplora in modo esauriente i casi pertinenti al Quattrocento.

pitture narrative manifestano di solito un atteggiamento da spettatori non coinvolti: composti nelle pose e nelle espressioni, formano gruppi compatti e si mantengono a distanza dal centro dell'azione.

Anche nelle pitture di storia della generazione seguente a quella del Ghirlandaio gli *admonitores* senza nome corrispondenti alla descrizione albertiana sono pressoché assenti: nelle stanze di Raffaello in Vaticano una sola figura guarda fuori dal quadro indicando l'azione e si tratta anche in questo caso di un ritratto: il personaggio in vesti cinquecentesche in piedi a sinistra nel *Battesimo di Costantino* è forse il "Cavalierino, che allora serviva sua Santità, messer Niccolò Vespucci cavaliere di Rodi".[795]

La stessa sala del palazzo presenta un caso di *admonitor* "mancato" di particolare interesse. Della *Visione di Costantino*[796] si è conservato un modello preparatorio attribuito a Gianfrancesco Penni (fig. 101)[797] che documenta probabilmente una prima fase di elaborazione della scena: nel disegno, in primo piano a destra, un giovane in armatura corre verso il gruppo centrale dei soldati rivolgendo lo sguardo verso l'osservatore mentre indica la Croce miracolosamente apparsa in cielo. Nella posizione occupata nel modello da questo personaggio, Giulio Romano ha invece dipinto nell'affresco il nano che solleva l'elmo sopra la testa facendo una smorfia allo spettatore (fig.102),[798] mentre l'*admonitor* è allontanato nel paesaggio e non punta più il dito verso la croce, nonostante il suo braccio destro sia ancora steso verso il cielo come previsto nel disegno; il gesto di indicare è invece compiuto da un soldato che corre a fianco alla figura del modello e a questa si rivolge come per richiamarne l'attenzione. In netto contrasto con l'eccitazione dimostrata dal soldato-*admonitor* del disegno, il nano si disinteressa completamente al miracolo ed è assorto nel dialogo scherzoso che intrattiene con l'osservatore: questo è in effetti il comportamento più spesso attribuito alle comparse che guardano verso l'esterno nelle composizioni narrative rinascimentali.

Non sono rare infatti le figure senza nome che fissano lo spettatore dalle scene dipinte del Quattro e del Cinquecento, tuttavia il loro sguardo è raramente accompagnato da gesti o espressioni che dimostrino partecipazione alla scena, istruiscano il riguardante rispetto allo stato d'animo da tenere o semplicemente indichino l'evento principale, come avrebbe voluto Alberti; al contrario essi stessi sembrano distrarsi dall'azione. Gli esempi che si potrebbero portare a sostegno di questa affermazione sono molti: sarà sufficiente citare quelli che possono arricchire il ragionamento.

La critica si è interessata anche di recente al modo in cui l'affresco della *Banchetto di Erode* di Filippo Lippi nel Duomo di Prato (fig. 103) coinvolga lo spettatore nella scena anche grazie agli sguardi di alcuni personaggi dipinti.[799] L'imponente cerimoniere affrescato a sinistra della mensa da banchetto lancia

795 Vasari, *Le vite* (2), V, 61; Quednau 1979, 412-413; Cornini-De Strobel-Serlupi Crescenzi 1993, 188.

796 Per l'affresco vd. Quednau 1979, 340-346; Hartt (1958) 1981, 42-51; Ferino Pagden 1989, 85-88; Cornini-De Strobel-Serlupi Crescenzi 1993, 178.

797 Probabilmente tratto da un disegno di Raffaello. Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 175, cm 23,2 x 41,5. Vd. il recente intervento in proposito in Henry-Joannides 2013, 37-39. Per il disegno vd. anche Quednam 1979, 107 e 340-344; Oberhuber-Knab-Mitsch 1983, 133-134, cat. 600; Oberhuber-Gnamm 1999, 224-225, cat. 154 (assegnato a Raffaello; vd. per un riepilogo delle precedenti attribuizioni).

798 Anche questa figura potrebbe essere un ritratto: tradizionalmente si identifica infatti con il buffone di corte di Leone X, Gradasso Berrettai da Norcia. Vd. Quednau 1979, 343-344; Hartt (1958) 1981, 47; Cornini-De Strobel-Serlupi Crescenzi 1993, 178; Ferino Pagden 1989, 86. Quednau 1979, 344 suppone che il nano sia stato inserito su richiesta di Leone X stesso, come è avvenuto anche nel caso del *Tributo di Cesare* in Poggio a Caiano, dove Andrea del Sarto ha dipinto un nano seduto sulle scale che non era previsto nel disegno ma è stato aggiunto appunto per desiderio di Leone X (vd. Shearman 1965, I, 86s).

799 vd. in proposito Shearman 1988, 195; Oy Marra 1988 (curiosamente la studiosa chiama in causa l'*admonitor* di Alberti per commentare le due figure di convitati che siedono all'altezza del punto di fuga dell'affresco, mentre questi non sono né coinvolti emotivamente né comunicano in alcun modo con l'osservatore); Holmes 2001; De Marchi 2013. Per gli affreschi vd. Pittaluga 1945, 94-120; Borsook 1975; Ruda 1993, 258-292; Gnoni Mavarelli

un'occhiata severa verso lo spazio reale; all'estremo opposto del tavolo un altro paio di occhi si incontra con quelli di chi contempla la scena: una giovane serva guarda di sguincio l'osservatore, dando le spalle anch'essa, come l'uomo barbuto, all'azione principale (fig. 104). Mentre il servo che si trova di fronte alla ragazza in bianco si ritrae disgustato alla vista della testa e dimostra il suo orrore nel viso, i tratti della fanciulla rimangono distesi. Altri convitati in piedi dietro a Salomè compiono lo stesso moto di sorpresa del servo (le mani sollevate a mostrare i palmi) ma nessuno di loro cerca lo sguardo dello spettatore. Salomè, al contrario, rivolge il suo viso imperturbabile verso l'esterno.

Sembra quindi che le figure dipinte dai pittori rinascimentali difficilmente manifestino reazioni emotive agli eventi se fanno l'appello all'osservatore e viceversa; si tratta di due attitudini[800] che si escludono a vicenda e svolgono due funzioni complementari rispetto al coinvolgimento del riguardante nella storia, come dimostrano i due servi vestiti di bianco dipinti dal Lippi: la figura di spalle reagisce alla vista della testa mozzata e induce lo spettatore a fare altrettanto; la figura che ci guarda attesta invece la nostra presenza e al contempo corrobora l'illusione di realtà della scena: infatti se lei può vedere chi si trova nel coro della Cattedrale, se c'è in altre parole la possibilità di comunicazione tra lo spazio del banchetto e quello dell'osservatore, significa che tutta l'azione dipinta è altrettanto reale del mondo che circonda l'osservatore. Lo stesso sdoppiamento delle funzioni dell'*admonitor* in due figure diverse si ritrova nell'affresco della stessa cappella dove è raffigurata la *Disputa di Santo Stefano* (fig. 105); anche in questa scena la coppia di personaggi affrontati si trova vicino al margine destro della composizione: un uomo di spalle indica il santo e deride le sue parole, mentre il giovane vestito di nero seduto di fronte (probabilmente un ritratto di Fra Diamante)[801] sorride malinconico allo spettatore.

Anche le storie dipinte nel Cinquecento offrono molti esempi paragonabili al cerimoniere e alla serva di Lippi. Le figure senza nome che cercano gli occhi del riguardante dagli affreschi delle Stanze Vaticane sono sempre impassibili o sorridenti a prescindere dall'azione rappresentata e, significativamente, appartengono tutti a categorie facili alla distrazione – come i bambini: i puttini in braccio alla madre nella *Messa di Bolsena* (fig. 3) e al centro della *Donazione di Costantino* (fig. 106) – oppure impegnate in funzioni di servizio e quindi non coinvolte nell'azione né come spettatori né come protagonisti – come l'uomo che trasporta il tavolo in primo piano nell'*Incoronazione di Carlo Magno* (fig. 109),[802] il paggio che porge la corona nella stessa scena[803] e lo scudiero che sorveglia le armi di Costantino nel *Battesimo* (fig. 107). Nel cartone per gli arazzi della Sistina che raffigura la *Guarigione dello Storpio*[804] la giovane donna che transita nel primo intercolumnio guarda serena verso l'esterno della rappresentazione, disinteressandosi completamente al miracolo che ha luogo a breve distanza (fig. 108): sta portando al Tempio delle offerte, come il putto che le cammina accanto e che a sua volta si gira verso lo spettatore; la fanciulla che tiene in braccio le colombe nella *Circoncisione* di Giulio Romano al Louvre[805] (fig. 110), ispirata alla figura

2009.

800 Da intendere nel senso quattrocentesco del termine vd. *supra*.

801 Bellosi 1984, 49.

802 Notare come il soldato in corazza al centro della scena che incalza il portatore indicandogli l'incoronazione sembra infasidirsi della sua distrazione.

803 Che però è probabilmente un ritratto di Ippolito de Medici: Mancinelli-Nesselrath 1993, 316.

804 Vd. Fischel 1948, 263-264; Shearman 1972, 97-100; de Vecchi 1981, 86-88: Jones-Penny 1983, 142; Fermor 1996; Oberhuber 1999, 165; Evans-Brown-Nesselrath 2010, 83-87 cat. 3.

805 Henry-Joannides 2013, 313-317, cat. 86 e 87 dove si presenta un confronto con la serie di arazzi della Scuola Nuova ed il disegno preparatorio Chatsworth (inv. 84, 40,1 x 57,5 cm): nel modello erano previste tre figure centrali dialoganti con l'osservatore (il disegno è attribuito al Penni in Oberhuber-Gnamm 1999, 292-293, cat. 208); per il

raffaellesca appena citata, sorride anch'essa dal mezzo della folla che Giulio immagina ben più fitta di quella che si muove tra le colonne del tempio di Gerusalemme nel cartone per la Sistina; lo sguardo della portatrice di offerte dipinta da Giulio è duplicato nel viso quasi identico del giovane che le sta accanto. L'interpretazione del modello raffaellesco elaborata dall'allievo è significativa non soltanto nel contesto del ragionamento sullo "sguardo fuori dal quadro" delle figure senza nome, ma è sintomatica della tendenza più generale della generazione post-raffaellesca a marginalizzare le figure principali: il personaggio dialogante e 'distratto' occupa il centro della scena e richiama su di sé l'attenzione; di conseguenza il fulcro narrativo è spostato verso sinistra e i protagonisti del racconto sono confusi tra gli innumerevoli astanti.

Anche negli affreschi del Chiostrino dei Voti in Santissima Annunziata alcune figure appartengono alla categoria qui in esame: l'ancella maliziosa che si gira porgendo il desco da parto a Sant'Anna nella *Nascita della Vergine* di Andrea del Sarto;[806] la canefora, la donna seduta sulle scale a sinistra e il giovane che legge a destra nella *Visitazione* di Pontormo.[807]

Nessuna delle figure citate, né delle molte altre che si potrebbero citare, crea attraverso lo sguardo ed i gesti una traiettoria che unisca osservatore e azione principale.

La tendenza ad attribuire a personaggi diversi il ruolo di interlocutore del riguardante e il ruolo di 'vettore dell'attenzione' comincia a cambiare dalla seconda metà del Cinquecento, quando appaiono per la prima volta all'interno di composizioni narrative degli *admonitores* che avrebbero soddisfatto Alberti. La letteratura artistica di fine Cinquecento riflette il dato delle opere: il precetto albertiano, ignorato dai teorici per buona parte del secolo, è ripreso invece nel 1585 dal Lomazzo, che discute dell'*admonitor* nel capitolo del *Trattato della Pittura* dedicato alle *Compositioni di mestitia.*[808] L'autore consiglia all'artista di modulare gli affetti delle figure che intervengono in una scena drammatica come il lamento sul corpo di Cristo, tenendo conto del legame che unisce ogni personaggio a Gesù: la Madonna dovrà mostrare di soffrire più di Giovanni, che a sua volta sarà più triste delle altre pie donne e via dicendo. A questo punto Lomazzo aggiunge:

> Et in queste compositioni sempre resterà estremamente lodato colui che mostrerà alcuno in atto che ti guardi piangendo, come che ti voglia dire la causa del suo dolore, et muoverti a participar della doglia sua; mentre che alla cosa per cui si piange e si addolora gli altri guardano, in atti tutti mesti e convenienti all'offitio loro.[809]

Lomazzo vuole che la figura aggiunta alla scena si distingua esplicitamente dagli altri personaggi, perché mentre questi "guardano alla cosa per cui si piange", quella deve invece comunicare direttamente con l'osservatore. Poiché l'autore ha appena descritto gli atti e gli affetti delle figure principali (Maria, Giovanni, Maria Maddalena, Marta ecc.) in ordine decrescente di vicinanza a Cristo, e soltanto esaurito questo elenco tratta della figura impegnata nel dialogo con il riguardante, è probabile che anche Lomazzo come Alberti attribuisca questa funzione ad una comparsa anonima, ma anche in questo caso l'identità della figura non è precisata nel testo.

---

dipinto vd. anche Joannides 1985, 22-25 (merita citare il commento dello studioso sull'ambiguità dello sguardo di questi personaggi: "Figures look outwards with a slightly self-deprecating self-display, aware and yet unawer of the significance of the event that they are witnessing, minor dignitaries at a major ceremony, glancing at the mirror for their shards of reflected glory"); Ferino-Pagden 1989, 75-77; Salvy 1994, 33-34 (per il disegno prearatorio). Il dipinto dovrebbe datarsi intorno al 1521-1522.

806 Freedberg 1963, 24-28; Shearman 1965, 29-30; Natali 1998, 37-65.

807 vd. bibliografia cit. *supra*, nt. 250.

808 Lomazzo, *Trattato*, 363. A proposito di questa parte del *Trattato* vd. anche *infra,* 200-202.

809 Lomazzo, *Trattato*, 365.

Nella *Deposizione* di Bronzino del 1565, oggi all'Accademia (fig. 111),[810] gli indici di due fanciulli seduti al margine destro e sinistro del dipinto sono diretti verso il corpo di Cristo; le due figure tengono in mano gli strumenti della Passione e chiamano in causa lo spettatore, mantenendo però un maggior distacco rispetto alle sante donne a Giovanni. Forse è più corretto considerarli angeli dall'aspetto umano,[811] piuttosto che semplici astanti. Più di dieci anni prima Bronzino aveva licenziato la *Discesa al Limbo* per la cappella Zanchini in Santa Croce,[812] dove una donna bellissima e seminuda troneggia in posa di *admonitor* impassibile a destra di Cristo. Vasari[813] riconosceva nel dipinto molti ritratti di suoi contemporanei ed è probabile che la fanciulla sia Costanza da Sommaia, moglie di Giovan Battista Doni, nelle vesti di Giuditta (la mano sinistra tiene infatti l'elsa di una spada);[814] tuttavia questa supposizione, corroborata dal fatto che la figura è atteggiata nella posa caratteristica dei ritratti inclusi nelle storie dipinte, è resa incerta dalla presenza di un altro viso quasi identico che fissa osservatore dal lato sinistro della tavola[815]. Quest'opera fu ammirata per la perfezione dello stile[816] quanto fu oggetto di critiche per l'appello sessuale degli sguardi e dei corpi.[817] Rispetto alla raffinatissima orchestrazione dei nudi e dei gesti della *Discesa al Limbo*, la sobrietà della *Deposizione* dimostra che il pittore aveva adeguato il proprio stile alle istanze religiose del tempo: dalla pala precedente riprende però l'invenzione della coppia di occhi che segnano i confini destro e sinistro della tavola e quindi chiudono l'osservatore nel cerchio della scena.

Alla *Lapidazione di Santo Stefano* dipinta da Vasari nel 1571 per la cappella di Pio V in Vaticano[818] assiste un soldato in posa di *admonitor* accucciato presso il confine destro dello spazio dipinto: è probabile però che questo giovane in armatura sia Saul, che secondo la storia era presente al martirio di Stefano.

I personaggi descritti nelle due opere di Vasari e Bronzino, pur svolgendo il compito di dirigere l'attenzione dell'osservatore, non manifestano – e quindi non suggeriscono – reazioni emotive. Inoltre in entrambi i casi si tratta di figure dotate di un'identità precisa: angeli, ritratti "in vesti di", personaggi della storia.

Ben due figure di astanti-interlocutori certamente anonimi appaiono invece a margine di una storia dipinta da un artista ancora non identificato nel salone di Palazzo Parisani-Rondanini.[819] Gli affreschi risalgono con ogni probabilità al pontificato di Paolo III, perché lo stemma farnesiano coronato dalle chiavi

810 Hall 1979, 47-48; Brock 2002, 307-310; Strinati 2010, 194-196.

811 Come quelli della *Deposizione* di Pontormo in Santa Felicita, ad esempio. Così anche Brock 2002, 309: "Les deux anges admoniteurs".

812 Firmata e datata 1552. Ora al Museo dell'Opera del Duomo. Hall 1979, 46- 47; Gaston 1983; Brock 2002, 285-294; la scheda di L. Morini in Falciani-Natali 2010, 304, cat. VI.5;

813 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 324-325.

814 Gaston 1983, 47s; Brock 2002, 291.

815 vd. in proposito Hall 1979, 46 e Williams 2006. Secondo Brock 2002, 291, la donna a sinistra dev'essere Camilla Tebaldi, l'altra bellezza fiorentina che Vasari riconosce nella pala.

816 Il Minerbetti scrisse a Vasari in una lettera che la pala del Bronzino "fa tanto paragone a quella del Salviati che la caccia via, non a juditio mio, ma di chi più sa. Sonvi e popoli ogni dì già otto giorni; et chi dice l'una chi l'altra cosa. Io non ho potuto intender pareri. Li saprò et scriverò", Frey 1923, I, 329.

817 Borghini, *Il Riposo* (1), 109-110, 187, 536-537.

818 Per la commissione delle tre cappelle di Pio V vd. Barocchi 1964, 68-71; Witcombe 1991; Corti 1989, 140, cat. 117.

819 Gli affreschi sono stati quasi del tutto ignorati dalla critica, se si escludono gli articoli di Keaveney 1978 e Sickel 2006. Keaveney li attribuisce a Raffaellino del Colle, in quanto il pittore all'opera nel salone dimostra di essere ugualmente in debito con Vasari e con Giulio Romano. A mio avviso i tratti caratteristici delle pitture di Palazzo Parisani-Rondanini (gli occhi molto grandi e femminei, le mani lunghe e inabili, l'aria dolce e ingenua delle figure) non trovano confronti nell'opera di Raffaellino: gli affreschi devono attendere uno studio più approfondito perché sia risolto il problema della paternità.

di san Pietro appare tra i decori dipinti della sala,[820] e comprendono tre grandi scene storiche nelle quali Sickel ha riconosciuto i fatti della prima crociata, dal concilio di Clermont del 1095 alla riconquista di Gerusalemme.[821] La struttura della decorazione è evidentemente ispirata a quella della Sala di Costantino in Vaticano, in quanto il pittore anonimo del salone Perusini ha affiancato ad ogni scena narrativa due figure allegoriche che siedono all'interno di vani aperti illusionisticamente nella parete in corrispondenza delle porte e svelati da angeli che sollevano un drappo; come nella stanza vaticana, le storie dipinte invece sono concepite come arazzi appesi e incorniciati da bordure vegetali.

La prima scena (fig. 112), affrescata sul lato corto della sala, si svolge nel cortile del palazzo di Clermont e vi è raffigurato Urbano II che appone lo stemma crociato sulla spalla di Goffredo di Buglione (la testa è corrotta da ridipinture successive). Sul lato lungo adiacente è rappresentata una battaglia, probabilmente la presa di Gerusalemme da parte dei crociati. L'altra parete corta presenta una scena di incoronazione che, secondo la lettura di Sickel, dovrebbe corrispondere alla rinuncia di Goffredo di Buglione al titolo di Re di Gerusalemme: il soldato inginocchiato a terra in effetti si ritrae e sembra voler ricusare l'onore.[822]

Nonostante gli affreschi siano popolati di figure graziose, dipinte e colorite con una certa raffinatezza, sono piuttosto mediocri nell'invenzione e presentano un campionario convenzionale di personaggi senza nome, sul quale si avrà modo di tornare anche in seguito.[823] Verso il margine sinistro dell'affresco descritto, un giovane soldato e un uomo più anziano guardano l'osservatore e indicano l'azione principale: il ragazzo punta il dito e sorride mentre il vecchio mostra il palmo con aria preoccupata. Un altro *admonitor* compare, sempre verso il margine sinistro, nella scena che occupa l'altro lato corto del salone: un giovane sorridente, salito sul basamento di una colonna, guarda verso l'osservatore indicando Goffredo (fig. 113).

Una figura senza nome che assolve compiutamente la funzione suggerita da Alberti e da Lomazzo si trova nella pala della *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* di Federico Zuccari,[824] dipinta per il Duomo di Orvieto nel 1570 (fig. 114). In primo piano a destra un astante reagisce al miracolo con sopresa ed esaltazione, tanto che i suoi occhi si spalancano e fissano lo spettatore invitandolo con la mano destra a verificare coi propri occhi il prodigio. Numerosi disegni testimoniano la lunga elaborazione della pala: in un primo momento al posto dell'*admonitor* Federico aveva immaginato un personaggio accucciato nella stessa posizione ma rivolto verso la lettiga.[825] Si conoscono diverse traduzioni a stampa della pala, nessuna delle quali mantiene inalterata la figura dell'*admonitor.* Nell'incisione di Jacob Matham (fig. 115)[826] il personaggio inginocchiato è quasi del tutto simile a quello dipinto da Federico, ma i suoi occhi, pur dirigendosi verso lo spazio esterno, non sono più spalancati per l'eccitazione; in un altro bulino tratto dalla composizione di Zuccari[827] (fig. 116) gli astanti a destra e a sinistra di Cristo gesticolano in modo più frenetico e sono in

820 Gli affreschi sarebbero quindi databili tra il 1534 e il 1549; Sickel 2006, 13 propone di collocarli intorno al 1544, perché solo da allora Paolo III comincia a proporsi pubblicamente come *miles christianus* e difensore della fede cattolica nel mondo: la scelta del soggetto della decorazione, la crociata del 1059, sarebbe secondo lo studioso un omaggio al papa in linea con i temi della nuova propaganda farnesiana.

821 Keaveney 1978 invece leggeva gli affreschi come storie del pontificato di Paolo III.

822 Per Keaveney 1978, 126 si tratta invece dell'incoronazione di Pierluigi o Ottavio Farnese.

823 vd. *infra* 167.

824 vd. Acidini Luchinat 1999, II, 37-39;

825 Il disegno è conservato all'Istituto Olandese di Parigi (inv. n. 1975-T12). Vd. Acidini Luchinat 1999, II, 39 e 42, nt. 92; vd. anche Mudy 1989, 187-189, cat. 58 per un disegno preparatorio per la figura del giovane resuscitato e un elenco di altri studi relativi alla pala.

826 vd. Mundy 1989, 189, fig. 28; Winderkehr 2007, I, xxviii e 67, cat. 32. Matham ha inciso un disegno di Zuccari ricevuto da Goltzius.

827 Conservato al Palazzo Comunale di Sant'Angelo in Vado. La stampa porta l'iscrizione “federicus zucarus inuen.”;

numero maggiore rispetto al dipinto, perché in parte sostituiscono i ritratti inclusi dal pittore nella pala: l'*admonitor* è accucciato quasi nella stessa posa, ma volge le spalle all'osservatore; anche nella stampa più tarda del Tomassini (fig. 117)[828] la figura non è riprodotta fedelmente perché sollecita con gli occhi la pietà di un altro personaggio, aggiunto a destra dall'incisore.

Che la figura dello spettatore eccitato non sia stata ripresa nei suoi caratteri più innovativi nelle traduzioni a stampa dimostra quanto fosse insolita: ogni incisore ha tentato di correggerne la posa secondo il proprio gusto.

Un *admonitor* più quieto appare a lato di un'altra pala d'altare narrativa: il *Battesimo di Cristo* di Annibale Carracci per San Gregorio e San Siro a Bologna, dipinto dal giovane pittore nel 1585[829] (fig. 118): è un giovane ricciuto, angelico nell'aspetto, che appoggia la mano parlante sul ginocchio del vicino.

Sopra l'indice puntato del fanciullo, Annibale incolonna uno splendido gioco di gesti: anche il ragazzo che si spoglia, sulla cui gamba riposa la mano dell'*admonitor*, mostra col dito Cristo ad un altro astante, che a sua volta indica un ebreo scettico che tiene le mani incrociate in segno di disinteresse mentre un apostolo cerca di convertirlo alla nuova fede contando gli argomenti sulle dita secondo il gesto tradizionale in pittura della disquisizione[830]. Anche qui, come nella pala di Zuccari, la figura che si rivolge allo spettatore è quella a lui più vicina, perché siede prossima al confine dello spazio dipinto. Come l'opera di Zuccari, inoltre, anche questa di Annibale appartiene ad un genere che, per formato e destinazione, sta a metà strada tra la pittura narrativa e quella puramente devozionale: gli *admonitores* sostituiscono le figure di angeli e santi che si rivolgono al fedele nelle pale tradizionali[831], opportunamente trasformate in comparse ora che prendono parte ad una storia dipinta.

L'ultimo esempio di astante albertiano nella pittura del secondo Cinquecento che si vuole discutere permette di approfondire il ragionamento sullo statuto liminare di queste figure. Il personaggio in questione compare negli affreschi di Domenico Passignano nella cappella Salviati in San Marco a Firenze[832]. Sulle pareti del vestibolo della cappella Domenico dipinse a fresco l'*Adorazione del corpo di S. Antonino* (fig. 119) e, di fronte, la *Processione del corpo di sant'Antonino* (fig. 120). I due affreschi presentano la cronaca visiva di una celebrazione tenutasi appena tre mesi prima: l'otto e il nove maggio 1589 le spoglie del santo, riesumate ed esposte in chiesa all'adorazione dei fiorentini, furono portate in solenne processione per le vie della città e poi di nuovo ricondotte in San Marco nella nuova cappella costruita a spese dei Salviati.[833]

Le due scene sono costruite secondo lo stesso principio compositivo: il catafalco si staglia sullo sfondo

---

vd. Tonti-Bertolucci 2010, 202.

828 La stampa è riprodotta in Satolli 1980, 81, senza riferimenti bibliografici né data. L'autore indica la collocazione nell'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto. Poiché sotto l'immagine si legge "HENRICO IIII D.G. FRANCIAE ET NAVARRAE REGI CHRISTIANISSIMO", la stampa deve datarsi con ogni probabilità agli anni del regno di Enrico IV: 1594-1610.

829 Posner 1971, II, 11-12, cat. 21; Boschloo 1974, 11-12 e II, 179-180, nt. 6 e 7; *Bologna 1584*, 162-164, cat. 106; Zapperi 1989, 85-87; scheda di D.Benati in Benati-Riccòmini 2007, 166, cat. III.17.

830 vd. Frugoni 2010, 101-104 per alcuni esempi. vd. anche Leonardo, *Trattato*, 189, 376: "Userai di far quello che tu vuoi che parli fra molte persone in atto di considerare la materia ch'egli ha da trattare, e di accomodare in lui gli atti appartenenti ad essa materia; cioè, se la materia è persuasiva, che gli atti sieno al proposito, e se è materia di dichiarazione di diverse ragioni, *fa che quello che parla pigli con i due diti della mano destra un dito della sinistra, avendone serrato i due minori*, e col viso pronto volto verso il popolo"; il corsivo è mio.

831 vd. *supra*, e nt.

832 A proposito della cappella l'intervento più recente è Cornelison 2012, saggio dedicato al culto di sant'Antonino, di cui vd. 149-168 e 265-285 per la cappella e gli affreschi di Passignano. Vd. anche Voss (1920) 2007, 252-253; Nissman 1979 (per la cappella vd. 68-74 e 231-235, cat. 9; de Luca 1996; Del Bravo (1999) 2008, 250s.

833 Per la cerimonia nelle fonti del tempo vd. Cornelison 2012 253-265.

della navata di San Marco (nell'*Adorazione*) e della piazza antistante la chiesa (nella *Processione*); nella prima scena il corpo del santo è incorniciato dall'ordinata fila di mitre dei vescovi a sinistra e dai volti dei prelati a destra, tutti "ritratti al naturale";[834] anche nell'altro affresco il secondo piano è dedicato alla parte propriamente rituale della rappresentazione, cioè alla processione che si snoda compatta percorrendo lo spazio dipinto da destra a sinistra; avvicinandosi al primo piano, la scena si fa più mobile e animata: un gruppo di fedeli in atteggiamento devoto si accosta in entrambi gli affreschi al catafalco; verso il confine della rappresentazione Passignano ha dipinto una galleria di ritratti, nei quali probabilmente i contemporanei riconoscevano i notabili che presero parte alla celebrazione, i committenti e l'artista stesso[835]; il primo piano di ogni scena è occupato invece da tre figure nude reclinate illusionisticamente sui timpani delle porte laterali del vestibolo; il pittore immagina infatti che le due scene si aprano al di là di un muro che termina all'altezza degli architravi delle porte e funge da parapetto e da appoggio per le figure nude: queste quindi si trovano letteralmente a cavalcioni del confine tra spazio reale e spazio dipinto[836].

La prima figura che l'osservatore nota entrando nel vestibolo dalla navata è l'ignudo che domina la scena dell'*Esposizione*; il suo piede destro penzolante nello spazio della cappella proietta un ombra sul marmo dipinto del parapetto e quasi nasconde la firma del pittore, apposta sul muro come fosse incisa nella pietra: che Domenico abbia voluto associare il proprio nome a questa figura dimostra che in essa riponeva le sue speranze di fama; in effetti tutti i disegni preparatori relativi alla commissione Salviati sono studi di nudo per i sei personaggi in primo piano[837]. L'uomo al centro dell'*Esposizione* volta le spalle allo spazio reale e indica il catafalco; il suo gesto è ripetuto da quello di una madre che richiama l'attenzione del figlio sul corpo del santo: la donna e il bambino a metà strada tra la figura di spalle e l'oggetto di devozione, si intravedono tra il braccio e la testa dell'ignudo.

Questo doppio gesto, funzionale a dirigere lo sguardo dell'osservatore, è parte della complessa coreografia che muove le sei figure seminude. Nella parete dell'*Esposizione* il primo personaggio a sinistra, di aspetto più anziano, si volta pensoso verso il vestibolo; il giovane a destra invece indica la scena con un moto meno enfatico della figura centrale e rivela nel volto sollevato di profilo un atteggiamento di profonda devozione. Anche i personaggi appoggiati al parapetto di fronte mettono in comunicazione attraverso i gesti lo spazio dell'osservatore e quello della rappresentazione: la figura la centro compie un moto complementare a quello dell'ignudo centrale dell'altro affresco, perché sembra voler mostrare gli spettatori ai due ritratti dei committenti; l'uomo a destra punta il dito verso il catafalco dandoci le spalle; quello a sinistra è invece

834 Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, X, 56.

835 Per l'identificazione dei committenti e di altri personaggi vd. Nissman 1979, 231-232; Cornelison 2012, 267s. Secondo Cornelison e Nissman i due uomini barbuti che guardano l'osservatore dal centro dell'affresco della *Processione* sono Averardo e Antonio Salviati, mentre le due figure in simile atteggiamento che si trovano nell'*Adorazione* all'altezza del timpano destro della porta dovrebbero essere il pittore stesso e Battista Naldini. Cornelison afferma che Battista potrebbe essere la figura a destra e Passignano quella a sinistra. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, X, 56 elenca i nomi dei personaggi effigiati e riconosce i due committenti nelle due figure che Cornelison identifica come Domenico e Battista Naldini, ma la correzione di Cornelison è giustificata perché Baldinucci afferma che i due Salviati portano entrambi il colletto a gorgera, particolare che non corrisponde ai ritratti indicati dal biografo bensì ai due ritratti al centro dell'altro affresco. De Luca 1996, 126 e Del Bravo (1999) 2000, 259 invece accettano l'identificazione di Baldinucci e riconoscono nella coppia di ritratti al centro della *Processione* Domenico Passignano (a destra) e Giambologna.

836 Così anche Nissman 1979, 71: "The arms and legs of the central figure in each fresco swing out in the direction of the spectator and their drapery abundantly splashes over the painted architectural parapet into the viewer's space to create an illusionistic effect. These figures, who appear to be in our space, create a link between the viewer and the historical event."

837 Nissman 1979, 234-235.

propriamente un *admonitor*: gli occhi severi cercano quelli dello spettatore e la mano destra indica la scena.

Baldinucci, nella biografia del pittore, ricorda che la presenza gratuita ed imponente dei nudi negli affreschi scandalizzò il predicatore Niccolò Lorrini:

> […] il quale predicando in quella Chiesa, dopo che fu scoperta l'opera, riflettendo, e con ragione, più al decoro del luogo, che all'eccellenza della pittura, ed alla gran fama del Pittore, disse con gran sentimento, ed energia le seguenti parole: E' dipingono in chiesa certi mascalzoni che se voi ce li vedeste vivi, voi gli caccereste fuori con le bastonate, e disse bene al certo, ma l'imitazione del vero comparisce sì bella, ed è si curiosa tra gli uomini, che ha forza di rendere gustoso e aggradevole nel finto, ciò che per altro nauserebbe nel vero.[838]

L'invettiva del domenicano è indicativa del disagio che producono le figure liminari introdotte dal Passignano: queste non appartengono e non possono appartenere né allo spazio reale né a quello dipinto, perché nella scena non hanno alcuna funzione narrativa o allegorica, né sono credibili come spettatori interni a causa della loro nudità; per la stessa ragione non si potrebbero neppure tollerare come pertinenti allo spazio reale della chiesa, come afferma giustamente il predicatore.

Baldinucci perdona al pittore la licenza solo in grazia del piacere estetico, perché i corpi così ben delineati e solidi nello spazio illudono lo spettatore e lo incantano. I sei ignudi sono certamente un pezzo di bravura e manifestano le recenti conquiste del pittore: quando intraprese la decorazione in San Marco, Passignano era appena tornato da Venezia ed aveva quindi ancora negli occhi i grandi teleri della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, dove aveva certamente affiancato Federico Zuccari nella realizzazione della scena *Federico Barbarossa si inchina a papa Alessandro III*[839] (fig. 121). La coreografia dei nudi in primo piano nei due affreschi fiorentini rivela l'influenza della tela di Palma il Giovane *Venezia incoronata dalla Vittoria* (fig.122) che adorna il soffitto della sala in Palazzo Ducale.[840] Già Baldinucci riconosceva l'origine lagunare degli ignudi di Passignano, che, secondo il biografo, il pittore aggiunse "quasi per termine di quest'opere, con quell'altissimo gusto preso di fresco a Venezia".[841]

Ma i personaggi senza nome che incorniciano l'evento nella tela di Federico sono credibili spettatori della scena, mentre gli ignudi dipinti da Palma hanno una funzione allegorica, in quanto rappresentano le province conquistate dalla Serenissima; le figure di Passignano invece non hanno alcun ruolo nella storia dipinta:[842] come si è già affermato, non potrebbero trovare posto accanto al riguardante né tra gli spettatori della cerimonia, perché il pubblico reale e quello dipinto si trovano entrambi nella chiesa di san Marco, dove è consigliabile mantenere un rispettoso decoro. I sei ignudi possono in effetti stare soltanto dove li ha collocati il pittore, cioè a cavallo tra le due chiese, quella dipinta e quella reale: la nudità li distingue dalle altre figure perché appartengono ad un altro livello di realtà,[843] sono l'equivalente visivo di un appello retorico all'osservatore, perché con il loro tramite si instaura un dialogo tra i fiorentini che si trovano nel vestibolo e i fiorentini ritratti nell'affresco. Più ancora che figure liminari, sono l'incarnazione del *limen*: per questo Passignano non esita ad attribuire ad uno di loro la funzione di *admonitor*.

838 Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, X, 57.
839 Sul soggiorno veneziano di Passignano al seguito di Federico Zuccari, vd. Nissman 1979, 42-48. Per l'opera di Federico in Palazzo Ducale vd. Acidini Luchinat 1999, II, 132-135.
840 Nissman 1979, 72.
841 Baldinucci (1), X, 56.
842 Secondo Del Bravo (1999) 2000 sono "fantasmi di idea", incarnazioni di principi filosofici, ma l'autore no dichiara quale sia l'idea in questione.
843 Secondo De Luca 1996, la nudità è funzionale a dare valore universale alla rappresentazione.

Conviene ora riassumere e ordinare le conclusioni anticipate durante l'analisi delle opere. Se le figure di *admonitores* sono pressoché assenti nella pittura del Quattrocento, ne consegue che il consiglio di Alberti deve leggersi come la proposta di un nuovo espediente funzionale al coinvolgimento emotivo del riguardante nella storia sacra: l'autore non sta esprimendo la sua approvazione per una prassi già consolidata, perché questa non è riscontrabile nei dipinti del tempo né in quelli precedenti; in secondo luogo, dall'osservazione delle opere risulta che il genere di personaggio descritto da Alberti cominciò ad essere inserito dai pittori nelle composizioni narrative solo molti anni dopo la stesura del trattato.

Infatti nelle storie dipinte del Quattrocento e del primo Cinquecento l'atto di guardare fuori dal dipinto è di norma accompagnato a un atteggiamento di distacco rispetto agli eventi: le figure che fissano l'osservatore nella maggior parte dei casi non appartengono al racconto e non manifestano partecipazione emotiva ma anzi richiamano attenzione sulla propria presenza e identità individuale – come è il caso dei ritratti inclusi nella scena – oppure si tratta di comparse di scena che sembrano distrarsi da ciò che accade loro intorno nel momento in cui realizzano l'esistenza del destinatario finale della rappresentazione. Nei dipinti narrativi la duplice funzione dell'*admonitor* – rivolgersi direttamente all'osservatore e al contempo manifestare la propria reazione emotiva alla storia – è quindi solitamente scissa in due o più personaggi. Si può intuire la riflessione psicologica degli artisti all'origine di questo modo di immaginare il comportamento degli astanti: se l'animo di un individuo è rapito da un accadimento, i suoi occhi restano fissi sulla scena e non vagano fuori dal cerchio della rappresentazione.

La doppia funzione è invece comunemente affidata dai pittori alle figure liminari per eccellenza – santi, profeti o angeli – soprattutto in opere devozionali non narrative: quando il quadro consiste in una visione creata per la contemplazione del fedele e non raffigura invece una storia in cui il personaggio dipinto deve immergersi, l'appello che questi muove all'osservatore non è concepito come una distrazione.

Si è poi notato nel seguito del ragionamento come in alcune composizioni narrative della seconda metà del Cinquecento si trovino infine figure senza nome che svolgono entrambe le funzioni prescritte da Alberti e riprese da Lomazzo nel suo trattato. Le pale di Federico Zuccari e di Annibale Carracci, nonostante raccontino una storia, si presentano come un concerto di affetti espressamente modulato per sollecitare emotivamente il riguardante: l'appello diretto mosso dagli *admonitores* è parte di questa strategia, perché dimostra senza possibilità di dubbio all'osservatore che la storia che contempla è stata messa in scena proprio per la sua personale edificazione.

Non è un caso che proprio nelle opere della scuola di Carracci si trovino spesso figure compiutamente corrispondenti ai consigli di Alberti e Lomazzo, come il soldato dall'aria grave nella *Flagellazione* di Ludovico Carracci a Douai, databile tra la metà degli anni ottanta e l'inizio dei novanta del Cinquecento[844] (fig. 123) o l'ancella ai piedi della *Natività della Vergine* affrescata dallo stesso pittore nel Duomo di Piacenza nel 1609[845] (fig. 124). Le opere di Ludovico segnano il confine cronologico di questo discorso: con

844 Per l'intricato problema relativo all'attribuzione, alla collocazione originaria e alla data del dipinto vd. la scheda di Roli in *Nell'età di Correggio e dei Carracci* 1986, 307-308, cat. 108; la scheda di Volle in Brejon de Lavergnée-Volle 1988, 157-159, cat. 37; Emiliani 1993, XLV e 15-17, cat. 7; Brogi 2001, 119-122, cat. 14. Riguardo al rapporto tra quest'opera ed i precetti di Paleotti vd. Brogi 2001, 17s: l'autore non crede si possa assimilare la poetica di Ludovico a quella del prelato, perché Paleotti, secondo lo studioso, non avrebbe gradito la crudezza e la ferocia della *Flagellazione*, perché contrarie alle norme di decoro.

845 L'affresco decorava la parete sinistra del presbiterio; staccato e trasferito su tela tra il 1897 e il 1902, si conserva nel Vescovado di Piacenza: vd. Emiliani 1993, LXIII-LXVII; Brogi 2001, 206-210, cat. 95.2. La scuola bolognese offre un altro esempio notevole di *admonitor*: nella *Sepoltura di Cristo* nell'Oratorio di san Colombano a Bologna attribuita da alcuni a Domenichino, allora appena diciannovenne, la Maddalena dolente sembra quasi scivolare nello

la pittura degli affetti della scuola carraccesca inizia infatti un nuovo capitolo della storia dell'arte.

*a.1. A*dmonitor *e festaiolo*

Il passo del *De Pictura* citato all'inizio del paragrafo precedente è stato messo più volte in rapporto alla prassi teatrale della prima età moderna:[846] il personaggio che Alberti vorrebbe vedere dipinto nella scena sarebbe il corrispettivo in pittura del narratore (*Sprecher, meneur de jeu* o festaiolo[847]) che introduceva gli spettacoli religiosi e, in alcuni casi, restava in scena durante la recitazione per dare l'attacco agli attori con una bacchetta e per sottolineare i momenti più drammatici. Come l'*admonitor* dipinto, anche questo personaggio si trova contemporaneamente dentro e fuori l'azione: condivide con gli attori lo spazio della scena e quindi partecipa alla finzione drammatica (anche perché spesso veste i panni di un angelo o interpreta un personaggio marginale della storia); al contempo però si rivolge al pubblico e quindi rivela la finzione.[848] Una testimonianza visiva dell'aspetto e del ruolo del narratore è offerta dalla celebre miniatura del *Martirio di Sant'Apollonia* di Jean Fouquet dal Libro d'Ore di Étienne Chevalier (fig. 223).[849] Fouquet illustra il martirio come fosse la scena di una rappresentazione teatrale:[850] al centro della miniatura Apollonia subisce le torture dei suoi aguzzini mentre tutt'intorno gli spettatori assistono all'azione seduti su un'impalcatura lignea a due piani, dove trovano posto anche i musicisti e gli attori in attesa di entrare in scena. A destra della santa una figura in piedi tiene in una mano una bacchetta e nell'altra un libro: si tratta del narratore-regista della festa.

Baxandall per primo ha affermato che nella ricezione dei "molti dipinti" che contengono una figura che guarda fuori dal quadro e indica la scena, l'osservatore quattrocentesco avrebbe interpretato questa figura

spazio dell'oratorio mentre allarga un braccio indietro, in direzione di Cristo, e l'altro in avanti verso l'osservatore. Vd. Arcangeli (1958) 2002, 48-50; Spear 1982, 125 rifiuta l'attribuzione. Popp 2007 è un saggio dedicato precisamente alle tecniche di coinvolgimento dello spettatore nella pittura di storia di Domenichino (dove non si tratta però dell'affresco in San Colombano). Se il dipinto fosse in effetti di Domenichino, si potrebbe ipotizzare un'influenza diretta del *De Pictura* e del *Trattato di Lomazzo* perché si sa con certezza che il pittore conosceva entrambe le opere, in quanto in una lettera si lamenta di avere dimenticato a Roma le copie in suo possesso; inoltre è bene ricordare che Lomazzo consiglia di inserire la figura dialogante con l'osservatore proprio in una scena di lamentazione sul corpo di Cristo, un soggetto molto vicino a quello rappresentato nell'affresco bolognese.

846 Vd. il seguito del testo e relative note per la bibliografia.

847 Il festaiolo fungeva anche da capocomico e da organizzatore della sacra rappresentazione. Vd. D'Ancona (1891) 1971, 422-423; la voce *Festaiolo* dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, 1962, vol. V, 364; Newbigin in Butterworth 2007, 70-91.

848 Butterworth 2007 è una raccolta di studi dedicati a questa tipologia di personaggio teatrale; i contributi indagano il problema da una prospettiva semiotica, come dichiarato nell'introduzione: "The central question to be addressed is: how do the 'inside' and 'outside' roles of the narrator, expositor and prompter affect the nature of the presented and communicated work?" (Butterworth 2007, 1). Nessuno dei saggi di questa raccolta discute il paragone con l'*admonitor* albertiano se non, indirettamente, Newbigin *ibidem* 70-91, dove si indaga il ruolo del narratore e del festaiolo nelle rappresentazioni italiane. A proposito di questo importante contributo vd. anche *infra,* 172.

849 (1452-1460). La miniatura è conservata al Musée Condé de Chantilly. Vd. Sterling-Schaefer 1971; Bazin 1990; Avril 2003, 193-218, cat. 24; Stirnemann 2005; Reynaud 2006.

850 Rey-Flaud 1998 analizza la miniatura in tutte le sue componenti come documento della prassi teatrale delle sacre rappresentazioni quattrocentesche; vd. in proposito anche Nicoll (1937) 1971, 64-66; Callahan 1994 (discute la possibilità di leggere la miniatura come testimonianza delle torture subite dalle donne accusate di stregoneria; l'ipotesi non è molto convincente perché nessun elemento dell'immagine induce a credere che Fouquet volesse riferirsi alle pratiche inquisitorie della Chiesa); Carlson 2002 (indaga le reazioni degli spettatori alla scena del martirio).

sulla scorta della sua esperienza di spettatore teatrale e l'avrebbe quindi associata al narratore.[851] Tuttavia si è dimostrato nel paragrafo precedente che i personaggi che rispondono alla descrizione di Baxandall sono pressoché assenti nelle storie dipinte del Quattrocento. È significativo che l'unico esempio di *festaiolo* dipinto citato dallo studioso sia il san Giovannino che indica Gesù neonato nella *Vergine adorante* di Filippo Lippi degli Uffizi; tuttavia questo gesto, come si è già detto, è un attributo del Santo e non deve quindi essere interpretato come l'azione di un personaggio nella vicenda: non è un gesto mimetico bensì simbolico; in secondo luogo la figura dipinta da Lippi non cerca gli occhi dell'osservatore.

Nel suo saggio di estetica comparata Sypher[852] associa invece i personaggi dipinti che guardano fuori dal quadro al soliloquio del dramma giacobiano.[853] Come molti giudizi e intuizioni di Sypher, anche questa analogia tra arte teatrale e arte pittorica rimane allo stadio di suggestione critica, perché l'autore non tenta di indagare storicamente la relazione tra le due tipologie; Sypher inoltre attribuisce il ruolo di *Sprecher* ad un personaggio dipinto da Tintoretto nella *Presentazione al Tempio* della Madonna dell'Orto, l'uomo anziano vestito di giallo, che in effetti non si rivolge affatto all'osservatore. La descrizione di Sypher di questa figura è infatti paradossale: "nella Presentazione di Maria di Tintoretto lo Sprecher è l'uomo in angolo a sinistra – una figura in primo piano, dall'accento netto, che *guarda in fuori verso lo spettatore, eppur si volta in dentro*, gestendo o scrutando verso l'azione che si svolge dietro di lui".[854]

Un altro studioso del teatro giacobiano, Greenwood,[855] accenna ad una somiglianza tra le figure dipinte in atto di guardare fuori dal quadro e i personaggi che nei drammi si rivolgono allo spettatore;[856] anche questo autore però non si chiede se questa strategia di coinvolgimento sia nata prima in pittura o a teatro né tenta di dimostrare se l'analogia del procedimento sia l'effetto di una reciproca influenza; Greenwood inoltre estende la funzione degli *Sprecher* dipinti a figure molto diverse, non sempre pertinenti al discorso, come, ad esempio, la gatta della *Madonna* di Giulio Romano.[857] È interessante però che la lettura di Greenwood corrobora la spiegazione che si è qui proposta della scarsa fortuna dell'*admonitor* albertiano in epoca rinascimentale: secondo lo studioso le figure che guardano fuori dal quadro, così come i personaggi che si rivolgono all'uditorio, nell'istante in cui attestano l'esistenza di un pubblico, inficiano l'illusione di realtà della rappresentazione e, di conseguenza, temperano il coinvolgimento emotivo del riguardante: in altre parole, producono l'effetto opposto a quello che avrebbe voluto Alberti.[858]

---

851 Baxandall 1972, 72: "[...] the play were introduced by a choric figure, the festaiuolo, often in the character of an angel, who remained on the stage during the action of the play as a mediator between the beholder and the events portrayed: similar choric figures, catching our eyes and pointing to the central action, are often used by painters. They were even recommended by Alberti in his *Treatise on painting* […]. The Quattrocento beholder would have perceived such choric figures through his experience of the *festaiuolo*". Seguito da Bätschmann 2003, 261; Fowler 2003, 67-68; Hénin 2003, 580-581.

852 Sypher (1955) 1968, 166-177.

853 Sypher (1955) 1968, 166: "lo Sprecher è il modo scelto dal manierista per rivolgersi direttamente allo spettatore, corrispondente al soliloquio del dramma giacobiano".

854 Sypher (1955) 1968, 166. Gli altri due esempi di Sprecher portati da Sypher sono ritratti di indivui reali: i *Sindaci della Corporazione dei Drappieri* di Rembrandt (1662) e i notabili di Toledo dipinti da El Greco nella *Sepoltura del Conte Orgaz* (1586). Pinelli (1993) 2003 141-142 riprende le intuizioni di Sypher ma le circostanzia dal punto di vista storico e geografico e cita come esempio la *Flagellazione di Cristo* di Federico Zuccari nell'Oratorio del Gonfalone; come si è dimostrato in queste pagine, l'*admonitor* è introdotto nelle storie dipinte dall'ultima generazione dei pittori del Cinquecento.

855 Vd il capitolo *The Sprecher and Shifting Perspectives* in Greenwood 1988, 53-96.

856 vd. Greenwood 1988, 53-54.

857 Greenwood 1988, 54.

858 Greenwood 1988, 96 conclude: "The use of the Sprecher and double perspective is one way in which both painter and playwright reminds us, by getting in the way of our attempted emotional participation in a work and challenging

Gli autori sopra citati hanno trattato la tipologia dello *Sprecher* dipinto come se fosse un elemento caratteristico della pittura del Quattro e del Cinquecento perché si sono affidati ad un luogo comune critico, mai sottoposto alla prova dei fatti. Affinché la relazione tra l'*admonitor* dipinto ed il narratore teatrale possa essere sottoposta ad indagine storica, è necessario innanzitutto distinguere il discorso sull'arte (figurativa e teatrale) dalla prassi e, in secondo luogo, formulare delle ipotesi precise per verificare la somiglianza e l'eventuale reciproca dipendenza tra la figura dipinta ed il personaggio del dramma.

La prima questione da affrontare riguarda la teoria: è legittimo chiedersi se l'idea di inserire una figura dialogante con l'osservatore sia nata in Alberti dalla sua esperienza del dramma sacro e se si possa quindi leggere come il tentativo di adattare alla pittura una strategia comunicativa che appartiene al teatro. A questa domanda è molto difficile dare una risposta definitiva, perché l'umanista non esplicita il paragone che agli studiosi è parso ovvio. Poiché Alberti di norma non perde occasione di sostenere il suo discorso sulla pittura proponendo analogie con le altre arti, l'assenza di accenni al teatro in merito all'*admonitor* dovrebbe indurre a concludere che l'autore non sta riflettendo sul ruolo del narratore-festaiolo. D'altronde è vero che l'arte drammatica cui fa riferimento Alberti nei numerosi paragoni tra pittura e teatro proposti nel *De Pictura*, è sempre quella antica, nota al teorico attraverso le notizie ed i precetti tramandati dagli autori, mentre la prassi teatrale contemporanea non viene mai discussa.

Ma l'ipotesi di Baxandall deve essere ripensata alla radice per una ragione fondamentale: molto probabilmente Alberti non dichiara di essersi ispirato al narratore teatrale perché in effetti il genere di rappresentazione drammatica che conosceva non corrisponde a quello illustrato nella miniatura di Fouquet; come ha dimostrato recentemente Newbigin,[859] non c'è alcuna prova che i *festaioli*, cioè gli organizzatori e i registi delle recite sacre prodotte in Italia tra Quattro e Cinquecento, rimanessero sul palco durante la rappresentazione per sottolineare, illustrare e commentare gli eventi, così come avveniva in altri contesti europei;[860] neppure gli angeli o i personaggi anonimi che recitavano il prologo e poi 'davano licentia' al pubblico erano sempre presenti sulla scena ma appunto intervenivano solo all'inizio e alla fine della rappresentazione;[861] l'idea che il *festaiolo* o il narratore interagisse con gli spettatori durante tutta la recita si è diffusa grazie all'autorità di Baxandall, che a sua volta è stato sviato da un brano di D'Ancona.[862]

Anche se *festaioli* e i *nunzi* non restavano sul palco a garantire l'efficacia comunicativa della finzione drammatica, Alberti può aver riflettuto sui personaggi che pronunciano il prologo e la licenza della recita o, più in generale, a quelli che interloquiscono direttamente con il pubblico; fosse ispirato o meno al teatro del suo tempo, il suggerimento dell'umanista non è stato accolto, come si è dimostrato, dai pittori e dagli scultori a lui contemporanei.

La possibilità di riconoscere nei personaggi dialoganti delle storie dipinte il corrispettivo dei narratori teatrali dev'essere analizzata caso per caso. Un esempio interessante è l'uomo vestito di rosso dipinto da

---

our perception, that theirs is only an art and that we are only an audience".

859 Newbigin in Butterworth 2007, 77-91.

860 vd. Happé in Butterworth 2007, 45-79 per la Francia e la Germania. Newbigin in Butterworth 2007, 77: "Despite the absence of any textual evidence to support the idea that fifteenth-century Italian *sacre rappresentazioni* regularly employed a narrator or expository figure, a very beguiling notion has gained currency in the art historical literature that a character in a painting whose gaze engages the spectator directly is to be linked with the *festaiuolo* or expositor character of the *sacra rappresentazione*. This unfortunate misconception was initiated by D'Ancona and diffused widely in anglophone art-historical scholarship by Michale Baxandall [segue citazione del brano cit. *supra*, nt. 833].

861 Su 'annunziazione' e 'licenza' vd. D'Ancona (1891) 1971, I, 379-391.

862 D'Ancona (1891) 1971, I, 422-423: vd. *supra*, nt. 842.

Carpaccio presso il margine sinistro del *Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna*[863] nel ciclo delle Scuola di Sant'Orsola. Muraro ha letto nei teleri oggi alle Gallerie dell'Accademia "quasi la traduzione in pittura di una Sacra Rappresentazione"[864] organizzata dalla Scuola per celebrare la vita della santa eponima; questo studioso per primo ha indicato nel personaggio in rosso il *Nunzio* (che corrisponde al *festaiolo, didascalo* o *corifeo*[865]): la collocazione di questa figura in apertura del ciclo – è dipinta infatti a sinistra del primo telero – è coerente con la funzione introduttiva del narratore, perché in effetti se il riguardante percorre ordinatamente le storie della santa leggedo le immagini da sinistra a destra, l'uomo in rosso si trova nella prima sede del racconto, cioè al posto del prologo; se l'atteggiamento indifferente verso la vicenda esibito dalla figura è condiviso anche da molti altri astanti, questa in particolare è estranea ai fatti anche perché è dipinta al di fuori della ringhiera metallica che chiude la loggia e delimita lo spazio dove si svolge l'azione: il giovane patrizio appartiene al mondo dell'osservatore, così come il paggetto (mutilato dall'apertura della porta) e la vecchia nutrice seduta sulle scale. Tuttavia non fosse per la sua posizione nella scena (o meglio fuori dalla scena) e per il risalto che la figura acquista grazie alla sua marginalizzazione, il giovane in rosso non si distinguerebbe dagli altri notabili veneziani effigiati nei teleri,[866] né da tutti gli altri ritratti inseriti a margine delle storie dipinte di cui si è discusso precedentemente, come ad esempio i due uomini che assistono all'*Ultima Cena* nell'affresco di Cosimo Rosselli nella Cappella Sistina (fig. 98). Anzi la figura dipinta da Carpaccio ha molto più in comune con la tipologia del ritratto che con l'*admonitor* albertiano in quanto non manifesta coinvolgimento emotivo e non indica neppure la scena, bensì punta il dito fuori dal telero verso il basso.[867]

La difficoltà di leggere questo genere di figura dipinta come un riflesso del narratore teatrale è stata rilevata già da Ludovico Zorzi, che si esprime in proposito come segue: "se è vero che la presenza di questi personaggi [quelli che incontrano gli occhi del riguardante] attinge in buona misura alla funzione del narratore che commentava lo svolgimento dell'azione nello spettacolo sacro […] è altresì incontestabile che delle figure analoghe compaiano in altri quadri dell'epoca, nei quali la suggestione del teatro rimane assente. Ciò che qui importa è però di mettere in chiaro che in ogni caso si tratta di un elemento connesso alla sfera della pittura (la figura del committente orante compare in margine alle tavole più antiche) e che solo per via indiretta essa può venire posta in relazione, in termini cauti e sfumati, con il didascalo della rappresentazione sacra. L'unitarietà formale di ampi settori della cultura del passato non può trasformarsi in pretesto per non accedere alle necessarie distinzioni: teatro e pittura si scambiano esperienze contigue, specie nei cicli narrativi di storie e di leggende sacre, ma i campi, pure attingendo a modelli espressivi comuni, rimangono costantemente separati".[868] Se si vuole seguire il principio di cautela suggerito dallo studioso bisogna considerare il teatro come un'esperienza visiva condivisa da artisti e destinatari delle opere: certamente

863 (1499) Fortini Brown 1988, 56-66; Humphrey 1991, 39; Sgarbi 1994, 82; Nepi Scirè 2000, 26-27; Nepi Scirè 2005, 38.

864 Muraro 1971, 7.

865 Muraro 1971, 9: "chi è e che funzione ha il genitluomo con un fazzoletto in mano, raffigurato fuori scena, proprio all'inizio del ciclo? Nel dramma sacro e nelle sacre rappresentazioni in generale, l'antefatto veniva raccontato dal Nunzio. […] nel personaggio che ci interessa è forse da riconoscere uno di questi *nunzi*, o *corifei*, oppure il *festaiolo*, o il *meneur de jeu*, il *regista*, come diremo noi oggi?". Così anche Sgarbi 1994, 82.

866 Così anche Nepi Scirè 2000, 26: "Quest'ultimo potrebbe essere il semplice narratore o il *didascalos* delle sacre rappresentazioni, che introduceva la narrazione, tuttavia la posizione privilegiata, la stessa veste, il gesto della mano lo qualificano piuttosto come il committente o il "socio influente della compagnia" che indica la scena rappresentata o dipinta".

867 Sulla difficile interpretazione del gesto vd. Zorzi 1988, 42-43.

868 Zorzi 1988, 43-44.

quindi si può mettere in conto che tanto l'invenzione della scena dipinta quanto il modo di guardare le pitture narrative fossero influenzati dall'arte sorella, ma questo non è sufficiente a dimostrare che il pittore o il committente intendessero fermare in un immagine un momento dell'azione drammatica o affidare ad una figura dipinta un ruolo prettamente teatrale,[869] a meno che tutti gli elementi della raffigurazione non corroborino questa ipotesi, com'è il caso della miniatura di Jean Fouquet.

b. Lo spettatore sulla scena

Se accade di rado che l'osservatore di una storia dipinta rinascimentale sia direttamente sollecitato da una figura ad osservare la scena e a parteciparvi emozionalmente, è frequente invece che verso l'azione principale si dirigano i gesti e gli sguardi di personaggi che assistono agli eventi commentandoli o richiamando l'attenzione delle figure vicine. Quasi tutte le pitture narrative del Quattro e del Cinquecento sono percorse dalle traiettorie dei gesti degli spettatori interni; gli indici puntati sono soprattutto frequenti nelle composizioni ricche di figure o strutturate in modo complesso, dove è necessario che l'attenzione di chi contempla l'opera sia guidata verso l'evento centrale: anche se gli astanti non si rivolgono direttamente all'osservatore, questi è portato spontaneamente a seguire la direzione indicata dalle mani e dagli occhi di chi interviene sulla scena[870] e ad imitare il coinvolgimento nell'azione che il pubblico dipinto manifesta. Gli spettatori interni hanno quindi due funzioni: attraverso la loro collocazione nello spazio il pittore costruisce una composizione ricca ma ordinata e chiaramente leggibile; grazie alle attitudini e ai moti di queste figure l'artista induce nell'osservatore la corretta reazione emotiva.

b.1. Ordinare e compartire le figure

Molte opere già discusse nelle pagine precedenti offrono esempi della prima funzione. Seguendo l'indice dell'ignudo dipinto da Battista Franco a destra della *Visitazione* di Lucca (fig. 20), lo sguardo sorvola le comparse fino a fermarsi sull'incontro tra Maria ed Elisabetta; anche la canefora dipinta da Salviati nell'affresco dello stesso soggetto porta l'attenzione verso le due sante donne (fig. 5); nella *Nascita della Vergine* della Cappella Griffoni (fig. 28),[871] se l'ancella seduta in primo piano non tendesse il braccio verso il letto in fondo alla sala, la puerpera potrebbe passare inosservata.

Particolarmente emblematico è il caso della *Piscina probatica* dipinta da Veronese sulle ante d'organo in San Sebastiano (fig. 125).[872] Il racconto della guarigione miracolosa occupa l'anta destra, dove sono appunto

869 Sono pienamente condivisibili i ragionamenti sul metodo che esprime Ventrone 1991 in merito al problema del rapporto tra arte figurativa e teatro e, più in particolare, alla possibilità di servirsi delle immagini artistiche come documenti della prassi teatrale coeva.

870 Per questa categoria di spettatori interni vd Walliser-Wurster 2001, 97-107.

871 vd. *supra*.

872 (1560 c.ca) Pignatti-Pedrocco 1995, 126-129; Previer 2000, 57; Cocke 2001, 87-89; Zamperini 2013, 92-94.

raffigurati Cristo e l'invalido; l'altra metà della composizione presenta un gruppo di astanti tra i quali spicca un uomo appoggiato ad una stampella che indica Gesù e sollecita i suoi vicini a prestare attenzione al miracolo che si svolge nell'altra anta; il corpo bruno di questo personaggio si inclina verso destra con moto simmetrico a quello dell'uomo miracolato, così come Gesù e la donna che si rivolge all'astante presentano un'attitudine simile. I gruppi di figure disposti specularmente sui bordi della piscina formano due diagonali discendenti verso il centro, ripetute dallo scorcio del peristilio che circonda la vasca. Grazie a queste corrispondenze Veronese annulla lo spazio che divide le due porte e unifica la composizione; tuttavia la struttura del supporto impedisce che i protagonisti del racconto si trovino al centro della scena, perché tra le due ante si trova l'organo: soltanto grazie all'indice puntato del mendicante, Veronese manifesta la subordinazione della parte sinistra del dipinto a quella destra e orienta lo sguardo dell'osservatore verso il fulcro della storia. Rappresentare una scena unitaria sulle porte aperte di un organo presenta certamente un problema compositivo particolarmente arduo, risolto genialmente da Veronese, ma l'esempio è significativo per due ragioni: per prima cosa dimostra che i pittori si affidavano all'efficacia dei gesti deittici degli spettatori interni per orientare lo sguardo; in secondo luogo un caso così complesso per formato e collocazione induce a riflettere sull'assenza di regole precise in merito alla distribuzione delle figure nello spazio nei trattati d'arte rinascimentali:[873] infatti se ogni soggetto, ogni supporto, ogni collocazione pone problemi diversi, per ognuno dei quali l'artista può escogitare numerose soluzioni, com'è possibile elaborare delle leggi compositive universalmente valide?

Nessun teorico della pittura manca di affermare che le storie dipinte devono apparire ordinate, ma di rado si legge nei testi in cosa consista precisamente quest'ordine e come si possa ottenere; è interessante notare però che ogni trattato cinquecentesco discute il problema in modo più diffuso e dettagliato del precedente: allo scadere del secolo alcuni scrittori cominciarono infine a proporre agli artisti un sistema di regole generali.

Alberti biasima i pittori che nelle storie “dissoluta confusione disseminano”, ma non insegna come si possano distribuire armonicamente nella scena dipinta “ai suoi luoghi […] vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province”.[874]

Paolo Pino nel *Dialogo della Pittura* esprime una preferenza in merito alla disposizione delle figure nello spazio che sarà condivisa dai trattatisti successivi ed è invece estranea ai criteri estetici del nostro tempo: Pino prescrive che “il maggior numero di esse [le figure] si vedano integre e spiccate”.[875] L'unica raccomandazione offerta dal trattatista per una buona disposizione riguarda quindi il rapporto tra le figure (cioè tra le parti che compongono la storia) e non il rapporto tra le figure e lo spazio da riempire (cioè tra le parti ed il tutto).

Nella *Selva di Notizie* – il manoscritto anonimo assegnato a Vincenzo Borghini e datato al 1564[876] – l'autore tratta della “compositione et armonia” della pittura:

873 Stumpel 1988, 219; Puttfarken 2000,

874 Alberti, *De Pictura* (2), 28r.

875 Pino, *Dialogo* (1), 16r.

876 Si tratta com'è noto di un manoscritto in possesso del Kunsthistorisches Institute di Firenze che è stato attribuito a Vincenzo Borghini perché questi in una lettera a Vasari del 1564 scrive di aver letto la disputa di Benedetto Varchi e le risposte degli artisti e di aver deciso di mettere nero su bianco le proprie riflessioni in merito. Vd. l'introduzione di Barocchi 1970, 1-98; per la figura di Vincenzo Borghini ed il suo ruolo nella cultura fiorentina vd. Belloni-Drusi 2002. Vincenzo Borghini parteggia per la pittura, perché questa è più simile alla poesia per la varietà di aspetti del reale che è capace di riprodurre: vd. il passo della *Selva* in Barocchi 1970, 139s.

> ch'è una gentile e discreta distribuzione delle figure e delle cose in una tavola; le quali saranno disposte in modo che l'una figura non impedisca a noi l'altra né una lanzi il braccio e cuopra il viso […] et in somma ch'e' non paia il pittore aver gittate le figure in sulla sua tavola come getta il contadino che semina a ventura il grano nel campo, ma sien poste con giudizio, con regola, con grazia.[877]

La similitudine tra il pittore che non medita l'orchestrazione della scena dipinta ed il contadino che getta nel campo i semi rivela forse l'influenza del passo albertiano sopra citato, dove per indicare lo stesso difetto compositivo è usato il verbo 'disseminare'. L'unico suggerimento che Borghini offre come guida al pittore è lo stesso che si trova nel *Dialogo* di Pino: è importante che il corpo di ogni personaggio dipinto si possa contemplare interamente.

Quando Vecchietti, l'interlocutore più autorevole del *Riposo* di Raffaello Borghini,[878] discute le parti della pittura, definisce la 'dispositione' come "quella bella ordinanza che si fa di più figure, paesi, animali e architetture, onde tutte le cose che vi sono appariscono ben compartite e con gli abiti e nei luoghi a loro convenevoli ben poste e ben ordinate":[879] questa definizione è evidentemente troppo generica perché possa guidare l'opera dell'artista, né offre chiari criteri di giudizio agli amanti della pittura. Altri passi del *Riposo* sono invece più eloquenti in merito: mentre la conversazione della prima giornata del dialogo è diretta da Vecchietti e verte sull'invenzione (si discute dei soggetti iconografici e della funzione dell'arte figurativa), nella seconda, dedicata al mestiere dell'artista e all'aspetto formale delle opere, il principale interlocutore è Ridolfo Sirigatti. All'inizio del suo discorso, il Sirigatti tratta più diffusamente della disposizione, e consiglia il pittore come segue:

> [il pittore] dee dunque con molta avertenza quando egli fa una historia andar disponendo e compartendo le figure i casamenti e i paesi faccendo che si veggano più figure intere che sia possibile, e non intrigarle talmente insieme che paiano una confusione: e non imitare alcuni, che volendo mostrare di far molte figure in una tavola dipingono due, tre grandi figure innanzi, e poi molti capi sopra capi, la qual cosa non contiene in se arte, non da piacere a riguardanti, anzi bisogna fuggire di metter nel pimo luogo figure grandi, e dritte, perché tolgono la vista alle seconde, e occupano gran parte del campo, però dee il pittor giudicioso cercar di far le prime figure o chinate, o a sedere, o in qualche attitudine bassa, acciò rimanga spazio per altre figure, casamenti e paesi.[880]

Anche per Raffaello Borghini quindi un criterio per giudicare l'efficacia della disposizione consiste nel numero di corpi che si offrono completamente alla vista; l'autore amplia però la raccomandazione fornendo un precetto negativo ed uno positivo: raffigurare una folla in piedi, della quale si vedono solo le teste, è una scorciatoia facile per i pittori che vogliono dare un'impressione di abbondanza senza troppa fatica, tuttavia una composizione così congegnata non dà alcun piacere estetico; come deve quindi comportarsi l'artista che vuole creare una scena ricca e variata e al contempo dare risalto ad ogni singola figura, cosicché l'osservatore possa ammirarne tutte le membra e interpretare quindi l'attitudine del personaggio? Sarà sufficiente occupare il primo piano della rappresentazione con personaggi seduti o distesi.

In un altro brano del trattato, Sirigatti elogia un dipinto proprio in quanto vi è messo in pratica questo espediente compositivo. Passando in rassegna le opere di Santissima Annunziata, gli interlocutori del dialogo

877 Barocchi 1970, 143-144.
878 Per il Riposo vd. *supra*, 20.
879 Borghini, *Il Riposo* (1), 52.
880 Borghini, *Il Riposo* (1), 177.

descrivono infatti con particolare apprezzamento la *Crocifissione* di Giovanni Stradano (1569)[881] (fig. 126):

> […] la tavola di Giovanni Strada, dov'è Cristo in croce ancor vivo, che parla al ladrone, ed a' piè della croce è la Vergine glorioisa con San Giovanni e le Marie ed infinita turba di Farisei, parte in piede, e parte a cavallo: e *sono le figure ordinate con tanto giudizio, che le prime chinandosi lasciano spazio alle seconde di essere vedute, e quasi tutte si godono intere: e comechè molte sieno, non però s'impacciano, ma fanno insieme un ricco e bellissimo composto.*[882]

La disposizione dei personaggi reclinati in primo piano risponde ad un'esigenza prettamente estetica: è funzionale al "godimento" delle figure.

Nel sesto libro del *Trattato* di Lomazzo,[883] dove si discute della pratica della pittura, l'autore introduce l'argomento proponendo delle regole compositive generali, dedotte dalle opere più celebri della generazione precedente: la storia dipinta appare ordinata, secondo l'osservazione di Lomazzo, se il pittore dispone le figure tenendo conto della costruzione prospettica della scena; al punto di fuga deve corrispondere infatti un personaggio "che sia in se ritirato" mentre tutte le figure dipinte intorno "hanno da guardare al punto, sì come a causa principale et principal soggetto dal quale derivano tutte le parti. Adunque le principali figure vogliono essere collocate nel mezzo, et tutte le altre parti vogliono essere collocate intorno". Lomazzo elenca diversi tipi di composizione, ognuno costruito partendo da una forma geometrica: se una linea orizzontale attraversa l'opera, due figure alle estremità si volgeranno verso il centro; se il pittore sceglie il triangolo come guida della composizione, tre figure poste agli angoli guarderanno il personaggio principale; se sceglie il quadrato, quattro paia di occhi osserveranno il fulcro della scena; se il cerchio, l'artista può disporre a circolo quante figure desidera. Lomazzo intravede questi principi costruttivi nella *Disputa* e nel *Parnaso* della Stanza della Segnatura e nell'arazzo della *Predica di san Paolo ad Atene* di Raffaello.[884]

Per quanto le regole appena descritte siano evidentemente troppo rigide ed astratte per essere di reale utilità ai pittori, il brano del *Trattato* merita attenzione per due ragioni.

In primo luogo la volontà di dedurre delle regole universali dalle opere più ammirate del Cinquecento è emblematico della temperie culturale di fine secolo, perché Lomazzo, come gli altri trattatisti a lui

881 Per quest'opera vd. *infra*, nt. 957.

882 Borghini, *Il Riposo* (1), 193. Nel primo libro del dialogo Vecchietti discute dell'iconografia della stessa tavola e loda le invenzioni aggiunte dal pittore, cioè le allegorie della morte in primo piano: "è molto copiosa di propria invenzione, convenvolmente postavi, come la Morte e l'antico serpente icatenati alla croce, per mostrare che la morte di Cristo alla Morte e al nimico infernale diede la morte, per ritornare noi da misera morte a felice vita", Borghini, *Il Riposo* (1), 116. Per il significato del termine invenzione nel *Riposo* vd. *supra*, 21-22 e 127.

883 Per Lomazzo vd. anche *supra*, 137-138.

884 Lomazzo, *Trattato*, 283: "Oltre ai suddetti avvertimenti per ben pratticare, convien principalmente avvertire al punto dal quale derivano tutte le linee, che vanno dai suoi luochi della circonferenza, si come nel triangolo, nel quadrato, nel circolo, e in tutte le altre forme. Et il punto propriamente è la figura princiapel che si pone in mezzo delle sopradette forme. Adunque egli si vuole rappresentare solo in una figura che sia in se ritirata. Et in una linea che ha due punte nelle sue estremità, le figure postevi sopra vogliono guardarsi l'una verso l'altra terminando nel punto che è in mezzo. Nel triangolo che ha tre parte le figure poste sopra ciascuna d'esse parti hanno da guardarsi parimenti al punto, così nel quadrato che ha quattro canti, così finalmente nel circolo, quante figure si gli vogliono fare intorno, tutte hanno da riguardare al punto, si come a causa principale, et principal sogetto dal qual derivano tutte le altre parti. Adunque le principali figure vogliono essere collocate nel mezzo, et tutte le altre parti vogliono essere collocate intorno. Di questa natural prudenza fanno fede le prime historie che siano state fatte da' più rari pittori che habbia havuto l'età nostra, come di Raffaello nelle loggie Papali in un gran quadro dove si accomoda la theologia con la filosofia, è nel mezzo l'Hostia Sacra sopra l'altare co' Dottori intorno, et dietro loro altre genti che sopra quelle disputano. V'è ancora un'altra historia dove finge Santo Paolo in Atene, il quale predica a' filosofi. Et di più n'ha finto il monte Parnaso con le Musei et i poeti, et Apolline nel mezzo, si come registro del tutto."

contemporanei, percepisce che una grande stagione si è compiuta e si sente investito della responsabilità di mettere a sistema le invenzioni dei suoi predecessori, perché da queste possa nascere un prontuario per i pittori delle generazioni future; quest'opera di sintesi nasce dalla convinzione che il genio e la bellezza non abbiano carattere miracoloso: dalle opere eccellenti, se sottoposte ad attenta analisi, si possono anzi distillare strumenti pronti all'uso.

In secondo luogo l'elaborazione di un sistema di regole che garantiscano l'ordine compositivo rivela la necessità di conciliare il gusto ormai imperante per la coralità delle storie dipinte con l'esigenza di chiarezza del racconto. Borghini ricerca un metodo di distribuzione delle figure che consenta la visione indisturbata dei numerosi personaggi coinvolti nell'azione, Lomazzo teorizza invece per la prima volta l'espediente cui è dedicato questo paragrafo: se gli sguardi degli astanti convergono verso "il principale soggetto", per quanto affollata sia la scena, il riguardante non avrà un'impressione di disordine.

Un altro ammiratore tardivo delle glorie dell'arte italiana del Cinquecento è il pittore e teorico olandese Karel Van Mander.[885] Nel trattato in versi *Schilder-Boeck*, pubblicato nel 1604 dopo dieci anni di elaborazione, il quinto capitolo del primo libro è dedicato ad *ordinaty* e *inventy*, due termini che possono tradursi rispettivamente come disposizione e invenzione (intesa come traduzione figurativa del soggetto iconografico) anche se non è facile distinguere i significati dei due vocaboli olandesi nell'uso di Van Mander.[886] Il quinto capitolo dello *Schilder-Boeck* è un *collage* di opinioni di Vasari, Alberti, Plinio e Quintiliano filtrate attraverso la sensibilità di un artista dotto che appartiene ad un'altra cultura figurativa. Anche van Mander espone dei principi compositivi generali dedotti dalla sua esperienza di osservatore e di attento interprete delle teorie pittoriche:

> Molti degli specialisti di *ordinanty* sono di un partito al quale non mi voglio opporre: situano lo *scopus* della narrazione all'interno di un circolo in modo che molte figure circondino il soggetto principale che è nel punto centrale in quanto oggetto d'attenzione o di devozione. Ma non si può conferire grazia a un'*ordinanty*, a mio umile avviso, facendo tagliare dalla cornice una parte dei corpi di uomini, cavalli, tori e vitelli o altre figure, a meno che in primo piano non si abbia una massa di pietre o qualcosa di simile che dia l'impressione di nascondere una parte della composizione.[887]

Van Mander introduce uno scrupolo ulteriore rispetto ai trattatisti italiani: se i corpi dei personaggi in primo piano entrano solo in parte nello spazio dipinto, questo taglio compositivo dev'essere giustificato naturalisticamente dalla forma del paesaggio o dell'architettura dipinta, perché in questo modo l'osservatore potrà più facilmente completare nell'immaginazione ciò che non si offre alla vista. Si può considerare questo

885 Per Karel van Mander pittore e teorico e i suoi rapporti con l'arte italiana, gli studi fondamentali sono Miedema 1988 e Melion 1988 e 1991.

886 Melion 1991, 7 e 196, nt. 16; sul concetto di *ordinanty* in van Mander vd. anche Puttfarken 2000, 193-195 e Taylor 2000, 150-161 (riguardo alla difficoltà di distinguere il significato di *ordinanty* e *inventy* vd. *Ibidem*, 150, nt. 24).

887 Ho tradotto in italiano la traduzione francese: van Mander, *Het Schilder-Boeck* (3), 67; testo originale: "Veel Ordineerders op een dingh oock gissen / Daer ick mede niet teghen en wil dringhen, / Te weten, dat sy sullen den ghewissen / Gantschen Scopus hunner gheschiedenissen, / Van het ordineren ringwijs met t'scopus in midden. / Als besloten in een Circkels beringhen, / Op dat alsoo een deel bootsen bevinghen / D'History, die als t'Centre punct in't midden / Blijft staend', als Beeldt, dat veel aensien oft bidden./ maer t'can d'Ordinanty qualijck besalvenDit schrijf ick nae mijn goede meeninge, en niet / tot verachten van groote Meesters, die sulcx niet waer genomen hebben. / Met gratie, naer mijnen sin oft meenen,/ In de lijst te laten loopen ten halven / Lijven van Menschen, Peerden, Stieren, Calven, / Oft ander figueren, ten zy dat eenen / Gront daer vooren come, het sy van steemen, / Oft soo yet anders, datmen heeft te temen, / Dat sulcx t'ghesicht van de rest mach benemen." van Mander, *Het Schilder-Boeck* (1), 17r. Per un commento a questo passo vd. Taylor 2000, 159.

suggerimento di Van Mander come un altro esempio della preferenza condivisa dagli italiani per le figure interamente visibili. Questo gusto deve accordarsi anche per il teorico olandese con l'abitudine di circondare il soggetto principale di molti *beschouwers*, cioè spettatori interni. Così infatti si esprime Van Mander in merito all'amplificazione delle storie dipinte:

> Tuttavia alcune storie richiedono di essere più semplici di altre; ce ne sono alcune che sono più facilmente adornabili perché si può agire alla maniera dei mercanti che dispongono meravigliosamente la loro merce su alti ripiani, sui fianchi o in basso: così si rappresentano gli spettatori [*beschouwers*[888]] della storia sulle colline, sugli alberi, o su gradini di pietra. Si possono anche tenere alle colonne degli edifici, altri si trovano in basso in primo piano.[...] Ho spesso sentito pronunciare lodi quando tutte le figure di una storia sono rappresentate interamente senza accavallarsi.[889]

Van Mander paragona questo modo di ripartire le figure in ogni angolo libero della scena alla disposizione delle merci su un banco da mercato. La stessa similitudine tra pittore e negoziante era servita a Leonardo per criticare ironicamente i cicli di storie dipinte che si sviluppano su più registri, perché in questo genere di decorazione le scene risultano a suo avviso goffamente impilate sulla parete come i cassettini di una bottega.[890] Il paragone nel trattato di van Mander non ha invece alcuna connotazione dispregiativa o ironica, ma descrive efficacemente l'aspetto delle pitture narrative del suo tempo, nelle quali lo scenario è costruito in ogni sua parte in modo da ospitare più personaggi possibile. Se il teorico definisce queste figure *beschouwers,* significa che le immagina intente ad osservare l'evento principale, così come Lomazzo vuole che tutti gli occhi si dirigano verso il centro della rappresentazione. Proprio commentando questi versi del *Schilder-Boeck* Miedema ha coniato l'espressione *market-stall composition*,[891] con la quale lo studioso designa le storie dipinte caratterizzate da un orizzonte molto alto e, di conseguenza, da un piano di appoggio fortemente inclinato, dove possono trovare posto numerose figure, molte delle quali visibili quasi per intero.

Borghini, Lomazzo e van Mander si interrogano quindi sul modo di assicurare al contempo l'ordine compositivo e il godimento estetico dell'opera; questa piacevolezza ordinata in primo luogo si ottiene se l'osservatore può distinguere interamente i contorni delle figure: a tal fine è necessario alzare l'orizzonte, far sedere i personaggi in primo piano e plasmare lo scenario in modo da accoglierne altri ai lati ed in alto; in secondo luogo una lettura ordinata dell'opera è resa possibile dall'orchestrazione degli sguardi delle figure dipinte: queste è preferibile intervengano sulla scena in qualità di spettatori interni affinché il riguardante indugi su ogni personaggio solo il tempo necessario ad ammirarne la fattura e interpretarne la posa; se la figura dipinta dedica attenzione alla scena principale, così sarà portato a fare anche l'osservatore esterno perché il suo sguardo seguirà quello dello spettatore interno alla rappresentazione.

888 La stessa parola indica l'osservatore esterno. vd. Melion 1991, 8-9.

889 Anche questo passo è stato tradotto partendo dalla traduzione francese van Mander, *Het Schilder-Boeck* (3), 70. testo originale: Dan sommigh' Historien wel eensamer/ Als ander vereysschen te zijn bysonder, / Oock zijnder om ordineren bequamer, / Daer men mach doen ghelijck den Cramer,/ Die zijn goet ten tooghe stelt schoon te wonder,Van den Beelden te bedeelen hoogh en leegh./ Op hooghe borden, ter sijden en onder, / Soo maecktmen d'History beschouwers eenich, / Op heuvels, boomen, oft op trappen steenich. / Oft houdend' aen colommen der ghestichten, / Oock ander voor aen op den grondt beneden,", van Mander, *Het Schilder-Boeck* (3), 18r.

890 Leonardo, *Trattato*, 153, n. 281: " […] e fa che le tue istorie non sieno l'una sopra l'altra in una medesima parete con diversi orizzonti, sicché essa paia una bottega di merciaio con le sue cassette fatte a quadretti". Miedema 1978, 40 commenta la similitudine nel trattato di Leonardo come se si riferisse al tipo di composizione descritta da van Mander, mentre è evidente che Leonardo stia discutendo un problema del tutto diverso, cioè la struttura di un ciclo di affreschi nel complesso e non di una singola scena, come giustamente notato anche da Stumpel 1990, 113-121.

891 vd. la nota a questo brano di Miedema in van Mander, *Het Schilder-Boeck* (2), II, 476-479; e Miedema 1978, 40s.

Per quanto meccanici possano sembrare, gli accorgimenti suggeriti da Borghini, Lomazzo e van Mander rispecchiano in realtà le abitudini compositive della seconda metà del Cinquecento: questa corrispondenza conferma che i precetti appena elencati non sono il risultato di un ragionamento astratto bensì derivano dall'osservazione delle opere. Molte pitture narrative di questa stagione artistica presentano scenari architettonicamente complessi interamente abitati dalle figure che partecipano alla scena.

Di frequente, soprattutto nelle opere di formato verticale, in primo piano si apre una sorta di *cavea* a gradoni: questa accoglie le figure semi-distese e permette di rialzare naturalisticamente il piano dove si svolge la scena principale; la *cavea* a volte presuppone un proseguimento dello spazio al di sotto del confine del dipinto e autorizza quindi il pittore a tagliare la parte inferiore del corpo di alcuni personaggi ritratti mentre salgono o scendono i gradini; tra i molti esempi che si potrebbero portare si ricordano: il progetto di Salviati per l'affresco della Sala Regia già citato in precedenza (fig. 42);[892] la pala della *Purificazione della Vergine* di Battista Naldini (fig. 127) nella Cappella Sommaia in Santa Maria Novella (1577), dipinto particolarmente ammirato dagli interlocutori del *Riposo* proprio per "l'ordinanza";[893] la *Chiamata di Matteo* dipinta dallo stesso artista nella cappella Salviati nel 1588;[894] il *Sacrificio di Lavinia* di Mirabello Cavalori (fig. 128) per lo Studiolo di Francesco I (1570-1572), dove una catena di gesti e di sguardi accompagna l'osservatore dal primo piano all'azione principale della storia attraverso il percorso serpeggiante tracciato dalle figure senza nome: dai due giovani che salgono le scale in basso, uno di tergo e uno di fronte, al soldato che abbraccia la colonna, alle due donne sedute che stupiscono del presagio miracoloso, fino alla protagonista della scena, vale a dire la vergine Lavinia cui si infiammano le chiome; nell'Oratorio del Gonfalone vale come esempio il complicato sistema di piattaforme della *Coronazione di Spine* di Cesare Nebbia (fig. 129); si può aggiungere anche la gradinata ad angolo antistante le scale del Tempio nella già discussa *Presentazione* di Passerotti (fig. 43).[895]

Osservando i dipinti che rispettano il precetto di far sedere a terra le figure in primo piano (o meglio i dipinti dai quali il precetto è stato dedotto) si può notare che a questi personaggi è di solito attribuita un'identità confacente all'umiltà della posa: si tratta spesso infatti di uomini del popolo o, ancora più frequentemente, di donne che tengono in braccio o accanto a sé un bambino; l'origine di questo *topos* figurativo si può rintracciare nelle madri che assistono alla *Cacciata di Eliodoro* (fig. 142), alla *Messa di Bolsena* e alla *Donazione di Costantino*. Nelle scene che prevedono una folla, queste figure sono una presenza quasi obbligata, anche quando il soggetto della rappresentazione è del tutto virile o militaresco, come è ad esempio il caso dell'affresco anonimo di Palazzo Parisani dov'è figurata la *Rinuncia di Goffredo di Buglione al titolo di Re di Gerusalemme* (fig. 113), alla quale presenziano sedute a terra una giovane, una donna più anziana e un putto con il cane, variazioni leggermente impacciate degli astanti della *Donazione di Costantino*. Si è già avuto modo di discutere nelle pagine precedenti un'altra categoria di personaggi che ben si prestano a riempire la prima sede del dipinto senza occludere la vista sul resto della scena, vale a dire i mendicanti appostati nei pressi del Tempio.[896]

Gli spettatori interni che occupano il primo piano della rappresentazione pongono un problema cui si è

892 vd. *supra*, 93.
893 Borghini, *Il Riposo* (1), 198: "l'ordinanza è bellissima […]. Questa piace più che l'altra [la *Natività* appena descritta] soprattutto per la disposizione".
894 De Luca 1996, 122.
895 vd. *supra*.
896 vd. *supra*.

già accennato in merito all'*Arresto di Giovanni Battista* nell'Oratorio di san Giovanni Decollato (fig. 18), opera criticata da Vasari proprio per l'assenza di ordine compositivo:[897] siccome il racconto si svolge dietro ai personaggi seduti, per dedicare attenzione agli eventi questi dovrebbe voltare le spalle all'osservatore, negandosi così in parte al suo sguardo; la possibilità per il riguardante di godere delle figure nella loro interezza e di studiarne il volto e l'attitudine può entrare quindi in conflitto con il ruolo di spettatore interno che il personaggio dovrebbe assolvere. Il pittore dovrà quindi elaborare per le figure in primo piano una posa che attragga piacevolmente l'attenzione dell'osservatore ma al contempo conduca lo sguardo verso l'evento centrale. Le opere appena elencate offrono soluzioni più o meno efficaci a questo problema. Si è già commentata la strategica collocazione dei personaggi nel *Sacrificio di Lavinia* di Mirabello Cavalori (fig. 128); di più difficile lettura è invece il rapporto tra scena marginale e racconto biblico nella *Chiamata di Matteo* di Battista Naldini in san Marco[898] del 1588 (fig. 130) perché, se anche si può immaginare che l'agitazione che anima il primo piano sia connessa all'ingresso di Gesù, non tutte le figure sembrano interessarsi direttamente all'incontro tra Cristo ed il futuro evangelista; non è chiaro soprattutto cosa impegni i giovani seminudi a destra che armeggiano attorno a dei vasi oppure per quale ragione l'uomo a sinistra apra le braccia in segno di sorpresa incedendo come se volesse uscire dal dipinto.[899] Anche i popolani assiepati nella *cavea* della *Presentazione della Vergine* di Passerotti (fig. 43) sembrano incerti tra il desiderio di essere osservati e la volontà di richiamare l'attenzione del riguardante sulla salita di Maria al tempio: l'incertezza dev'essere certamente attribuita al loro creatore; dal compromesso tra queste due istanze nasce un balletto grazioso quanto innaturale di braccia gesticolanti e sguardi distratti.

Se è complesso trasformare in spettatori le comparse che occupano i "gradini di pietra" consigliati da van Mander, i personaggi che affiancano la scena principale e la osservano dall'alto richiedono invece uno sforzo di immaginazione minore all'artista: non a caso infatti una presenza costante nelle storie dipinte, dalla *Cacciata di Eliodoro* in poi, sono i giovani arrampicati sui basamenti delle colonne per osservare meglio la scena; anche questo artificio compositivo è nominato dall'esperto teorico olandese,[900] il cui entusiasmo per le invenzioni della pittura italiana lo porta spesso a descrivere e definire – con grande vantaggio dello studioso moderno – ciò che forse appariva scontato agli occhi dei suoi colleghi italiani.

Una particolare sovrabbondanza di arrampicatori di colonne si riscontra nelle pale d'altare narrative e, più in generale, nelle opere di formato verticale, perché questa tipologia di figure senza nome permette di arricchire ed animare la scena sfruttando lo sviluppo in altezza dello spazio dipinto; poiché hanno guadagnato un punto d'osservazione privilegiato e si trovano quindi in piedi sopra il livello delle teste dei protagonisti, questi spettatori esibiscono pose articolate, attitudini pronte e pieno coinvolgimento nell'azione.[901]

Se si prende come campione un'impresa decorativa fondamentale della metà del secolo, il cantiere della Sala Regia in Vaticano, si avrà conferma di quanto appena osservato in termini generali.[902] I casi più

897 vd. *supra*, 67-68.

898 vd. Hall 1979, 71-72.

899 Al problema della distrazione delle figure marginali e della conseguente distrazione del riguardante sarà dedicato il prossimo capitolo: vd. *infra*. 158s.

900 vd. *supra*, 165.

901 Pinelli (1993) 2003, 140 ha riconosciuto la ragione della fortuna di questa tipologia di figure nel "loro [degli arrampicatori] proporsi agli spettatori come «spettatori in immagine», che suggeriscono indirettamente […] un certo tipo di reazione, un modello di comportamento, una proposta di autoidentificazione".

902 Per la Sala Regia vd. Davidson 1976 (solo sulla prima fase decorativa); Partridge-Starn 1990; Hunter 1991, 87-89; Böck 1997; de Jong 2003.

significativi si trovano tra gli affreschi parietali compiuti negli anni sessanta dalla squadra di giovani artisti che aveva soppiantato il permalosissimo Francesco Salviati e il suo rivale Daniele da Volterra, come si è già avuto modo di ricordare.[903] Gli affreschi di Livio Agresti (1563), Giovan Battista Fioroni (1565) e Girolamo Siciolante da Sermoneta (1565) decorano i riquadri rettangolari sopra le porte e rappresentano tre scene di donazioni regali al papato.[904] Il tema iconografico della donazione, funzionale a sostenere le pretese temporali della Chiesa, non doveva costituire un cimento entusiasmante per gli artisti, perché si tratta di un atto cerimoniale sostanzialmente privo di carattere drammatico e di interesse psicologico: in misura maggiore rispetto agli altri generi di storie dipinte, le rievocazioni di cerimonie solenni consentono all'artista di mettere all'opera l'ingegno soltanto nelle figure senza nome, che in questo caso corrispondono al pubblico che assiste alla celebrazione; soltanto le varianti introdotte dai pittori nel comportamento e nella disposizione degli spettatori interni rompono lo monotonia dei gesti e differenziano i tre affreschi di tema analogo.

Nel 1563 Livio Agresti dipinge l'*Offerta del regno di Pietro d'Aragona a papa Innocenzo III* (fig. 131).[905] Come nelle altre sopraporte, il regno oggetto della donazione è rappresentato simbolicamente da una statuetta tenuta in mano da un paggio che incede davanti alle figure del re e del Papa, dipinte vicino al margine destro. La parte sinistra della composizione è animata invece da un campionario convenzionale di spettatori, disposti in modo da formare un cuneo simmetrico a quello creato dai protagonisti a destra: al centro, in corrispondenza del punto di fuga, si trova la statuina, verso la quale si muovono numerosi indici puntati, come se la composizione non fosse sufficiente a sottolineare la rilevanza simbolica del piccolo oggetto. In primo piano un putto sdraiato a terra scherza con un cane – evidente omaggio alla corrispettiva figura nella *Donazione di Costantino* della sala omonima – guardando verso l'osservatore come il soldato in piedi a sinistra. Sopra la testa di quest'ultimo ben tre giovani si sbracciano tenendosi precariamente al fusto di una colonna.[906]

Anche nel riquadro della *Conferma di Liutprando a papa Gregorio II della donazione di Aritperto* di Giovanni Battista Fiorini (fig. 132) due arrampicatori di colonne incombono sul dialogo tra il re ed il papa.

L'affresco di Girolamo Siciolante da Sermoneta, l'ultimo commissionato da Pio IV, illustra un soggetto leggermente più movimentato dei precedenti perché il protagonista secolare della storia, re Pipino, oltre a fare omaggio a papa Stefano II dell'Esarcato di Ravenna, conduce prigioniero Astolfo re dei Longobardi (fig. 133).[907] Astolfo, le mani legate dietro le spalle, sale con il consueto fanciullo reggi-statuina i gradi di un edificio sulla cui facciata sono saliti alcuni giovani seminudi, uno per colonna:[908] il digradare di scala dei loro corpi verso il centro del dipinto dona profondità alla scena e contribuisce ad animarla. Inoltre l'arrampicatore più vicino al riguardante isola Pipino tra la folla indicandolo con il braccio teso. Il coinvolgimento di questa figura nella storia contrasta con la graziosa disattenzione del soldato che riposa appoggiato all'asta proprio

903 vd. *supra*, 63.

904 Per un'analisi iconografica delle sopraporte vd. Böck 1997, 33-48.

905 De Jong 2003, 156-157.

906 De Jong 2001, 54 porta proprio questo dipinto come esempio emblematico della tendenza alla moltiplicazione degli elementi marginali tipica di questa stagione artistica.

907 Per Girolamo Siciolante nella Sala Regia vd. Hunter-Pugliatti-Fiorani 1983, 39-41. Hunter 1991, 108-117. Il disegno preparatorio dell'affresco, oggi conservato al Louvre (fig. 134) , era in possesso di Vasari, come lui stesso afferma nella Vita di Siciolante (vd. Hunter 1991, 110).

908 Nel disegno preparatorio tutti gli arrampicatori sono figure senza nome mentre nell'affresco ad uno di questi sono attribuite le vesti e i tratti fisiognomici di un individuo contemporaneo del pittore. A quanto mi risulta si tratta dell'unico caso di persona reale effigiata nella posa dell'arrampicatore; in generale è un molto raro che un ritratto interno a una storia dipinta manifesti con gli atti del corpo in modo così enfatico la propria partecipazione alla scena.

sotto la prima colonna; anche gli altri affreschi descritti presentano lo stesso accoppiamento di arrampicatore e figura in piedi rasente il margine laterale del dipinto, ma Girolamo distingue le due figure non soltanto nella posa ma anche nell'atteggiamento rispetto all'azione principale e quindi nella funzione: il soldato-quinta si offre all'ammirazione dell'osservatore mentre il giovane salito sul basamento spinge lo sguardo verso protagonisti della storia. Sdoppiare tra due figure vicine le funzioni dei personaggi marginali è un espediente spesso adottato dagli artisti, come si è avuto modo di notare a proposito dell'*admonitor* albertiano.[909]

Come si diceva, anche i dipinti devozionali di formato verticale sono spesso abitati da questa tipologia di figure: si tratta di un artificio particolarmente amato dalla scuola pittorica più affetta da *horror vacui* di tutto il Cinquecento, quella capeggiata da Giorgio Vasari. Fin dagli inizi della sua carriera il pittore fiorentino ha fatto proprio questo tema figurativo: nella *Cena di san Gregorio Magno* dipinta nel 1540 per il refettorio di San Michele in Bosco a Bologna[910] (fig. 135), lo schermo grigio dell'architettura che chiude la composizione a sinistra è mosso da tre piccole figure che fanno capolino dall'ombra degli intercolumni. Anche alla *Purificazione della Vergine* dipinta per gli olivetani di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli nel 1545 (fig. 136 disegno preparatorio)[911] assistono due arrampicatori, uno dei quali è ritratto nella stessa posa della figura corrispondente nella *Cena di san Gregorio*. Alla pala napoletana è ispirata una composizione dello stesso soggetto ideata da Giovanni Battista Naldini: si tratta di un modello, oggi conservato al museo d'arte di Ackland in North Carolina (fig. 137), probabilmente elaborato in una fase preparatoria della tavola per la Cappella Sommaia in Santa Maria Novella, consegnata dal pittore nel 1577.[912] A differenza dell'opera finale, il modello presenta due arrampicatori accucciati sul basamento a destra della Vergine, oltre ai consueti personaggi seduti nella *cavea* in primo piano.

I dipinti appena descritti inducono a pensare che i pittori di questa generazione concepissero ogni parte della scena non animata da una presenza umana come un punto morto della composizione: il principio che si può dedurre da questi esempi è che, per questi artisti, l'architettura non abitata occupa lo spazio come un peso e solo la vitalità di un corpo ne riscatta l'ingombro. Per questa ragione la categoria dei giovani arrampicatori diventa in questo giro d'anni quasi un attributo immancabile delle colonne dipinte. La loro presenza è assicurata soprattutto quando un gruppo compatto di personaggi che agiscono sul piano della scena lascerebbe troppo spazio vuoto ed immobile nella parte alta della composizione: così si presenta ad esempio la già più volte citata *Rinuncia di Goffredo* in Palazzo Parisani (fig. 113),[913] dove infatti quasi ogni colonna è corredata nella parte alta da un giovane in bilico, mentre sull'altare stesso dell'abside è salita una massa di soldatini in lotta per la visuale migliore.

Lo *status* di appendice dell'architettura dipinta di questo genere di spettatori si evince anche dal lieve nanismo che spesso li caratterizza: hanno infatti proporzioni inferiori rispetto agli altri astanti nell'affresco romano della *Rinuncia*, nelle opere di Vasari sopra citate, ma anche, ad esempio, nelle tre versioni a stampa della pala d'altare di Federico Zuccari a Orvieto:[914] mentre nella *Resurrezione* dipinta da Federico (fig. 114) i due giovani saliti sul basamento di sinistra e l'altro che si sporge a destra non si distinguono per dimensioni

909 vd. *supra*.
910 Barocchi 1964, 15-18; Le Mollé 1998, 84-86; Cheney 1993, 51-55 (iconografia del ciclo e confronto con la successiva commissione olivetana di Napoli); scheda di Cecchi in Bentini-Cammarota-Mazza-Scaglietti Kelescian-Stanzani 2006, 413-416, cat. 281a.
911 vd. Barocchi 1964, 25 e 125 (disegno perparatorio); de Castris 1981; Cheney 1993.
912 Hall 1979, 99-100.
913 vd. *supra*.
914 vd. *supra*, 155.

dalle altre figure, nella stampa di Jacob Matham questi personaggi sono più piccoli (fig. 115); l'incisore olandese ha inoltre aggiunto un arrampicatore in piedi accanto alla colonna di destra; nelle altre due stampe gli spettatori sui basamenti aumentano ancora di numero – come tutte le figure marginali che assistono al miracolo – e diminuiscono ulteriormente di scala (fig. 116 e 117).[915]

Un importante articolo di Ronald Kecks ripercorre la fortuna del tipo figurativo dell'arrampicatore nell'arte italiana e nordica da Donatello fino all'Ottocento.[916] Questo studio, ricco di esempi ed efficaci descrizioni, dedica particolare attenzione al rapporto tra i rilievi dell'altare del Santo di Donatello e le storie di Raffaello e bottega nelle Stanze Vaticane.

Kecks individua in Donatello l'inventore di questo genere di spettatori interni:[917] nei rilievi narrativi padovani per la prima volta lo scultore contrappone il moto vitale delle figure senza nome alla precisione prospettica e all'immobilità degli scenari architettonici.[918] L'uso compositivo delle masse elaborato da Donatello è di grande interesse per questa ricerca perché la presenza pur massiccia e animata del pubblico interno nei rilievi dell'altare padovano è orchestrata in modo da non infrangere l'ordine e le gerarchie di rappresentazione: lo scenario architettonico di ogni episodio della vita di Sant'Antonio presenta una struttura tripartita e le figure marginali mosse dalle emozioni più intense occupano le due ali laterali della composizione mentre lo spazio centrale è dedicato all'evento miracoloso che costituisce il fulcro del racconto.[919] Questi argini spaziali sembrano però vicini al punto di rottura: per la prima volta con questa intensità infatti la partecipazione alla scena coinvolge tutto il corpo dei personaggi senza nome, i quali si spingono e si accavallano verso il centro emotivo della rappresentazione oppure se ne allontanano con impeto.

In corrispondenza delle colonne o dei pilastri che incorniciano la sezione centrale (cui corrisponde dunque la scena principale) nei tre rilievi ambientati in un interno, Donatello posiziona alcuni spettatori che si distaccano dalla folla arrampicandosi o appoggiandosi agli elementi dello scenario architettonico. Nel *Miracolo del neonato parlante* (fig. 138), un giovane è salito sul dado anteposto alla parete divisoria sinistra; dall'altro lato, una donna accucciata appoggia entrambe le mani sul dado mentre un'altra figura sopra di lei si

915 Un altro arrampicatore sotto-dimensionato si trova nel rilievo bronzeo di Giambologna *Pio V incorona Cosimo I* del basamento del monumento equestre a Cosimo I in Piazza della Signoria a Firenze (1596-1598).

916 Kecks 1989; la tipologia è esaminata anche in Pinelli 1981, in quanto stilema della maniera. Gli esempi quattro e cinquecenteschi descritti da Kecks 1989 sono: i rilievi dell'altare del Santo di Donatello (1446-1447); la *Flagellazione di Cristo* di Jacopo Bellini nel Libro di Disegni di Parigi, fol. 15; la *Cacciata di Eliodoro* di Raffaello (1511-1513); il cartone dell'*Adorazione dei magi* di Baldassarre Peruzzi alla National Gallery di Londra (*post* 1521); il rilievo dell' arca di San Domenico a Bologna dell'*Adorazione dei Magi* di Alfonso Lombardi (1531-32); la *Cena di San Gregorio* di Vasari per S. Michele in Bosco (1540); Il *Miracolo di San Marco* di Tintoretto alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1548); il *Martirio di san Lorenzo* di Francesco Salviati nella Cappella del Pallio (1548) l'*Accecamento di Elymas* di Taddeo Zuccari in San Marcello al Corso (1556); il *Martirio dei santi Marco e Marcellino* di Veronese in San Sebastiano a Venezia (1565); la *Guarigione del cieco* di Federico Zuccari nel Duomo di Orvieto (1568); il *Banchetto di Erode* di Pietro de' Mariscalchi nella Gemälde Galerie di Dresda (1576); la *Guarigione dell'indemoniata* di Francesco Vanni in San Domenico a Siena (1596).

917 Kecks 1989, 261-264.

918 Per i rilievi del Santo vd. Balcarres 1903, 156-161; Colasanti 1930, 70-75; Janson 1957, 162-187; Castelfranco 1965, 60-65; Seymour 1968 (per l'influenza dei trattati albertiani sulle composizioni narrative di Donatello); White 1969; Dunkelman 1976, 119-142 (presenta una rassegna delle opere quattro e cinquecentesche che recano traccia dell'influenza dei rilievi padovani); Greenhalg 1982, 159-162 (sui modelli antichi dei rilievi); Mazzariol-Dorigato 1989, 21-29; Rosenauer 1993, 214-229 e 232-240 (lettura illuminante degli aspetti compositivi dei rilievi); Pope-Hennessy 1993, 224-244; Parronchi 1998, 110-132.

919 Così anche Rosenauer 1993, 215 in merito al *Miracolo del neonato parlante*: "Nelle zone laterali delle scene le figure hanno una funzione sincopata rispetto all'architettura: mentre al centro regna una certa calma, la reazione all'evento cresce di intensità verso l'esterno".

tiene la testa in un moto di eccitazione. Nel *Miracolo della mula* (fig. 139), davanti al pilastro di sinistra si accalcano quattro personaggi mentre sull'altro basamento sta in piedi un uomo che si morde le dita per la preoccupazione. Queste figure sfidano i confini della rappresentazione occupando lo stretto diaframma tra lo spazio scenico (definito dalle partizioni architettoniche) e lo spazio reale:[920] le proporzioni dell'uomo in piedi sul dado a sinistra nel *Miracolo del neonato parlante* rispetto alle altre figure della scena fanno sì che l'osservatore percepisca questa figura come più vicina. Tutti i personaggi che assistono al *Miracolo del cuore dell'avaro* (fig. 140) si trovano invece davanti al complesso sistema di edifici che costituisce lo scenario, ma anche in questo rilievo non mancano gli arrampicatori: un uomo e un ragazzino, abbracciati per lo spavento, osservano da un plinto l'autopsia del cadavere. Il miracolo rappresentato nel quarto rilievo (fig. 141) si svolge invece all'aperto; anche qui alcuni spettatori assistono dall'alto agli eventi: Donatello ha punteggiato di figure la gradinata che corre tutto intorno alla scena; altri peronaggi transitano sulle due scale simmetricamente disposte a destra e a sinistra dello spiazzo dove si compie il miracolo.

Soltanto Raffaello, secondo Kecks, ha saputo fare tesoro dell'invenzione degli *Säulenklatterer* (così lo studioso ha battezzato le figure oggetto del suo studio):[921] nella *Cacciata di Eliodoro* (fig. 142), i giovani di spalle abbracciati alla colonna del tempio di Gerusalemme che assistono alle preghiere del sacerdote,[922] come quello che si sporge vicino al margine sinistro della *Donazione di Costantino* (fig. 106), hanno sancito la fortuna plurisecolare del tema figurativo.

Che Raffaello e i suoi collaboratori abbiano studiato a fondo i rilievi padovani è un'ipotesi argomentata per la prima volta da Vöge[923] e ripresa da Dunkelman;[924] entrambi gli studiosi identificano tra gli spettatori interni delle composizioni raffallesche molte derivazioni puntuali dalle opere di Donatello: la giovane madre che si volta verso l'osservatore nell'arazzo della *Guarigione dello Storpio* (fig. 143), una figura già discussa nel precedente paragrafo,[925] deriva secondo questi studiosi dalla donna raffigurata da Donatello vicino al margine destro del *Miracolo del neonato parlante* (fig. 144); la figura nel rilievo regge un bastone dalle cui estremità pendono due ceste piene di cibo; Raffaello affida invece l'asta al puttino che cammina ai piedi della madre. Sempre secondo Dunkelman, la composizione di questo arazzo potrebbe essere ispirata nel suo complesso al *Miracolo della mula*, perché entrambe le opere sono tripartite da elementi architettonici che incorniciano la scena principale e dedicano ordinatamente i due spazi laterali alle numerose comparse.

920 Questo artificio è portato alle sue estreme conseguenze nei pulpiti di San Lorenzo a Firenze: i riquadri narrativi contengono a stento le scene e molti personaggi escono dai margini e sono rappresentati davanti alle lesene divisorie. I pulpiti, portati a termine dagli allievi di Donatello, probabilmente non furono assemblati prima del 1515 (vd. Lavin 1959; Verdon 1986; Pope-Hennessy 1993, 294-313).

921 Già Castelfranco 1963, 64 a proposito dei rileivi del Santo di Padova: "Bisognerà giungere alla *Scuola d'Atene* di Raffaello per ritrovare, seppur in tutt'altro tono, questo senso della folla-personaggio e della architettura così strettamente incorporata con esso"; vd. anche de Vecchi 1981, 49 [in merito alla *Stanza di Eliodoro*]: "è interessante notare a questo proposito – e a riprova dela sicurezza di orientamenti del Sanzio e della vastità della sua memoria figurativa – osservare nell'affresco alcune esplicite citazioni dai rilievi di Donatello per l'altare del Santo a Padova"; anche Rosenauer 1993, 217 riconosce il debito fondamentale di Leonardo e Raffaello verso Donatello: dallo scultore gli artisti cinquecenteschi hanno imparato a modulare le reazioni emotive e ad orchestrare i moti degli spettatori interni delle loro composizioni. Per la fortuna dei rilievi nell'arte del Quattro e del Cinquecento vd. Dunkelman 1976, 119-142.

922 Vasari li nota infatti come "bel capriccio" di Raffaello: vd. *supra*, 39.

923 Vöge 1896, 7s.

924 Dunkelman 1976, 122-142. Questi studiosi ipotizzano che la bottega di Raffaello possedesse dei disegni particolareggiati dei rilievi.

925 vd. *supra.*

Vöge[926] riconosce due citazioni dal *Miracolo del neonato* nella *Donazione di Costantino* (fig. 145): nell'affresco, il cappellino rosso di foggia quattrocentesca e la mano protesa dell'uomo che sporge dal primo intercolumnio a sinistra permettono di riconoscere il modello della figura nel padre del neonato, che nel rilievo padovano si trova alle spalle del Santo (fig. 146). Dietro alla prima colonna a destra nella *Donazione* una donna solleva un braccio sulla testa ed inarca il busto con un moto molto simile a quello della figura ritratta nella medesima posizione da Donatello nel rilievo (fig. 147 e 144). Altrettanto convincente è l'ipotesi di Dunkelman[927] che il vecchio barbuto che porta la mano al berretto, poco distante dalla donna appena descritta sia ispirato all'identico arrampicatore a sinistra del *Miracolo della Mula.* Soprattutto queste due ultime corrispondenze dimostrano a mio avviso in modo indiscutibile che Vöge e Dunkelman hanno ragione: la somiglianza tra le figure è così marcata che le citazioni cinquecentesche potrebbero intendesi come un omaggio esplicito allo scultore fiorentino.

Come si diceva, la fortuna dei *Säulenklatterer* dopo Raffaello fu internazionale e longeva. Kecks divide le occorrenze del tema successive alle Stanze Vaticane in due gruppi nettamente distinti:[928] alcuni artisti compresero il significato dell'invenzione e quindi si servirono di questa categoria di personaggi per sollecitare nel riguardante lo stesso coinvolgimento che la figura dimostra sbracciandosi dall'alto del punto di osservazione che ha conquistato con agilità e sprezzo del pericolo;[929] la maggior parte dei pittori del Cinquecento ha invece inserito il tema figurativo nelle storie dipinte soltanto per dimostrare la propria adesione ai modi narrativi raffaelleschi e come saggio di bravura.[930]

Nonostante l'analisi di Kecks sia condivisibile nei principi generali, questa distinzione netta tra uso retorico e uso estetico del personaggio donatelliano-raffaellesco, quando applicata alle opere risulta il più delle volte forzata perché in questa tipologia di figure le due funzioni sono inestricabilmente connesse: nonostante l'ampia fortuna di questi personaggi nel Cinquecento dipenda certamente dal fatto che questi riempiono ed animano in modo efficace i vuoti della scena – come si è prima dimostrato – e nonostante gli arrampicatori costituiscano certamente un cimento attraente per l'artista perché mettono alla prova la padronanza dell'anatomia e l'inventiva del pittore, tuttavia nessuna figura senza nome assolve in modo più efficace il ruolo di spettatore interno; per questa ragione è difficile – e forse anche non necessario – decidere caso per caso se il pittore fosse più interessato a dimostrare la propria abilità e la propria cultura figurativa o se invece si prefiggesse di coinvolgere l'osservatore nel modo più efficace.[931]

Kecks inoltre non considera che i pittori, disponendo gli astanti sugli edifici attorno ai protagonisti del racconto, non si adeguavano soltanto ad un *clichés* figurativo ma traevano ispirazione anche dal comportamento della folla osservato direttamente in occasione di spettacoli o eventi celebrativi. Alcune opere figurative del Cinquecento attestano infatti che durante importanti solennità religiose o civili il

926 Vöge 1896, 23s.
927 Dunkelman 1976, 127.
928 Kecks 1989, 266.
929 Tra tra questi Kecks annovera Taddeo Zuccari in San Marcello al Corso (Kecks 1989 266-267), Tintoretto nel *Miracolo di san Marco* (*ibid.,* 276) e Francesco Salviati nel *Martirio di San Lorenzo* nella Cappella del Pallio (*ibid.*, 277).
930 Kecks 1989, 279.
931 Un altro limite dello studio di Kecks consiste nell'assenza pressoché totale di accenni alla trattatistica d'arte, che invece, come si è visto, avrebbero supportato le sue ipotesi riguardo alla progressiva trasformazione in *clichés* degli arrampicatori di colonne; l'unica citazione riportata dall'autore è il brano di Alberti sull'*admonitor* (Kecks 1989, 264) che, come si è già avuto modo di argomentare, è spesso citato impropriamente a proposito delle figure senza nome anche quando queste non sollecitano direttamente la partecipazione dell'osservatore esterno (vd. supra, nt. 744).

pubblico cercasse una visuale migliore scalando gli edifici circostanti: una stampa commemorativa del Giubileo del 1575 (fig. 148)[932] mostra alcune figurine sedute sulle tegole del tetto della *Domus Capelae Iulea* – così indicata dall'iscrizione dell'incisore – e sul muro perimetrale della piazza di fronte all'antica Basilica di San Pietro. Federico Zuccari ha disegnato dal vivo (fig. 149)[933] le acrobazie dei fiorentini sui basamenti della Loggia dei Lanzi il giorno di san Giovanni dello stesso 1575: un ragazzo è salito addirittura sul sostegno della *Giuditta* di Donatello e si tiene in biblico abbracciando la colonnina come tante volte fanno le comparse dei dipinti narrativi coevi (fig. 150). Anche nella ricezione delle opere pittoriche cinquecentesche dove è rappresentato un evento cui assiste un pubblico numeroso, gli osservatori contemporanei mettevano in relazione la propria esperienza del comportamento della folla con la rappresentazione artistica oggetto di contemplazione: Vasari ad esempio così commenta una scenetta laterale della *Donazione di Costantino*: "[Giulio vi dipinse] i lanzi della guardia del papa che fanno far largo e star indietro il popolo, *come si costuma*".[934]

Che il tema figurativo dell'arrampicatore sia associato all'idea di spettacolo trova conferma in due opere a stampa che illustrano situazioni molto diverse ma accomunate appunto dalla presenza del pubblico: il frontespizio dell'edizione delle commedie di Terenzio, pubblicata a Venezia nel 1497 (fig. 151), mostra l'interno di un edificio teatrale dove un gruppo di spettatori siede in atteggiamento dignitoso ed ascolta il prologo della commedia enunciato dall'attore ritratto di spalle, mentre alcuni giovani assistono alla rappresentazione stando in piedi tra gli intercolumni.[935] Un'immagine analoga decora il frontespizio della prima edizione del trattato *Humani corporis fabrica* di Vesalio (1540) (fig. 152),[936] dove è raffigurata una lezione di anatomia dell'autore dell'opera nel cortile dell'Università di Padova: un folto pubblico di medici e studenti si accalca attorno al tavolo di dissezione; alcune figure che non hanno trovato posto vicino all'insegnante si sporgono dalle colonne del portico.

Nessuno dei due frontespizi rappresenta probabilmente in modo fedele e realistico la situazione illustrata: nel caso della xilografia del trattato di Vesalio, se è vero che prima che si costruisse il teatro anatomico, le lezioni di medicina che prevedevano dissezione di cadaveri erano in effetti tenute all'aperto, è improbabile che uno studente di medicina assistesse alle lezioni appollaiato tra le colonne del cortile padovano, per di più senza i vestiti addosso, come è ritratto il primo arrampicatore a sinistra: la nudità della figura suggerisce che questa deve intendersi come uno spettatore convenzionale; vale a dire che l'ignudo ha la funzione di manifestare partecipato interesse nella scena: è la personificazione stessa dell'interesse, così come gli ignudi reclinati negli affreschi del Passignano non hanno un'identità chiaramente definibile ma rappresentano la permeabilità del confine tra spazio reale e spazio dipinto. Nella seconda edizione della *Fabrica* di Vesalio (fig. 153)[937], pubblicata nel 1555, l'anonimo incisore del nuovo frontespizio ha rivestito il personaggio in questione in abiti contemporanei, attribuendogli così un aspetto più consono alla scena e conforme al resto del pubblico.

---

932 G. B. Cavalieri (da un disegno di G.A. Dosio), L'Apertura della Porta Santa per il Giubileo del 1575, bulino, Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma. Discussa in Wisch 1990.

933 Matita nera e rossa e guazzo bruno su carta. Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4624, cm 24,5 x 38,9. Vd. Gere 1969, 61-62, cat. 76; Acidini 1999, II, 102-103; la scheda di Giordani in Natali (2011), 296-297, cat. XI.2.

934 Il corsivo è mio; Vasari, *Le Vite* (2), V, 61.

935 Da *Terentius cum tribus commentis videlicet Donati Guidonis Calphurnii*, Venezia 1497, fol. vi r; Zorzi 1977, 314-315.

936 La xilografia non è firmata. Muraro vd. la scheda in Muraro-Rosand 1976, cat. 63.

937 Muraro-Rosand 1976, cat. 64.

Per lo storico dell'arte – escluso dall'esperienza condivisa da artisti e riguardanti contemporanei – risulta difficile distinguere gli elementi artificiosi (vale a dire le formule del linguaggio artistico) da quelli che appartengono invece al vissuto quotidiano di un uomo del Cinquecento.

Ma se è arbitrario presupporre un'intenzione puramente decorativa da parte del pittore nell'inclusione di uno di questi spericolati personaggi nella scena, quando la figura in questione si comporta da spettatore interno, ci sono tuttavia alcuni casi in cui l'arrampicatore non ha certamente alcuna funzione retorica. Due opere della prima maturità di Paolo Veronese, non discusse da Kecks, esemplificano l'uso prettamente estetico-compositivo di questo tema.

La prima è una tela della National Gallery di Londra (databile al 1548-1550) il cui soggetto iconografico è argomento di discussione (fig. 154).[938] Gesù, circondato da una folla all'ombra di un loggiato, si rivolge a una donna in ginocchio ai suoi piedi: questa potrebbe essere Maria Maddalena, folgorata dal pentimento; se così fosse la donna che la sostiene sarebbe sua sorella Marta. L'episodio apocrifo della conversione di Maddalena è narrato nell'*Umanità di Cristo* di Pietro Aretino:[939] condotta al Tempio da Marta, la peccatrice fu toccata nel profondo dalle parole di Cristo, chiese perdono dei suoi peccati e si tolse di dosso tutti i gioielli che la agghindavano;[940] la giovane dipinta da Veronese, avvenente e discinta come si addice alla Maddalena, ha in effetti un monile slacciato al collo. L'episodio è raffigurato in un'altra tela veneziana conservata alla National Gallery[941] ed era il soggetto dell'affresco perduto di Federico Zuccari nella Cappella Grimani in San Francesco in Vigna, di cui si conserva agli Uffizi un disegno autografo (fig. 155):[942] entrambe le opere presentano una scena paragonabile a quella ideata da Veronese, soprattutto negli atteggiamenti di Marta, Maria e Cristo. Un'altra ipotesi, avvallata da Nicolas Penny, è che l'opera rappresenti invece la guarigione miracolosa dell'emorroissa[943]. Quale sia il racconto illustrato nel dipinto, l'uomo abbracciato alla colonna a sinistra, nella parte del loggiato illuminata dal sole, non assolve certamente il ruolo di spettatore interno, perché la sua attenzione è catturata da una scena preclusa alla vista del riguardante.[944] L'atteggiamento di questa figura e la direzione del suo sguardo ampliano lo spazio oltre i confini del dipinto perché presuppongono luoghi e vicende ulteriori a quelle che prendono forma visibile sulla tela.

La seconda opera di Veronese nella quale il tipo figurativo in esame ha il carattere di una formula compositiva è *Il Martirio dei Santi Primo e Feliciano* del Museo Civico di Padova (1562) proveniente dall'Abbazia di Praglia (fig. 156):[945] l'uomo con turbante che incombe sulla scena dall'alto del basamento marmoreo non osserva il martirio del santo appena compiuto ai piedi della colonna ma volge lo sguardo oltre, verso sinistra; benché neppure il destino ancora sospeso del secondo martire, raffigurato più indietro tra i carnefici, sia l'oggetto del suo interesse – a giudicare dall'inclinazione del viso – la posa di questa figura connette i due piani spaziali della rappresentazione, che corrispondono anche a due momenti temporali

938 Pallucchini 1990, 6-7; Pignatti.Pedrocco 1995, 84-85, cat. 55, Penny-Spring 1995, 4-9; Sriever 2000, 15-16; Penny 2008, 334-343; Zamperini 2013, 149.

939 Aretino, *L'Humanità di Cristo*, 51-52.

940 Così identificano la scena dipinta Pallucchini 1990, 6-7, Pignatti-Pedrocco 1995, 84-85, cat. 55 e Priever 2000, 15-16.

941 Pedro Capaña (1562 c.ca); vd. Penny 2008, 68-77.

942 Acidini Luchinat 1999, II, 231-235.

943 Penny 1995, 6 e *Idem* 2008, 334-343. Lo studioso riporta che nel XIX secolo il soggetto della tela era identificato invece come *Cristo e l'adultera* (così anche Gould 1959 (1975), 323).

944 Questa composizione è probabilmente ispirata alla pala d'altare di Giulio Romano in Santa Maria dell'Anima, dove la curva di colonne investita dal sole a sinistra fa da sfondo al gruppo ravvicinato dei protagonisti raccolti nell'ombra a destra.

945 Pignatti-Pedrocco 1995, 247-248, cat 146.

successivi. Inoltre, come si è osservato spesso in altre opere di formato verticale, la figura abita in solitudine – e quindi anima – una parte della composizione altrimenti inerte.

b.2. Anima e corpo

La seconda funzione affidata dagli artisti agli spettatori interni è quella di indurre nell'osservatore la corretta reazione emotiva. Se, come si è visto, raramente i personaggi dipinti si rivolgono direttamente a chi si trova di fronte alla tela per sollecitarne la partecipazione, il coinvolgimento del riguardante è indotto dagli atteggiamenti delle figure presenti sulla scena. La potenza dell'appello indiretto al riguardante è garantita dalla naturale tendenza dell'animo umano all'imitazione: quando l'uomo vede un proprio simile in preda ad un'emozione, è portato spontaneamente ad intonare il proprio umore a quello della persona che ha di fronte. Questo principio psicologico è descritto da Orazio nell'*Ars Poetica*:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto
et, quocumque uolent, animum auditoris agunto.
Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
humani uoltus; si uis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi; tum tua me infortunia laedent,
Telephe uel Peleu; male si mandata loqueris,
aut dormitabo aut ridebo. *Tristia maestum*
uoltum uerba decent, iratum plena minarum,
ludentem lasciua, seuerum seria dictu.
Format enim natura prius non intus ad omnem
fortunarum habitum; iuuat aut impellit ad iram,
aut ad humum maerore graui deducit et angit;
post effert animi motus interprete lingua.[946]

Non basta che la poesia sia bella; deve suscitare piacere
e condurre il nostro spirito dove preferisce.
Come a un volto ridente si sorride
e si partecipa al dolore di chi piange,
se vuoi ch'io pianga, devi provar dolore tu steso;
allora, Tèlefo e Peleo,
mi toccheranno le vostre sventure;
ma se reciti male la tua parte
io m'addormento oppure rido.
Parole tristi si addicono a un volto mesto,
quelle minacciose ad uno adirato,
a quello allegro le scherzose, all'austero le gravi.
Perché, secondo le infinite condizioni umane,
prima ci forma dentro la natura,
ci rallegra, ci spinge all'ira, ci prostra e ci tormenta
sotto il peso della tristezza,

946 Hor. *ars* v 99-107.

poi, traducendoli in linguaggio, esprime i sentimenti.[947]

Tutti i trattati artistici fondano la teoria dei moti del corpo su questo passo dell'*Ars poetica:* come il drammaturgo deve immedesimarsi a fondo nel personaggio e farlo agire e parlare in modo consono ai suoi sentimenti, se vuole che gli spettatori si appassionino alla vicenda, così i personaggi che intervengono in una storia dipinta devono essere atteggiati dall'artista in modo corrispondente al contenuto emotivo della scena, affinché, guardando le figure, lo stesso sentimento si inneschi anche nel riguardante. Per quel che riguarda il coinvolgimento emotivo, pittura e dramma condividono un vantaggio sulle altre arti, perché si rivolgono alla vista, il senso che muove l'animo umano con più forza; sulla superiorità del potere della vista si esprime lo stesso Orazio in un altro passo dell'epistola: "segnius inritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator [...]".[948]

Il *si vis me flere* oraziano riecheggia nei consigli ai pittori di storie del trattato di Alberti[949] e di Leonardo[950]; è esplicitamente citato da Dolce nell'*Aretino*[951] e da Lomazzo nel capitolo *Della forza ed efficacia dei moti* del *Trattato*[952]. Tutti i teorici della pittura concordano quindi che più coinvolta ed immersa

947 Traduzione di Giacomo Rech.

948 Hor. *ars,* v. 180-182: "Ciò che coglie l'udito eccita meno l'animo / di quanto con evidenza si offre alla vista / ed è immediatamente recepito". Anche Quintiliano – un altro autore frequentato assiduamente dai teorici dell'arte del Rinascimento – discutendo dell'importanza della gestualità dell'oratore sostiene che la vista (e quindi la pittura) abbia maggior forza persuasiva dell'udito (e quindi della parola) in Quint. *inst. 9*, 3, 67:"Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret adfectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur. [Non deve stupire che il gesto che dipende da varie forme di moto debba avere un tale potere, quando i dipinti, che sono muti e immobili, penetrano nei nostri più intimi sentimenti con potere a volte superiore al linguaggio]". Il potere della vista sull'animo umano è il fondamento del discorso di Quintiliano sull'*enargheia,* vale a dire la capacità dell'oratore di raccontare in modo che l'uditorio abbia l'impressione di vedere la scena coi propri occhi: in questo modo chi ascolta è più incline a credere alla versione presentata dall'oratore, perché ha l'impressione di essere stato testimone oculare agli eventi. Quint. *inst.* 6, 2, 32: "*enargeia* quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur". Questo effetto si ottiene anche arricchendo il racconto di vividi dettagli, cioè amplificando la nuda trama dei fatti. Vd. Webb (2009) 2012 per l'*enargheia* nella retorica antica (in par. 88-106); Plett 2012 (per la prima età moderna, anche in rapporto alle arti visive vd. 7-23, 79-119 135-183); (van Eck 2013, 7 e 59-60). Per l'*enargeia* nelle storie dipinte del Rinascmento vd. anche Shearman 1988, 207-212. Vd. anche *supra*, 16, nt. 58.

949 "Fit namque natura, qua nihil sui similium rapacius inveniri potest, ut lugentibus, collugeamus; ridentibus arrideamus; dolentibus, condoleamus. Sed hi motus animi, ex motibus corporis cognoscuntur. [Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole. Ma questi movimento d'animo si conoscono dai movimenti del corpo]" Alberti, *De Pictura* (5), 208.

950 "Non mischierai i malinconici lagrimosi e piangenti con gli allegri e ridenti, imperocché la natura dà che con i piangenti si lacrimi e con i ridenti si allegri, e sì separa i loro risi e pianti. […] I componimenti delle istorie dipinte debbono muovere i riguardatori e contemplatori di quelle a quel medesimo effetto ch'è quello per il quale tale storia è figurata; cioè se quell'istoria rappresenta terrore, paura o fuga, o veramente dolore, pianto e lamentazione, o piacere, gaudio e riso, e simili accidenti, che le menti di essi consideratori muovano le membra con atti che paiano ch'essi sieno congiunti al medesimo caso di che esse istorie figurate sono rappresentatrici; e se così non fanno, l'ingegno di tale operatore è vano". Leonardo, *Trattato*, 109, n. 184.

951 "Questo è, che bisogna che le figure muovano gli animi de' riguardanti, alcune turbandogli, altre rallegrandosi, altre sospingendogli a pietà et altre a sdegno, secondo la qualità dell'istoria. Altrimenti reputi il pittore di non aver fatto nulla […] né può muovere il pittore, se prima nel far delle figure non sente nel suo animo quelle passioni, o diciamo affetti, che vuole imprimere in quello altrui. *Onde dice il tante volte allegato Orazio: "se vuoi ch'io pianga, è mestiero che tu avanti ti dolga teco*", (il corsivo è mio). Né è possibile che alcuno con la man fredda riscaldi colui che egli tocca". Barocchi 1960, I, 186. Nella prima parte del discorso Dolce propone un parallelo tra il personaggio teatrale cui si rivolge Orazio nel versi citati e la figura dipinta; nella seconda, tra il drammaturgo e l'artista: anche il pittore deve sentire dentro di sé le passioni che vuole trasmettere al riguardante.

952 "Et non solamente questi moti così vivamente dal naturale espressi in una figura apportano gratia, ma fanno anco il medesimo effetto che sogliono fare i naturali. Perciò che, se come naturalmente uno che rida, o pianga, o faccia altro

nella vicenda appare la figura dipinta, maggiore sarà il coinvolgimento dello spettatore esterno. Il pittore deve quindi studiare dal vivo come le emozioni traspaiono nelle espressioni del volto e nei movimenti del corpo di chi partecipa o assiste ad un evento drammatico, così da muovere in modo confacente le figure nelle sue storie: in altre parole, l'efficacia dell'impulso imitativo che agisce sul riguardante mentre contempla i personaggi dipinti dipende da quanto il pittore ha saputo imitare nei personaggi dipinti la manifestazione delle emozioni nei corpi di chi agisce e di chi osserva un'azione.

Le figure senza nome che intervengono nella scena come spettatori sono particolarmente adatte a manifestare e trasmettere i sentimenti che la storia deve accendere nell'osservatore per due ragioni: per prima cosa condividono con il riguardante la condizione di passività rispetto agli eventi, cioè assistono senza intervenire;[953] di conseguenza l'osservatore è portato spontaneamente ad immedesimarsi in queste figure, cioè a prendere nell'immaginazione il loro posto nella scena; in secondo luogo i moti delle figure sena nome non sono sottoposti a norme di decoro severe come quelle che temperano i gesti degli altri personaggi.

A proposito del problema del decoro, o *convenevolezza*, si è già avuto modo di discutere del confine tracciato dai teorici della pittura tra l'animazione delle figure dipinte che corrisponde ai moti dell'anima e i gesti sforzati che il pittore inventa soltanto per dare saggio della sua arte e perché crede "le immagini molto parer vive quando gettino ogni suo membro", come dice Alberti.[954] La coerenza dei moti del corpo con i moti dell'animo è una forma di decoro: se gli atti delle figure dipinte suggeriscono all'osservatore volontà e sentimenti diversi da quelli pertinenti alla storia, il pittore ha peccato di *sconvenevolezza*. Questo difetto è illustrato da Leonardo con un esempio:

> […] si deve osservare il decoro, cioè che i movimenti sieno annunziatori del moto dell'animo del motore; cioè se si ha a figurare uno ch'abbia a dimostrare una timorosa reverenza, ch'ella non sia fatta con tale audacia e prosunzione che tale effetto paia disperazione, o che faccia un comandamento, come io vidi a questi giorni un angelo che pareva nel suo annunziare che volesse cacciare la Nostra Donna dalla sua camera, con movimenti che dimostravano tanto d'ingiuria, quanto far si potesse a un vilissimo nimico. E la Nostra Donna parea che si volesse, come disperata, gettarsi giú da una finestra. Sicché siati a memoria di non cadere in tali difetti.[955]

Più in generale con 'decoro' si intende la corrispondenza tra l'aspetto e le qualità della persona (identità, sesso, origine geografica, età, carattere, umore...);[956] il rispetto di questa corrispondenza è uno dei criteri di

effetto, muove per il più gl'altri che lo veggono al medesimo effetto d'allegrezza o di dolore *onde diceva colui, si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi, tunc tua me infortunia ledent* [sic]; *così et non altrimenti una pittura rappresentata come dianci diceva con moti al naturale ritratti farà senza dubbio ridere, con chi ridere, pensare con chi pensa, ramaricarsi, con chi piange, rallegrarsi et gioire con chi s'allegra* [...]", (il corsivo è mio) Lomazzo, *Trattato*, 105. vd. anche il capitolo *Come il corpo si muta per modo d'imitaitione*: Lomazzo, *Trattato*, 118-119.

953 Riguardo all'estraneità all'azione dello spettatore interno vd. Varese 1993: pur non analizzando approfonditamente la questione, perché si configura per stessa ammissione dell'autore come un primo "sommario sondaggio", questo saggio contiene alcune intuizioni importanti su questa categoria di figure. vd. ad esempio: "Lo 'spettatore' […] per esistere deve essere rappresentato all'interno di una scena ove si svolge un evento, dove, nello stesso tempo, viene sottolineata la sua qualità di non partecipazione".

954 vd. *supra,* 36-37.

955 Leonardo, *Trattato*, 53, n. 55. vd. anche Leonardo, *Trattato*, 187, n. 371: "Se le figure non fanno atti pronti i quali colle membra esprimano il concetto della mente loro, esse figure sono due volte morte, perché morte sono principalmente ché la pittura in sé non è viva, ma esprimitrice di cose vive senza vita, e se non le si aggiunge la vivacità dell'atto, essa rimane morta la seconda volta."

956 Il decoro dev'essere osservato nella pittura come nella poesia: vd. Daniello, *La Poetica*, 35-38: "Né è solamente da vedere, che le parti delle materie che si prendono a trattare abbiano fra loro convenienzia; ma che quelle ancora che alle persone si mandano, convenientissime, proprie et accomodate siano. Et oltre a ciò che il parlar che si dà loro sia di soavità, di mansuetudine, di gravità, d'allegrezza, di dolore e finalmente pieno degli affetti tutti, secondo però la

giudizio più frequentemente chiamati in causa nella letteratura artistica del Cinquecento per valutare la riuscita delle storie dipinte: quando i personaggi del *Riposo* di Raffaello Borghini passano in rassegna le pitture che decorano le chiese fiorentine, non mancano mai di commentare la *convenevolezza* o *disconvenevolezza* delle attitudini.[957]

Già Alberti affermava che tutti i corpi devono apparire e muoversi in modo appropriato al sesso e all'età della figura.[958] Secondo Ludovico Dolce, che pone la *convenevolezza* come "parte principale" dell'invenzione assieme all'ordine,[959] è consigliabile che il pittore immagini l'aspetto dei personaggi che intervengono sulla scena avendo riguardo anche "alle nazioni, a' costumi, a' luoghi et a'tempi", cioè all'ambientazione della vicenda.[960]

Un altro genere di decoro è richiesto al pittore quando dipinge un santo o un personaggio celebre: la qualità morale della persona deve trasparire dal contegno; Dolce raccomanda l'artista "di dare a Cristo una effigie grave, accompagnata da una amabile benignità e dolcezza, e così di far san Paolo con aspetto che a tanto apostolo si conviene, in modo che l'occhio che riguarda stimi di vedere un vero ritratto, sì del datore della salute come del vaso di elezzione".[961]

Non solo l'apparenza fisica, ma anche gli atti delle persone sacre sono regolati dalle norme di decoro: Giovan Battista Gilio ricorda che i gesti di Cristo devono sempre contraddistinti da gravità e onore; in questo ha sbagliato Michelangelo, che fa precipitare dal cielo Gesù nella *Conversione di San Paolo* con un atto poco dignitoso: "qual vi pare egli più convenevole a tanta maestà e che le renda maggior decoro, gloria e grandezza:" chiede uno degli interlocutori del dialogo "i sforzi gravi, onorati e proprii a tanta maestà, o i leggieri, precipitosi, o come, traboccato dal cielo, paia che, senza potersi ritenere, se ne vada a l'ingiù in precipizio?".[962]

Per i portavoce delle istanze della chiesa cattolica riformata, come Gilio e Paleotti, il rispetto della dignità delle figure sacre è il primo compito del pittore. Nel *Discorso sulle immagini*, Paleotti definisce inette le pitture dove non c'è corrispondenza tra l'immagine e le qualità della persona; inetto sarebbe ad esempio dipingere Maria vestita riccamente in un palazzo signorile, ma anche raffigurarla che si dispera

---

qualità, la degnità, l'abito, l'ufficio e l'età di ciascuna. Il che a dever far compiutamente, fa ancora mestiero che si sappia per colui che far lo dee, che niun'altra cosa è più malagevole a conoscer, così in ciascuna maniera di vita come nel parlare, di quella che et a l'una et all'altro si richieda e stia bene, che *quello è che i Latini decoro et che noi convenevolezza sogliamo chiamare.*"; il corsivo è mio.

957 Di seguito alcuni esempi: nella *Crocifissione* di Giovanni Stradano: "le attitudini sono convenevoli", Borghini, *Il Riposo* (1), 193; nel *Martirio di San Lorenzo* di Girolamo Macchietti: "attitudini convenevoli", *ibidem*, 197; nel *Lazzaro resuscitato* di Santi di Tito: "atti molto convenevoli", *ibidem*, 198; nella "tavola di Carlo da Loro" in Ognissanti: "attitudini sforzate e disconvenevoli", *ibidem*, 202; nel *Noli me tangere* di Bronzino. "attitudini tanto sforzate e senza divozione", *ibidem*, 203; nel *Cristo e l'adultera* di Alessandro Allori: "convenevoli attitudini", *ibidem*, 203.

958 Per la descrizione dei moti delle giovani donne, degli adolescenti, degli uomini maturi e dei vecchi vd. Alberti, *De Pictura* (5), 220-221.

959 Dolce, *L'Aretino* (1), 18.

960 Dolce, *L'Aretino* (1), 18; vd. anche Leonardo, *Trattato*, 188, n. 373: "Osserva il decoro, cioè la convenienza dell'atto, vesti, sito, e circonspetti della dignità o viltà delle cose che tu vuoi figurare; cioè che il re sia di barba, aria ed abito grave, ed il sito ornato, ed i circostanti stiano con riverenza, ammirazione ed abiti degni e convenienti alla gravità d'una corte reale, ed i vili disornati, infinti ed abietti, ed i loro circostanti abbiano similitudine con atti vili e presuntuosi, e tutte le membra corrispondano a tal componimento; e che gli atti d'un vecchio non sieno simili a quelli d'un giovane, e quelli d'una femmina a quelli d'un maschio, né quelli d'un uomo a quelli d'un fanciullo".

961 Dolce, *L'Aretino* (1), 18.

962 Gilio, *Due dialoghi*, 23. L'altro risponde: "Certo che a le figure del nostro Signore si richiede maestà e gravità, acciò gli ignoranti imparino la verità, per renderli la riverenza che se li richiede".

eccessivamente della morte di Cristo e "vedutolo su la croce, si straccia le vesti, lacera le guancie e si percuote il capo co' pugni: azzioni tutte e modi molto sconvenevoli alla vita e sapienza sua".[963]

Se gravità e onore contraddistinguono i moti dei personaggi sacri, il compito di trascinare emotivamente l'osservatore sarà affidato ad altre figure che intervengono nella scena, nelle quali il riguardante possa specchiarsi: certamente non assolvono questo ruolo i contemporanei del pittore effigiati a margine delle storie, perché queste illustri comparse, come si è detto, sono di solito dipinte in atteggiamento distaccato e mondano. Il comportamento dei notabili inclusi nelle scene narrative è sottoposto infatti dalle stesse norme di decoro che regolavano la vita sociale al tempo in cui furono ritratti: i riguardanti contemporanei dovevano riconoscere l'identità della figura dai tratti del viso e il suo *status* sociale dal contegno dignitoso. Secondo Baldasarre Castiglione, questa "maniera riposata" – cioè l'atteggiamento disteso e riservato – si addice ai gentiluomini perché "ha in se una certa fierezza riguardevole perché par mossa non da ira ma da giudicio, e più presto governata dalla ragione che dallo appetito".[964] Anche Giovanni della Casa afferma in più punti del *Galateo* che gli atti di un gentiluomo devono prima di tutto essere misurati: sulla pubblica via un uomo cortese non deve tenere le mani "spenzolate", ma neppure "scagliare le braccia, nè gittarle, sì che paia che l'huom semini le biade nel capo"; in generale si deve tenere a mente che "troppo dimenarsi disconviene".

Per quanto eccezionale sia l'evento al quale presenziano, i gentiluomini e le dame si fanno ritrarre nello stesso l'atteggiamento posato e dignitoso che li contraddistingueva nella vita quotidiana:[965] l'arte del pittore è quindi tutta rivolta a rendere con precisione la fisionomia, mentre i corpi delle figure non sono distinti individualmente né richiedono inventiva, data l'immobilità che li caratterizza, o cura formale, se non nel caso in cui l'artista debba rendere lo splendore delle vesti e dei gioielli; solo le mani si muovono per indicare l'azione o significare devozione, dialogo e moderata sorpresa.

Fortini Brown propone un'altra spiegazione del contegno indifferente dei numerosi ritratti inclusi nei teleri narrativi veneziani: la presenza sulla scena di persone reali e conosciute dai riguardanti garantirebbe secondo la studiosa la veridicità dei fatti rappresentati, come se i contemporanei fossero dipinti in qualità di testimoni oculari; il distacco che traspare da queste figure manifesterebbe quindi l'imparzialità della testimonianza.[966]

Se gli spettatori illustri mantengono sempre l'imperturbabilità consona allo stato sociale del personaggio e necessaria alla funzione di garanti della verità storica, il compito di comunicare il contenuto emotivo della scena è affidato dal pittore alle figure senza nome: l'identità collettiva ed indeterminata di queste permette ad ogni riguardante di immedesimarsi, cioè di prendere nell'immaginazione il posto occupato dagli spettatori interni sulla scena e di modellare il proprio stato d'animo a somiglianza di quello dei suoi *alter-ego* dipinti. L'anonimato risolve inoltre il problema della moderazione decorosa delle attitudini, perché, come si è visto, sia gli individui reali che i protagonisti delle storie devono rendere giustizia negli atti alla gravità del loro nome, mentre il popolo può farsi trascinare dagli eventi perché non ha identità né appartiene ad uno stato sociale determinato né corrisponde ad un referente nella realtà o nel testo.[967] Come si dirà a breve, infatti, è

963 vd. il capitolo *Delle pitture inette ed indecore*, in Barocchi 1961, II, 312.

964 Castiglione, *Cortegiano*, 62.

965 vd. ad esempio il *Miracolo del bambino resuscitato* di Ghiralndaio nella Cappella Sassetti in Santa Trinita.

966 Fortini Brown 1988, 224: " furthermore in order for the scuola member or any contemporary person to function convincingly as a witness or guarantor of the holy scene, he had to remain distinct from the narrative participants. If he were engrossed in their activities or focused too intently on the miraculous happening, he would simply become part of the story and lose his semblance of impartiality".

967 A proposito della differenza tra i codici di comportamento delle figure incluse nelle storie dipinte si può prendere a

proprio l'animazione del corpo il carattere che distingue le figure senza nome dai ritratti presenti sulla scena. Quindi l'unico decoro che devono rispettare gli spettatori anonimi è la coerenza dell'aspetto e delle azioni con l'età, il sesso e i moti dell'animo del personaggio. L'accuratezza della ricostruzione storica e geografica dell'ambiente in cui si svolge la storia, una delle forme di decoro consigliate dai trattatisti, non è quasi mai rispettata per quel che riguarda i costumi e l'aspetto degli spettatori interni: questi il più delle volte vestono abiti dalla foggia universale e indeterminata quanto la loro identità.[968]

La differenza di comportamento degli spettatori illustri e delle figure senza nome è marcata ed evidente nelle storie dipinte da Raffaello nella Stanza di Eliodoro.[969]

Schwartz[970] in un articolo dedicato al rapporto tra intenzione dell'artista e volontà del committente nel Rinascimento, analizza il corteo papale e il gruppo delle vedove dipinti da Raffaello verso il margine sinistro della *Cacciata di Eliodoro* (fig. 142). I personaggi contemporanei e quelli senza nome differiscono secondo lo studioso per tre caratteri.

Prima di tutto li distingue l'abbigliamento, storicamente determinato e riprodotto con accuratezza nei ritratti, universale nelle figure senza nome: come si è prima affermato, di rado i pittori hanno rispettato il consiglio di vigilare sulla convenevolezza dei costumi per quanto riguarda le figure senza nome; a questo proposito merita aggiungere un'osservazione: la critica ha sempre riconosciuto nelle donne e nei bambini che assistono alla miracolosa apparizione le vedove e gli orfani ai quali era destinato il tesoro del Tempio sottratto da Eliodoro, e questo è certamente probabile; tuttavia Raffaello non ha abbigliato le donne in modo consono alla povertà dei personaggi, perché le acconciature e i bordi delle vesti elegantissime sono illuminati d'oro.

La seconda differenza riguarda il coinvolgimento nella storia: il seguito del papa appare quasi immobile, nonostante sia rappresentato nell'atto di entrare sulla scena, e disinteressato al miracolo, mentre il popolo è travolto dall'emozione;[971] come si è osservato, il comportamento delle due categorie di figure si distingue sempre in questo modo.

Infine Schwartz afferma che i contemporanei trasmettono un senso di immediatezza maggiore rispetto

---

prestito un brano di Zeri che descrive gli affreschi di Altichiero e Avanzo nella Cappella di San Giacomo al Santo di Padova, ma che si può estendere a tutte le pitture narrative che presentano sia spettatori anonimi che contemporanei ritratti come astanti: "le figure che sono palesemente un ritratto (es della cerchia dei Carraresi a Padova), rappresentate sempre secondo gesti dignitosi, solenni persino, e comprese di un decoro assente, a riscontro, da quei personaggi il cui abito indica il popolino, la milizia gregaria, l'anonimato immeritevole di precisazione. Non è per caso se proprio i personaggi di questa categoria di seconda classe vengono realizzati negli atteggiamenti più veri e spontanei, e in gesti spesso svincolati. La corrispondenza tra discorso nobile e i potenti, da un lato, e dall'altro, tra discorso dimesso e gli umili, è ancora la medesima insegnata dalla retorica tardo-antica": Zeri 1989, 5.

968 Leonardo, *Trattato*, 267, n. 529 consiglia di non vestire mai le sue figure con abiti contemporanei, perché i posteri non ridano della bizzarria delle mode: cioè perché il dipinto sia universale.

969 vd. Redig de Campos 1965, 23-35; Pope-Hennessy 1970, 107-115; de Vecchi 1981, 45-55; Boskovitz 1985; Shearman 1993; Nesselrath 1993; Oberhuber 1999, 113-123; Nesselrath 2004; Farinella 2004, 28-31.

970 Schwartz 1997 propone che si debba interpretare il gesto della mano di Giulio II verso il primo portatore a destra – che Schwartz identifica con Raffaello – come una concessione di licenza inventiva al pittore rispetto alla storia sacra: il papa rappresenta l'*auctoritas* e Raffaello, grazie all'investitura significata dal gesto, è l'*auctor* della rappresentazione. A sua volta Raffaello indicherebbe il gruppo delle vedove, nelle quali l'osservatore deve immedesimaris. Non è chiaro però perché l'autore fondi la sua interpretazione sul fatto che il supposto autoritratto di Raffaello indichi la scena, mentre l'unica mano visibile di questa figura sorregge la portantina. Secondo l'autore il palo della portatina fa le veci del dito indice.

971 Così anche Redig de Campos 1965, 24-25: "nonostante [il corteo papale] sia un elemento inscindibile della composizione […] è in qualche modo fuori di essa. E questo non solo per l'anacronismo, ma anche perché il pontefice, i portatori e cortigiani non mostrano in alcun modo di prendere parte al dramma rappresentato dal Sanzio, né alcuno dei personaggi di esso sembra accorgersi della loro presenza."

alle donne e ai bambini:[972] questa impressione di immediatezza – un concetto a dire il vero non chiaramente definito dall'autore – deriva, sempre secondo Schwartz, da un diverso modo pittorico impiegato da Raffaello per i ritratti inclusi nella storia: questi presentano un rilievo più marcato, ombre più scure e superfici più dettagliate rispetto alle figure senza nome.[973] Schwartz interpreta la differenza di stile come un'applicazione metaforica dei principi della prospettiva aerea leonardesca: nei paesaggi di Leonardo, come avviene in natura, gli oggetti lontani appaiono pallidi, sfumati e incorporei mentre quelli vicini offrono alla vista colori più forti, ombre nette e volumi pieni; nell'affresco vaticano i contemporanei del pittore sono dipinti come gli oggetti vicini nello spazio perché appartengono al suo mondo e al suo tempo, mentre le figure della storia sono remote e irreali: "spatial perspective becomes equated to temporal distance".[974] Non ci sono opere figurative né fonti letterarie o documentarie che possano confermare l'ipotesi di un uso traslato dei principi prospettici di Leonardo in questo brano pittorico.[975] Di certo Raffaello ha dipinto in modo diverso il seguito del papa e gli spettatori interni perché questi due gruppi hanno ruoli diversi nella rappresentazione: quando ritrae i suoi contemporanei, il pittore riproduce con precisione e dettaglio i tratti del volto e gli abiti, perché l'osservatore identifichi con certezza la persona e ne tragga un'impressione convincente di presenza fisica; l'aspetto delle figure senza nome è importante invece in quanto rivela il turbamento interiore: lo spirito trapare dal corpo e il corpo perde definizione e consistenza fisica.

Ancora più marcata è la distinzione tra queste due categorie di spettatori nella *Messa di Bolsena* (fig. 3).[976] Il gruppo di ritratti e il gruppo dei fedeli anonimi sono nettamente divisi nella composizione, perché si trovano rispettivamente a destra e a sinistra dell'altare sopraelevato dove avviene il miracolo; le figure che occupano il lato sinistro sono trascinate dalla stessa emozione, come avessero un'anima sola: alcune si protendono dalle scale verso l'ostia – le donne e i bambini che siedono troppo in basso per vedere fanno da contrappeso – due uomini discutono animatamente sporgendosi dalla balaustra del coro ligneo e i chierichetti fanno ondeggiare i ceri;[977] al movimento del lato sinistro si contrappone a destra dell'altare la composta e reverente attenzione dei prelati in piedi alle spalle del papa e delle guardie in ginocchio:[978] i profili vivissimi di questi personaggi, i volti scolpiti dalla luce e le uniformi osservate nel dettaglio e riprodotte con attenzione per le qualità materiche delle superfici (sembra di poter toccare il velluto delle maniche ed il raso delle gonne) hanno fatto supporre ad alcuni che questi ritratti siano opera di un altro pittore:[979] ma la profonda

972 Schwartz 1997, 469. Freedberg 1961, 153s.

973 Schwartz 1997, 469; Oberhuber 1999, 117: "Il gruppo che fa capo a Giulio II – che entra prepotentemente nella scena storica con il luminoso cromatismo delle vesti e la resa realistica dei panneggi – è quello che equilibra la composizione; […] dà un'idea del nuovo modo veneziano di trattare il colore che Raffaello consapevolmente introduce per distinguere la scena moderna e realistica da quella storica idealizzata".

974 Schwartz 1997, 470.

975 Il ragionamento di Schwartz pecca in diversi punti di astrusità. Vd. anche *supra*, nt. 956.

976 Si occupano di questo aspetto della composizione Redig de Campos 1965, 26-28; Pope-Hennessy 1970, 112-115; de Vecchi 1981, 51; Nesselrath 1993; Oberhuber 1999, 118-119.

977 Oberhuber 1999, 118 si chiede: "questa donna vestita d'oro che si alza vivamente commossa dal miracolo cui assiste è un essere umano di carne ed ossa o una *pura immagine di profonda partecipazione*? Ogni cosa in lei è eterea: l'astrazione dell'espressione, il leggero abito di foggia classica che fluttua nel movimento, i delicati toni di colore". Il corsivo è mio.

978 Secondo Redig de Campos 1965, 27 l'animazione della parte sinistra della scena è funzionale anche a compensare l'asimmetria della parete: la finestra infatti non si apre al centro della lunetta ma un po' più a sinistra: "L'altare è collocato nel mezzo di questo piano [della parete] e così viene già in parte compensata l'asimmetria, ulteriormente diminuita *per la pressione ottica* esercitata dalle figure del lato sinistro (i fedeli), tutte inclinate verso destra, attonite alla vista del prodigio, mentre quelle della parte opposta (il papa col suo seguito) non si muovono". Il corsivo è mio.

979 Longhi 1980 attribuiva queste figure a Lorenzo Lotto. Nesselrath sostiene ancora l'ipotesi che gli affreschi della Stanza siano in parte da attribuire a Lotto, che, secondo lo studioso, lavorava nel cantiere della Stanza negli anni

differenza di stile tra le due metà della composizione è segno dell'universalità del genio di Raffaello e della sua eloquenza, vale a dire della sua eccezionale maestria nel modulare la forma a seconda della necessità comunicativa.[980]

In una nota sulla pittura Leonardo afferma che ritrarre dal vero e comporre una storia dipinta sono due attività che richiedono all'artista talenti tanto diversi da risultare quasi incompatibili: il pittore che eccelle nel riprodurre fedelmente la superficie visibile delle cose non saprà immaginare e creare una scena complessa ed efficace, perché l'eccesso di attenzione per il dettaglio impedisce all'ingegno di pensare all'insieme.

> *Io ho veduto universalmente a tutti quelli che fan professione di ritrarre volti al naturale, che quel che fa piú somigliare è piú tristo componitore d'istorie che nessun altro pittore.* E questo nasce perché quel che fa meglio una cosa gli è manifesto che la natura lo ha piú disposto a quella tal cosa che ad un'altra e per questo n'ha avuto piú amore, ed il maggior amore lo ha fatto piú diligente; e tutto l'amore ch'è posto a una parte manca al tutto, perché s'è unito tutto il suo diletto in quella cosa sola, *abbandonando l'universale pel particolare*. *Essendo la potenza di tale ingegno ridotta in poco spazio, non ha potenza nella dilatazione,* e fa questo ingegno a similitudine dello specchio concavo, il quale pigliando i raggi del sole, quando riflette essa quantità di raggi in maggiore somma di dilatazione, li rifletterà con piú tepida caldezza, e quando esso le riflette tutti in minore luogo, allora tali raggi sono d'immensa caldezza, ma adopera in poco luogo.[981]

Gli spettatori illustri e gli spettatori senza nome richiedono al pittore proprio le due abilità che Leonardo presenta come antitetiche: quando ritrae un individuo contemporaneo a margine di una storia dipinta, il pittore deve riprodurre fedelmente e analiticamente l'aspetto della persona; per dipingere gli spettatori senza nome è necessario invece che il pittore sappia animare i corpi, orchestrare i moti e disporre le figure nello spazio.

Raffaello nella *Messa di Bolsena* manifesta chiaramente questa distinzione, perché le due categorie di personaggi sono divise e si fronteggiano quasi invitando l'osservatore al paragone; inoltre dimostra di saper adattare il suo stile al fine di risolvere i problemi stilistici posti da entrambi i generi di figure.

Nelle storie dipinte delle generazioni seguenti, ogniqualvolta sulla scena appaiano sia gli spettatori senza nome che i contemporanei del pittore, le due categorie si distinguono come osservato negli affreschi di Raffaello. I caratteri dei due generi di figure sono evidenti nel grande affresco parietale della Sala Regia in Vaticano *Federico Barbarossa si riconcilia a papa Alessandro III a Venezia alla presenza del Doge*, opera di

---

1511-1512: vd. Nesselrath 2004 (che non attribuisce alla sua mano i ritratti qui in esame bensì gli affreschi degli spicchi della volta, che sarebbero dipinti dal veneziano su cartone di Raffaello) e Nesselrath 2009 (dove si suppone Lotto abbia collaborato con Raffaello in tutti gli affreschi della Stanza) per un'opinione contraria vd. (oltre a bibliografia cit. *infra* nt. 980): Humphrey in Alan Brown-Humphrey-Lucco 1997, 6; Farinella 2004, 29; Villa 2011, 28; i pagamenti al pittore per lavori nelle stanze vaticane si interrompono in effetti nel 1509.

980 Così anche de Vecchi 1981, 51: "La vivacità dei moti della folla che si accalca nello spazio angusto del campo minore dell'affresco a sinistra […] appare compensata dalla immediatezza ritrattistica e dalla maggiore sonorità cromatica dei personaggi cinquecenteschi rappresentati nel campo opposto"; Caron 1985, 484: "In the *Mass of Bolsena*, Raphael juxtaposed two modes of modeling. On the left side of the fresco, where the historical figures are depicted, the figures are modeled in the light, usually pale colors and modelling system of the Stanza della Segnatura. On the right, however, in the contemporary portraits of the Swiss Guards and Cardinals Raphael chose to exted his value range by modelling with the addition of darks and lights [...]". Hall, 1992, 96 sulla Stanza di Eliodoro nel complesso: "The shifting from one style to another and then back again was unprecedented; it must be seen as pioneering a new attitude, which we recognize now as modal thinking". Così anche Oberhuber 1999, 119; vd. anche citazione da Oberhuber 1999, 117 riportata *supra* in nt. 977, per l'analoga differenza di stile osservabile nella *Cacciata di Eliodoro*.

981 Leonardo, *Trattato*, 52, n. 55.

Giuseppe Porta Salviati compiuta nel 1563.[982] L'affresco presenta un gruppo isocefalo di ritratti attorno al papa, al doge e alla figura inginocchiata dell'imperatore. Ad eccezione di un uomo barbuto sulla destra che allunga il braccio con gesto enfatico,[983] i personaggi che presenziano alla sottomissione dell'imperatore in questa parte dell'affresco offrono alla vista soltanto i volti, disposti uno accanto all'altro in monotona sequenza.

A questa composizione paratattica fa da contraltare la parte sinistra della scena, dove numerose figure si affollano attorno ad una struttura in legno, adibita a palco delle signore: due donne e un bambino siedono a terra alla base del dado assieme ad un gruppo di uomini che stupisce dell'atto dell'imperatore; una figura sorregge faticosamente un giovane che si arrampica mostrando la schiena in una posa ispirata ai soldati della *Battaglia di Cascina*, una donna che ha già raggiunto la cima del palco è pronta ad accogliere il nuovo arrivato, mentre un uomo in piedi – che parrebbe di età matura per il colore dei capelli e della barba, ma esibisce un corpo giovane ed atletico – si sporge dall'alto allargando le braccia per la sopresa. Questi personaggi sono caratterizzati da prontezza di gesti, hanno attitudini mobili e animate, dialogano con emozione tra di loro a proposito degli eventi; tuttavia quasi nessun volto è completamente visibile: sono ritratti di corpi, o meglio immagini di moti corporali.[984]

Tre donne in cima al palco hanno l'aspetto di dame veneziane del Cinquecento (probabilmente non ritraggono persone reali, perché hanno tutte lo stesso viso) ma si tratta di un'eccezione, perché tutte le altre figure senza nome portano abiti che non appartengono al tempo in cui sono avvenuti i fatti, cioè il XII secolo (ma un pittore del Cinquecento non avrebbe saputo come riprodurre fedelmente la moda di un'età così lontana e oscura) né al tempo in cui l'affresco fu realizzato, a differenza dei personaggi ritratti a destra che, come di consueto, vestono nel dipinto come vestivano nella vita. Gli abiti degli spettatori anonimi di sesso maschile possono definirsi michelagioleschi: corte toghe, mantelli che aderiscono al corpo e seguono i movimenti, fasce e cinture di stoffa, braghettoni; le vesti femminili e le acconciature sono ispirate invece ai dipinti di Tiziano. Le figure senza nome quindi portano abiti puramente artistici e quindi universali.[985]

L'invenzione del palco ligneo permette all'artista di movimentare le attitudini delle figure e, soprattutto, di ampliare la scena in altezza: grazie ai personaggi che salgono e a quelli che si sporgono verso il basso, la

982 Mc Tavish 1981, 244-251 e 277-278, cat. 12; Partridge-Starn 1990; Hunter 1991, 87-89; Böck 1997; Rearick 2001b, 474-478; de Jong 2003; è probabile che Giuseppe Porta si sia ispirato al telero di Tiziano dello stesso soggetto in Palazzo Ducale, distrutto dall'incendio del 1577 e in seguito sostituito dal dipinto di Federico Zuccari.

983 Non identificato. Si conserva un disegno dal vero per questa figura (Svizzera, collezione privata): vd. McTavish 1981, 356-357, cat. 32.

984 vd. Oberhuber 1999, 119 a proposito della spettatrice senza nome nella Messa di Bolsena, che l'autore definisce "pura immagine di profonda partecipazione" più che "essere umano in carne ed ossa". Cit. riportata *supra*, nt. 977.

985 Un'altra storia dipinta dove personaggi senza nome e i ritratti contemporanei condividono lo spazio pur distinguendosi come si è detto è l'affresco di *Cristo tra i dottori* di Alessandro Allori nella Cappella Montauto in SS. Annunziata (fig. 224) del 1560. A destra e a sinistra del bambino siedono notabili, letterati e pittori fiorentini, identificati grazie all'iscrizione dei nomi sui vestiti (per i nomi degli effigiati vd. Pilliod 1989, 49-53); di questi l'osservatore vede soltanto il volto e, in alcuni casi, il busto; in primo piano invece troneggiano i corpi statuari di cinque figure di saggi: due a sinistra in piedi sono avvolti in panni cangianti, due siedono davanti a Cristo e un anziano seminudo si appoggia a destra ad un bastone. Se i dottori seduti sugli scanni rappresentano la società fiorentina colta di metà Cinquecento, le figure in primo piano sono discese invece dalla volta della Sistina e da altri celebri capolavori romani ancora vividi nella memoria di Allori che, al momento di affrescare la cappella, era appena tornato da un soggiorno nella città papale: l'uomo curvo sul bastone a destra è senz'altro una citazione del personaggio che presenzia alla *Visitazione* di Salviati in San Giovanni Decollato, di cui si è discusso *supra*. Per Alessandro Allori vd. Lecchini Giovannoni 1988 (per la cappella vd. 14-16); Pilliod 1989, 30-73; Lecchini Giovannoni 1991, 41-42 e 221-222 cat. 19; Pilliod 2001, 146-185; Cherubini 2009; il saggio di Cherubini in Falciani-Natali 2010, 323-327.

parte sinistra delle composizione è animata da un ritmo verticale che compensa la statica sfilza orizzontale dei ritratti.

Vicino al margine destro dell'affresco avviene un incontro cui raramente si assiste osservando le storie dipinte: una delle figure senza nome dialoga con il ritratto di un contemporaneo del pittore. L'anziano barbuto porta un copricapo viola e veste un lungo mantello dello stesso colore sopra un maglia arancione: l'abbigliamento senza tempo, la posa spirante e mobile ed il volto ideale lo qualificano inequivocabilmente come una figura senza nome; il suo interlocutore invece è riccamente vestito in broccato azzurro bordato d'oro: questo incontro mette in comunicazione due mondi paralleli e forse si deve al fatto che il personaggio vestito di azzurro non si limita a presenziare la scena ma ha un ruolo nella storia: la figura infatti sorregge la corona dell'imperatore. Poiché partecipa agli eventi, questo personaggio è più coinvolto dei suoi contemporanei ritratti sulla scena e questo lo avvicina agli astanti dell'altra categoria.

L'animazione che si propaga come un moto ondoso dall'azione principale a tutte le figure senza nome presenti sulla scena diventa nel corso del Cinquecento una componente essenziale della pittura narrativa: diventa un'esigenza estetica. Le storie dipinte non devono essere soltanto piene di figure, ma, soprattuttto, piene di sentimento: la varietà delle attitudini corrisponde alla varietà delle emozioni che animano i personaggi.

L'uso dell'aggettivo 'piene' in questo contesto non è arbitrario, perché un attento osservatore della pittura del suo tempo, Vincenzo Borghini, si esprime proprio in questi termini in un passo della *Selva di Notizie,* il discorso sul paragone tra le arti che si è già citato in precedenza.[986] Ad un punto del ragionamento Borghini affronta un problema allora molto attuale nel dibattito critico, cioè l'unità di tempo luogo e azione nelle arti imitative, una "cosa di grande importanza della poesia e che oggi è in gran disputa fra persone di ingegno, ancor che gl'antichi ne fussino risoluti".[987] Per non stancare i suoi lettori con una questione "un poco difficiletta", Borghini spiega attraverso un esempio ipotetico come si dovrebbe applicare alla pittura il principio di unità aristotelica: se ad un artista viene richiesto di illustrare la storia di san Giorgio ed il drago, questi non deve dipingere nella "medesima tavola" più momenti della storia, cioè in un punto san Giorgio ch'ammazza il drago e poi, lontano nel paesaggio, lo stesso santo che parla col re, perché

> questo è vizio ed errore manifesto e contro ogni ordine di immitazione, essendo impossibile che in un medesimo tempo il san Giorgio fussi e si vedessi in dua luoghi. Ma molti, *volendo con la varietà dilettare*, hanno messo in una tavola dua o tre azzioni, che bisognava metterle in dua o tre et ornarla con quelle cose ch'erano proprie a quella azzione particular ch'e dipingeva.[988]

Secondo Vincenzo Borghini quindi i pittori scelgono questa strategia di racconto – la narrazione continua[989] – in quanto consente di creare storie dipinte ricche di piacevole varietà.[990] Tuttavia, scrive l'autore,

986 vd. *supra,* 175-176.

987 Barocchi 1970, 145. Sul problema dell'unità di tempo in pittura nel dibattito artistico del Cinquecento lo studio più completo è Tomasi Velli 2007, 7-101 (sulla *Selva di Notizie*: 15-23). Su questo passo della *Selva* vd. anche Hénin 2003, 354s.

988 Barocchi 1970, 146.

989 Vd. *supra*, nt. 236.

990 Anche Raffaello Borghini crede che la fortuna della narrazione continua dipenda dalle ragioni proposte da Vincenzo; l'interlocutore più severo del *Riposo*, Vecchietti, critica le *Storie di San Filippo Benizzi* di Andrea del Sarto nel chiostrino di Santissima Annunziata perché non rispettano l'unità aristotelica e conclude: "I pittori cercano quanto possono di mostrare l'eccelleza dell'arte: e perciò dipingono volentieri più azioni, per avere occasione di far più attitudini, e perché la pittura più copiosa apparisca. Quando i pittori – soggiunse il Vecchietto – vogliono

è più rispettoso delle leggi d'imitazione ampliare piuttosto ogni momento della storia con gli abbellimenti appropriati all'evento raffigurato, immaginando la scena, ad esempio, come segue:

> Verbigratia in una tavola, quando san Giorgio parla al re e piglia licenzia per andare a trovare il drago in compagnia della figliuola, *assai s'empieva* col pianto del padre e della madre, *colle grida e sospiri della corte e de' popoli concorsi a tanto miserabile spettacolo*, e poteva ne lontano figurare il drago ch'aspettassi il pasto. Ma *solo questa istoria è piena, ornata e varia* e nonn'esce punto del verisimile[991].

Il pittore deve 'empire' la tavola, cioè illustrare con pienezza il racconto. Dal testo di Borghini si evince che non sono le figure in sé che 'empiono' il dipinto, bensì le manifestazioni dello stato emotivo delle figure: il pianto, le grida, i sospiri. Non si tratta quindi soltanto di una pienezza visiva – non è soltanto necessario che il pittore colmi lo spazio della composizione – ma anche di una pienezza di sentimenti: devono prendere forma visibile tutti i moti dell'animo che la storia contiene in potenza, o meglio ogni emozione che gli eventi potrebbero suscitare nelle persone coinvolte deve essere espressa da una o più figure. Se per rispettare le leggi dell'imitazione il pittore sceglie ed illustra il momento pregnante della storia, la parzialità del racconto può essere dunque compensata dall'amplificazione emotiva del singolo momento rappresentato in immagini. I protagonisti della storia presa come esempio nella *Selva* – il cavaliere, la principessa, i genitori di lei – non sono sufficienti a garantire la pienezza richiesta da Borghini, perché al fine di modulare una vasta gamma di emozioni è necessario che intervenga sulla scena un numero corrispondente di figure; non a caso Borghini immagina nel dipinto anche la schiera dei cortigiani del re e "i popoli concorsi a tanto miserabile spettacolo": questi ultimi compaiono sul luogo dei fatti – e quindi sono inclusi nel quadro dall'ipotetico pittore – proprio in qualità di spettatori interni e quindi soltanto per manifestare l'effetto dello "spettacolo".

Poiché l'esigenza estetica di pienezza emotiva dichiarata da Vincenzo Borghini comporta di necessità l'aumento del numero di figure presenti sulla scena, il brano appena discusso della *Selva di Notizie* permette di comprendere meglio alcune opere osservate nelle pagine precedenti, come ad esempio la *Visitazione* di Perin del Vaga nella cappella Pucci (fig. 4) o la *Visitazione* di Salviati nell'Oratorio di San Giovanni Decollato (fig. 5)[992], dipinti nei quali l'incontro privato di Maria e Elisabetta si trasforma in spettacolo pubblico e la reazione degli astanti, non richiesti dal soggetto iconografico, diventa il vero soggetto della rappresentazione.

Il rapporto tra la moltiplicazione delle figure marginali e la sfortuna della narrazione continua è una questione di grande interesse, che merita un inciso: la varietà delle attitudini dei personaggi senza nome può corrispondere non soltanto a diversi gradi di coinvolgimento emotivo ma anche ai diversi stadi di reazione agli eventi e di comprensione del significato di questi; quindi attraverso le figure senza nome l'artista può introdurre la dimensione temporale in una scena unitaria. Così interpreta, per esempio, Balcarres la varietà dei moti dell'animo che si possono leggere nelle fisionomie e negli atti degli astanti ai miracoli di sant'Antonio nei rilievi di Donatello. Lo scultore decide di rappresentare un solo evento per rilievo, ma le attitudini delle figure esprimono la temporalità dell'evento, ciò che c'era prima e ciò che segue, dalla sorpresa alla gratitudine:

---

dimostrare l'eccellenza dell'arte, piglino favole o istorie che facciano a lor proposito, senza alterarle" Borghini, *Il Riposo* (1), 68. Per il *Riposo*, vd. *supra*.

991 Il corsivo è mio. Barocchi 1970, 146-147.

992 vd. *supra*, 65-68.

> [Donatello] confines his plaques to single incidents […]. The narrative is shown in the crowd itself. Attitudes and expression are made to reflect the spirit of what has gone before, while the actual occurence suffices to show the final issue of the story. Thus we have all the ideas of which others would have made a series of subordinate scenes: incredulity, fear, surprise, mockery, apathy and worship. The crowd shows everything which has already passed, and the composition of the basreliefs thus secures a striking homogeneity.[993]

Poiché le figure senza nome hanno un'identità collettiva, cioè non determinata individualmente, possono essere trattati come fossero una persona sola; l'artista quindi può scandire i vari momenti che compongono un'azione dividendoli tra le figure presenti in modo che queste, viste in sequenza, permettano all'osservatore di ricostruirne lo svolgimento. Questa invenzione non è una conquista del Rinascimento, perché Giotto si servì dello stesso espediente nella Cappella degli Scrovegni (fig. 157): un grande accorso di popolo accoglie Gesù al suo ingresso a Gerusalemme; tre fedeli si tolgono la tunica per stenderla ai piedi dell'asino: se Giotto avesse dipinto soltanto un uomo che si spoglia, il significato del gesto sarebbe stato incomprensibile, se avesse dipinto soltanto la figura che stende la stoffa a terra, l'osservatore non avrebbe capito che l'uomo sta offrendo il suo stesso abito perché l'asino di Gesù non si infanghi gli zoccoli: soltanto nelle tre figure insieme si comprende l'azione nella sua interezza e nel suo significato. Quando nel Cinquecento l'influenza delle teorie aristoteliche sancì il declino della fortuna della narrazione continua e, contemporaneamente, il gusto per la grandiosità delle scene dipinte portò a limitare le suddivisioni delle superfici da affrescare in molte scene sequenziali, soltanto attraverso la massa degli spettatori interni i pittori potevano arricchire e amplificare le storie e introdurre la dimensione temporale nei moti dell'animo variando le attitudini.

Tornando all'argomento centrale di questo paragrafo, vale a dire alle figure marginali come catalizzatori dell'emozione del riguardante, bisogna precisare che le preferenze di Vincenzo Borghini in merito alle storie dipinte non devono intendersi soltanto come espressione di gusto personale, bensì rivelano aspettative estetiche condivise dagli 'intendenti di pittura' della sua generazione: ciò è dimostrato dal fatto che altri teorici dell'arte esprimono giudizi e offrono precetti paragonabili a quelli contenuti nella *Selva*.

Lomazzo nel sesto libro del *Trattato della pittura* – il libro dedicato alla pratica – offre un prontuario di soggetti iconografici raggruppati secondo il contenuto della rappresentazione (composizioni di battaglie, di conviti, di rapimenti) oppure secondo l'emozione principale che la storia produce nei personaggi coinvolti e quindi nei riguardanti (composizioni di mestizia, di allegria, di spaventi): il catalogo così ordinato è funzionale a guidare il pittore nella selezione del soggetto più consono all'ambiente che dev'essere decorato; il criterio di scelta non è quindi legato soltanto al significato della storia, al valore simbolico o all'insegnamento morale, ma anche al contenuto emotivo; nel capitolo dove si tratta delle *composizioni di spaventi* l'autore spiega ai pittori come modulare nella composizione le diverse sfumature di sorpresa e paura variando gli atti delle figure dipinte; non a caso i soggetti scelti per esemplificare questo genere di composizione prevedono tutti scene di massa: Lomazzo descrive i popoli di Egitto affetti dalle piaghe; gli Assiri attaccati dai leoni; l'esercito del re assiro Sacherib, decimato nella notte dall'Angelo di Dio; oppure "le genti che stavano intorno alla ruota di santa Caterina".[994] Nel seguito del discorso Lomazzo descrive un affresco da lui stesso dipinto più di un decennio prima: la *Caduta di Simon Mago* della Cappella Foppa di

993 Balcarres 1903, 157.
994 Lomazzo, *Trattato*, 372.

San Marco a Milano (fig. 158):[995]

> Et io mi sono ingegnato d'esprimere nel miracolo spaventevole di Simone mago quando alla presenza di Nerone, de i magi e di tutto il popolo Romano rouinò dall'aria per comandamento di santo Pietro e di santo Paolo che faceva oratione, rappresentadogli in atto di spaventati chi in un modo e chi in un altro con le braccia aperte rimirando Simone cadente; la qual historia io ho dipinta in santo Marco nella detta città di Milano[996].

Oltre ai due santi e all'imperatore, molti personaggi alzano gli occhi verso il corpo di Simone in caduta libera, abilmente scorciato dal pittore: per aumentare il numero degli astanti Lomazzo ha finto in fondo alla piazza una tribuna affollata verso la quale salgono altre figure da due scale simmetriche. Lomazzo doveva essere particolarmente orgoglioso dell'uomo di spalle che apre le braccia, dipinto in primo piano a destra, perché si è ricordato di quest'attitudine al momento di descrivere l'affresco.

La seconda opera citata come esemplare 'composizione di spavento' è la stampa della *Conversione di san Paolo* incisa da Enea Vico su disegno di Francesco Salviati; proprio questa incisione e, soprattutto, l'ecfrasi composta per Salviati da Pietro Aretino hanno permesso di anticipare nel secondo capitolo alcune riflessioni sul ruolo di catalizzatori dell'emozione affidato dagli artisti alle figure senza nome.[997] Forse anche Lomazzo ha osservato la stampa attraverso l'ecfrasi dell'Aretino, perché loda l'opera per la stessa ragione, cioè perché Salviati ha saputo diversificare lo spavento degli animali da quello dei soldati:

> E così ha espresso Francesco Salviati Fiorentino in quelli che si trovavano con Paolo quando per la voce odita dal cielo cadde da cavallo cieco, mostrando in loro per lo splendore che vi finse, lo spavento con simili atti non solamente ne gl'huomini che abbagliati dalla soverchia luce si cacciano le mani sovra gli occhi fuggendo, ma anco ne i cavalli istessi rappresentando in loro cotali effetti[998].

L'arte di modulare i moti dell'animo nelle storie dipinte non comporta per Lomazzo soltanto l'aumento del numero di persone che intervengono sulla scena, ma richiede anche che il pittore impari ad orchestrare i gradi del sentimento in rapporto alla collocazione delle figure: più distanti dal centro dell'azione sono gli spettatori dipinti, meno dovranno apparire coinvolti. A proposito delle 'composizioni di mestizia' infatti Lomazzo afferma:

> convengono però ancora in tali historie alcuni i quali mossi dalla pieta stiano à riguardare i mesti in vari modi, come alcuni accennare parlando con alcuno altro in vista dolente, et lagrimosa, altri fare sforzo di cacciarsi avanti per meglio vedere e altri di lontano stare mirando il fatto appoggiati a qualche cosa come sasso, bastone, barra e simili; altri che si partano e altri che di nuovo vi vengano. Et colui che partecipa più del pianto, sempre ha da essere posto più vicino alla cagione del dolore che gli altri […] e così di grado in grado bisogna andar distribuendo il dolore, finché arrivato a quelli che non partecipano del caso, non si gli attribuisca atto di dolore, se non per imitatione; percioché sono dal corpo più lontani, et stanno ivi solamente a guardare et poi si partono.

Qual è la necessità di inserire nel dipinto delle figure che non hanno alcun ruolo attivo nella storia, che non intervengono nella scena se non per guardare ed andarsene? Dal brano appena citato sembra di poter concludere che questi ultimi, almeno per Lomazzo, rappresentano il grado zero dell'emozione, il primo

995 vd. Bona in Kahn-Rossi-Porzio 1998, 44-46; per Lomazzo pittore vd. *ibidem* 311-335.
996 Lomazzo, *Trattato*, 372-373.
997 vd. *supra*, 79-83.
998 Lomazzo, *Trattato*, 372-373.

stadio di una *climax* che ha il suo culmine nel centro da cui si propaga l'onda di tristezza, cioè il punto dove si trova l'oggetto da commiserare – nell'esempio proposto si tratta del corpo di Cristo steso a terra dalla croce e pianto dai suoi cari. È significativo che anche in questo caso, come per la *Visitazione*, si tratta di un soggetto icongrafico che non prevede la presenza di astanti, ma questi sono i personaggi nei quali l'osservatore esterno può spontaneamente immedesimarsi, perché anche come loro anch'egli giunge di fronte all'oggetto da contemplare, guarda e se ne va: se gli *alter-ego* del riguardante nel dipinto partecipano del dolore "per imitatione", così è portato a fare anche il riguardante stesso. Percorrendo lo spazio della composizione, l'animo di chi contempla si accorda via via con i personaggi che manifestano un dolore più forte ed è così inesorabilmente trascinato dal crescendo del sentimento. Certo il pittore deve fare in modo che lo sguardo dell'osservatore percorra l'opera nella direzione che corrisponde alla *climax;* ma se così non fosse, la disposizione delle figure raccomandata da Lomazzo garantisce comunque che non si trovino accostate figure che manifestano stati emotivi non consonanti,[999] figure distaccate e figure travolte dalla compassione.

2. Parerga e distrazione

I personaggi marginali discussi nel precedente capitolo agiscono nella scena come spettatori interni e hanno quindi la funzione di orientare, per mezzo dei gesti e delle espressioni, lo sguardo dell'osservatore verso l'evento centrale rappresentato. Le prossime pagine sono invece dedicate alle figure senza nome che distraggono il riguardante dal racconto principale perché si compongono in scene di contorno indipendenti, oppure perché il pittore ha dedicato loro una cura maggiore che ai personaggi principali. Lo sguardo trattenenuto dalla piacevolezza della visione in questi casi non viene accompagnato verso il soggetto principale dell'opera le figure sembrano abitare abusivamente gli spazi di risulta della storia figurata

Questa modalità di racconto pone sempre un problema interpretativo per lo storico dell'arte che voglia ricostruire l'intenzione dell'artista e del committente all'origine dell'inclusione non richiesta; il problema è particolarmente complesso, come si dirà, nel caso di pittura sacra o di soggetto storico grave. Nelle prossime pagine daremo conto delle possibilità interpretative avanzate nel tempo dalla critica in merito. Pe prima cosa è necessario verificare che l'incertezza dello storico nel comprendere l'origine e la funzione del fenomeno non derivi unicamente dalla distanza culturale: ciò è comprovato dal fatto che la discrepanza tra le scene marginali e l'intento narrativo della scena dipinta era percepita come problema anche dai teorici dell'arte del Cinquecento.

Anche in questo caso la voce di Gabriele Paleotti è una valida guida per lo storico, perché la missione dell'autore del *Discorso* – richiamare i pittore al loro ruolo di divulgatori della fede – lo porta ad individuare sempre con sensibilità finissima i nodi problematici della pittura a lui contemporanea; un passo già citato[1000] del capitlo *Delle Pittura Sproporzionate* offre un'utile introduzione alla questione in esame:

> Un'altra sproporzione ancora rispetto al tutto pongono alcuni quando con le imagini massimamente sacre o di cose gravi, s'aggiongono altre che sono fuori di quello soggetto e che non hanno a fare punto con l'opera

999 Così voleva anche Leonardo: vd. *supra,* 190 nt. 949.
1000 vd. *supra,* 143.

principale, le quali i greci chiamano *parerga*. Come serìa dipingendosi il Signor nostro quando è crudelmente flagellato alla colonna, l'aggiongervi da un lato, se bene con disegno di lontana prospettiva, un putto che scherza con un cane, o una battaglia di uccelli, o un contadino che pesca ranocchi o altre simil cose che s'imaginano i pittori, non avendo risguardo se ciò risponde a chello che hanno per le mani.

L'autore di quest'opera immaginaria ha commesso una grave scorrettezza secondo Paleotti, perché ha introdotto divagazioni irrelate e fantasiose in un dipinto che illustra una delle scene più drammatiche della storia di Cristo. Eppure Paleotti non descrive una pittura in cui l'episodio collaterale contende effettivamente l'attenzione dell'osservatore imponendosi nello spazio: al contrario la presenza del putto o del contadino viene considerata "sproporzionata" anche se la figura appare nello sfondo ed è quindi molto più piccola dei personaggi principali. L'errore sta piuttosto nell'incongruenza tra il contenuto sacro ed emotivamente coinvolgente della scena e la spensierata indifferenza del contadino o del fanciullo, mentre per quel che riguarda la battaglia di uccelli probabilmente si contesta all'ipotetico pittore l'impegno dedicato ad inventare un piacevole dettaglio di vita animale, quando tutta la sua forza immaginativa dovrebbe concentrarsi nell'atto crudele dei carnefici e nella sofferenza del Redentore. Si considera sconveniente quindi la distrazione dei personaggi che vivono nello spazio del dipinto ma anche la distrazione del pittore dal suo compito, entrambe colpevoli della conseguente distrazione nell'osservatore.

Merita soffermarsi brevemente sul termine usato da Paleotti per indicare le digressioni criticate, vale a dire *parerga*. L'autore dichiara di aver preso in prestito il termine dalla letteratura artistica antica, in particolare greca, come d'altra parte è evidente dall'origine della parola.

L'autore antico più noto e frequentato al tempo di Paleotti da chi volesse raccogliere informazioni sull'arte e la teoria artistica antica era Plinio il Vecchio e in particolare i capitoli trentaquattro, trentacinque e trentasei della *Naturalis Historia*. Plinio usa il termine *parerga* nel capitolo trentacinque, dedicato alla pittura, per descrivere un'opera del pittore greco Protogene da Rodi. Questi, racconta l'autore, cominciò la sua carriera dipingendo scenette navali (forse quadri votivi) e attraverso queste opere raggiunse una certa celebrità, tanto da meritare una commissione importante, la raffigurazione delle personificazioni delle due triremi sacre nei Propilei del santuario d'Atena. Alle due figure aggiunse delle piccole navi "*in iis quae pictores parergia appellant, ut appareret, a quibus initiis ad arcem ostentationis opera sua pervenissent*"[1001]. *Parerga* quindi è un termine in uso tra i pittori antichi per indicare le parti del dipinto di risulta rispetto al soggetto principale. In questo caso, secondo l'interpretazione di Plinio, il pittore si prese la libertà di inserire un riferimento biografico autocelebrativo all'interno di una composizione di soggetto elevato.

Il termine è usato sempre in riferimento a Protogene da Rodi anche da Strabone, nel racconto di un episodio particolarmente interessante per questo discorso e che si riporta di seguito nella traduzione cinquecentesca. Strabone descrive il dipinto più celebre di Protogene, cioè il *Satiro appoggiato alla colonna*:

"Su la colonna era posta una starna, alla quale stavano gli huomini a bocca aperta, mirandola così intenti (quando la tavola era stata messa fuori di nuovo) che di quella solamente parevano maravigliarsi. Ma del Satiro non facevano un conto al mondo, anchora che fusse molto ben fatto […] onde veggendo Protogene che la principale figura di quella tavola era tenuta di minor conto, che se fusse stata una dell'accessorie, pregò i presidenti del tempio che 'l lasciassero andare a cancellare quell'uccello, e così fece".[1002]

1001 "Aggiunse anche delle piccole navi da guerra tra quei particolari che i pittori chiamano parergia, perché fosse chiaro muovendo da quali inizi le sue opere fossero arrivate a tale vertice di fama" Plin. *nat.* 35. 101.
1002 Bonaccioli, *Strabone*, 151. Strab. *geogr.* 14, 652.

In greco Strabone dice letteralmente che Protogene si era accorto che l'*ergon,* cioè il Satiro, era diventato un *parergon.* L'abilità dimostrata dal pittore nel rappresentare l'uccello impediva agli osservatori di concentrarsi sul soggetto principale dell'opera, tanto che il pittore stesso decise di rimediare al problema comunicativo eliminando il *parergon*.

Già nella prima fonte nota dove il termine è usato in accezione artistica, la parola *parerga* è quindi connessa al problema della distrazione che gli elementi accessori possono produrre nel riguardante.

Da queste citazioni risulta che *parergon* non indica una categoria precisa di oggetti (elementi del paesaggio, figure, animali), bensì la parte marginale dello spazio dipinto e la funzione di questa. *Parergon* si definisce negativamente rispetto a *ergon*, cioè coincide con tutto ciò che non è il soggetto della rappresentazione, con le parti di questa che non concorrono a comunicare il significato principale dell'opera. Dalle fonti traspare che i parerga hanno una funzione prevalentemente ornamentale o meglio corrispondono al contributo dell'artista alla riuscita estetica complessiva dell'opera. Questa funzione non confligge necessariamente con la riuscita comunicativa del dipinto, anche se questo conflitto è un rischio contemplato, come si è constatato, anche *ab antiquo*.

Un chiarimento della funzione del termine *parerga* e della determinazione degli elementi figurativi che definisce in età moderna ci viene data da due brani di Paolo Giovio.

Il primo è il brano dedicato a Dosso Dossi nell'elogio a Raffaello:

> Del Dosso ferrarese si loda invece l'ingegno raffinato sia nelle opere intere sia soprattutto nelle parti che si chiamano *parerga* [*cum in justis operibus, tum maxime in illis quae parerga vocantur*]. Seguendo infatti con gioiosa fatica le strade secondarie [*diverticula*] dell'amena pittura egli usava rappresentare con mano allegra rupi scoscese, boschi verdeggianti, rive ombrose di ruscelli, campi fioriti, liete e animate opere di contadini e inoltre lontanissime vedute terrestri e marine, flotte, battute di caccia e uccellagione e ogni altra cosa di questo genere, piacevole spettacolo degli occhi.[1003]

Alcuni studiosi hanno ipotizzato che *iustis operis* e *parerga* definissero due generi di pittura diversi, vale a dire rispettivamente opere di soggetto tradizionale e pitture di paesaggio o scene campestri indipendenti.[1004] Tuttavia dalla breve ricapitolazione del significato della parola qui sopra proposta risulta chiaramente che il termine definisce sempre una parte della composizione.[1005] Giovio stesso dichiara di riferirsi ad un uso consolidato della parola: "*in illis quae parerga* ***vocantur***".[1006] La descrizione di Giovio pone l'accento sul

1003"Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in justis operibus, tum maxime in illis quae parerga vocantur. Amaenae namque picturae diverticula volumptario labore consectatus, praeruptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum marisque prospectus, classe, aucupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxurianti, ac festiva manu exprimere consuevit." Dal *Fragmentum trium dialogarum*, in Barocchi 1971, I, 18. La traduzione riportata è mia. Un'analisi del brano si trova in: Battisti 1957, 196-197; Gombrich 1953, 346s; Zimmermann 1976, 417-418; Colby 2008, 207-221. Il testo è stato composto tra il 1523 e il 1527 e pubblicato per la prima volta nella *Storia della Letteratura Italiana* del Tiraboschi nel (vd. Zimmermann 1976, 421, nt. 30).

1004 Gombrich 1953, 347; Gilbert 1952, 11; Puttfarken 2000, 109.

1005 Così anche Battisti 1957, 196: "non si tratta, come è proclivo a credere il Gilbert, di generi diversi di pittura, ma di diverse parti della stessa composizione. Una volta eseguito il vero e proprio soggetto, il pittore può consentirsi gioconde libertà: ma queste sono subordinate alla realizzazione del «justum opus». […] Il passo addotto dal Gilbert Creighton è una prova contro la sua stessa tesi [che già all'inizio del Cinquecento si concepisse l'idea di un dipinto senza soggetto]: dimostra infatti che la libertà del soggetto poteva realizzarsi solo nelle parti secondarie del quadro"; vd. anche Colby 2008, 208.

1006 Questa interpretazione è comprovata anche dal brano citato qui di seguito.

piacevole svago offerto all'osservatore dagli sfondi paesaggistici di Dosso Dossi, ai quali viene dato un valore estetico indipendente e addirittura maggiore rispetto al nucleo narrativo dell'opera. Definire i *parerga* come *diverticula* è una finezza lessicale perché indica il carattere digressivo degli elementi che descrive – poiché la parola latina si usa in questo senso traslato – mentre il significato letterale del termine (viottolo, sentiero) rimanda alla visione campestre che queste digressioni compongono di fronte agli occhi del riguardante. L'artista stesso mentre dipinge si incammina mentalmente per gli sfondi dei suoi quadri creando scene varie e animate e accompagna l'osservatore nella stessa passeggiata immaginaria.

La stessa interpretazione del *parerga* come digressione svagante si ritrova nel secondo brano in cui Giovio usa questo termine antico:

> Grandemente mi dilettano queste piacevoli digressioni [di nuovo *amoena diverticula*] tra le quali si formano i nostri discorsi non diversamente da come vediamo accadere nelle tavole dipinte, nelle quali non tanto lodiamo le immagini più grandi elegantemente espresse dalla dottrina del pittore, quanto quei *parega* posti nei recessi più remoti e diminuiti secondo ragione di prospettiva, come sono battute di caccia, boschi, fiumi, casupole di pastori e immagini nascoste nelle nubi vaganti, cose dipinte con una certa spensieratezza improvvisata della mano erudita al fine di trattenere gli occhi degli spettatori con gioioso artificio.[1007]

Anche i dettagli di paesaggio descritti dal Giovio sono relegati nello sfondo del quadro e diminuiti dalla prospettiva come quelli immaginati da Paleotti, eppure entrambi gli autori sono certi che l'effetto di piacevole intrattenimento che questi producono nell'osservatore non sarà senza conseguenza sulla complessiva ricezione del quadro ed entrambi sono consapevoli che il pittore avesse proprio questo intento nell'arricchire lo spazio dipinto: infatti Giovio attribuisce quest'inventiva ad uno stato di spensieratezza e improvvisazione, Paleotti ad una colpevole indifferenza al soggetto. Giovio si lascia accompagnare nelle profondità del quadro e non solo non oppone resistenza al piacere estetico ma dichiara di preferire l'accessorio alle *grandiores imagines*.

Proprio l'esempio di ricezione di Paolo Giovio prova che la lettura moraleggiante di Paleotti dei *parerga* non era dettata dall'applicazione rigida di un principio di purezza ma derivava da un'attenta osservazione del modo in cui i suoi contemporanei guardavano i quadri.

La lettura delle occorrenze moderne del termine che si sta analizzando porta ad un'ulteriore riflessione. Mentre nei testi antichi *parerga* definisce come abbiamo detto soltanto una funzione o una componente spaziale,[1008] nell'uso moderno sembra emergere una specificazione del genere di raffigurazioni che la parola può definire. Si parla di *parerga* infatti di preferenza in riferimento a elementi naturali o di ambientazione rustica.[1009] Le figure o le scene umane che vengono portate nei testi come esempi *parerga* sono in prevalenza contadini o pastori impegnati nelle loro attività o scene legate alla vita in campagna come la caccia o la

1007 "Mirifice me delectant haec amoena diverticula, quibus instituti sermones nostri non secus ac in pictis tabulis videmus, in quibus non tam ipsae grandiores imagines ex decreto pictoris eleganter expressae commendantur, quam illa parerga in remotis recessibus ad prospectus rationem successive diminuta, uti sunt venationes, sylvae, flumina, pastorales casae et evagantium nubium simulachra, quae extemporanea quadam lascivia manus eruditae ad detinendos spectantium oculos cum iucunda dissimulatione depinguntur" dal *Dialogus de Viris et Foeminis.* Traduzione mia. Cit. in Colby 2008, 219.

1008 La parola alle volte vale semplicemente come sinonimo di ornamento o accessorio superfluo. Vedi ad esempio Vitruvio, 9.8.5, dove si tratta di alcuni tipi di meccanismi decorativi per orologi come sonagli o parti semoventi e "*reliqua parerga*".

1009 Così anche nella prima occorrenza moderna della parola, nell'*Hypnerotomachia Polyphili,* dove sono descritti i dettagli aggiuntivi al mosaico con Europa e Icaro: "cum gli exquisiti parergi, aque, fonti, monti, colli, boscheti, animali.". Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, I, 53.

pesca; queste sono trattate alla pari degli elementi naturali del paesaggio.

A tutti gli effetti quindi sembra esserci una sovrapposizione tra l'ambito semantico del termine e quello della cosiddetta "pittura di genere": paesaggio e vita quotidiana delle classi subalterne.

È vero che molto spesso le storie dipinte sono ambientate sullo sfondo di una veduta naturale ma non sono rari neppure i casi di scene ambientate in contesti cittadini: eppure la digressione appagante per lo sguardo coincide nei discorsi del tempo con la visione della varietà naturale e della vita quotidiana rurale.

Come si è anticipato all'inizio del capitolo la distinzione tra gli altri tipi di figure marginali e le figure-*parerga* è che queste ultime non solo non sono contemplate nella fonte del soggetto dipinto né fanno parte della tradizione iconografica dello stesso, ma neppure collaborano a raccontare in modo efficace il racconto perché esse stesse non prestano caso a ciò che accade.

Poiché le fonti inducono a considerare la funzione digressiva del *parerga* come attinente all'ambito rurale e naturale, si terrà conto di questa ulteriore distinzione, seguendo il principio metodologico che i suggerimenti della ricezione contemporanea ai dipinti sono tra i più affidabili strumenti di cui dispone lo studioso per ottenere risposte non aleatorie ai problemi interpretativi.

I prossimi paragrafi saranno dedicati ad alcune tipologie di *parerga* rurali presenti nei dipinti di Jacopo Bassano; si analizzeranno queste tipologie in rapporto alla tradizione pittorica veneta e tenendo presente il problema delle tre distrazioni introdotto nel commento al passo di Paleotti sulle *Pitture Sproporzionate*: la distrazione del pittore dal suo compito, della figura senza nome dagli eventi principali, del riguardante dal soggetto iconografico e quindi del significato della rappresentazione.

La produzione di Bassano si presta a questa indagine per due ragioni: la sua carriera pittorica presenta una sintesi dell'evoluzione dei *parerga* veneti nelle storie sacre; il rapporto tra soggetto principale e figure marginali nell'opera pittorica di Bassano e il relativo problema della distrazione dei personaggi e del riguardante sono stati oggetto di interpretazioni iconologiche che offrono molti spunti di riflessione. Poiché si tratta degli unici studi che prendono sistematicamente in considerazione il tema di questa ricerca, merita seguirne analiticamente il ragionamento. Berard Aikema ha inaugurato quasi vent'anni fa[1010] un metodo interpretativo che ha goduto di una certa fortuna[1011] e che lo stesso studioso ha continuato a sostenere anche in pubblicazioni recenti:[1012] Aikema si interroga sul rapporto tra soggetto del dipinto e componente accessoria nelle opere di Bassano per darne una lettura moralizzante. La premessa di Aikema è che il naturalismo della rappresentazione del mondo pastorale e rurale nell'opera di Bassano dev'essere inteso come un mezzo per raggiungere un certo fine comunicativo: secondo lo studioso ogni dipinto del pittore contiene un insegnamento morale che si configura come un'opposizione tra bene e male, incarnati nelle figure della scena; l'osservatore deve scegliere quale dei personaggi dipinti imitare.

1010 Aikema 1996.
1011 vd. soprattutto Berdini 1997; Gentili 2007; Brown 2011.
1012 Aikema 2008; Aikema 2011.

a. Viandanti, contadini e villaggi diroccati

La *Fuga in Egitto* (fig. 159) conservata a Toledo in Ohio, un'opera della prima maturità di Jacopo Bassano,[1013] permette di introdurre la questione del rapporto tra figure principali e *parerga*. La sacra famiglia percorre lo spazio dipinto da destra a sinistra, parallelamente al piano della tela. Giuseppe apre la via, appoggiandosi faticosamente sul bastone, mentre tre giovani pastori accompagnano Maria in sella all'asino con il bambino in braccio;[1014] la carovana comprende anche una pecora, una mucca ed un cane. Sullo sfondo Bassano ha dipinto un villaggio rurale abitato da piccole figure – una donna seduta accanto a una staccionata, un fabbro al lavoro, un uomo e una donna che conversano, un pastore con le sue pecore – mentre più vicino al primo piano una coppia di contadini cammina nella stessa direzione della sacra famiglia; l'uomo porta un lungo bastone e la donna un'oca sotto braccio: queste figure sono chiaramente derivate da una stampa di Hans Schäufelein.[1015] Secondo Aikema i due personaggi si dirigono verso il mercato per vendere i prodotti del loro lavoro: poiché sono impegnati in questa incombenza e non danno segno di accorgersi del passaggio della sacra famiglia, lo studioso propone che la coppia di viandanti sia connotata negativamente; tutto lo sfondo paesaggistico con il villaggio rurale sarebbe quindi un'immagine della *civitas terrena* agostiniana, cioè dell'umanità cieca ai bisogni spirituali; alla coppia di contadini fanno da contraltare i pastori che accompagnano la sacra famiglia che dovrebbero intendersi come "veri pellegrini", cioè i buoni cristiani che hanno scelto la via della salvezza eterna.[1016] La *Fuga* di Toledo presenta quindi, secondo questa lettura, due diversi modelli di comportamento in antitesi, ad ognuno dei quali è dedicata una parte della composizione: più vicino al riguardante il pittore ha dipinto le figure positive, mentre lo scenario e la vita che lo anima illustrano l'esempio negativo.

Il contrasto che Aikema percepisce tra le figure in primo piano e la coppia dello sfondo non è affatto evidente come viene presentato. L'interpretazione moralistica di queste figure e del villaggio si fonda su due principi.

Il primo assunto è in realta duplice: i due viandanti sono contadini in viaggio verso il mercato e quindi, come tutti i contadini, sono associati agli istinti più bassi e alla vita triviale. Secondo Aikema il bastone che

1013 L'opera è databile al 1542. Vd. la scheda di Ericani in Brown-Marini 1992, 29-30, cat. 11; Brown in Aikema-Brown 1999, 480-481, cat. 134; Gentili 2007, 115; Lucco 2012, 28. Per questa fase della produzione del pittore vd. Rearick in Brown-Marini 1992, LXVI-CII; Ballarin in Ballarin-Ericani 2010, 41-55.

1014 Nel Vangelo apocrifo dello Pseudo Matteo si racconta che due giovani e una ragazza seguirono la sacra famiglia nel viaggio. Non è raro che queste figure appaiano nelle raffigurazioni del soggetto iconografico. Vd. Reau e Brown 2011, 195-196.

1015 vd. Brown in Aikema-Brown 1999, 112: la stampa illustra un poema di Hans Sachs; Aikema 1996 propone invece che la donna derivi da un'incisione di Hans Sebald Beham che porta anch'essa un'oca sotto il braccio. Per il genere "contadini al mercato" nella grafica nordica del Cinquecento vd. Grössinger 2003, 92-96.

1016 Aikema 1996, 19: "The man carries a long stick over his shoulder and the woman a goose under his arm. *Curiously, neither figure takes the slightest notice of the refugees*, absorbed as they seem to be in their conversation […] So cospicuous is the contrast between the couple on the one hand and the pious entourage on the other that it can only be intentional: *the peasants stand for the godless, who live like blind men, engrossed in their own interests, the contrary of the true pilgrim*"; così anche Brown 2011, 198: "the woman and her companion are so engrossed in conversation that they pay no attention to the Holy Family as they pass nearby" e 200: "In the Toledo *Flight* the youth's [il primo pastore dopo Giuseppe] outstretched figure explicitly underscores the idea that the peasants in the middleground are *the opposite of the true pilgrims travelling along side the Holy Family, because they are concerned with their own needs*". Il corsivo è mio. Come ricorda la stessa Brown, la coppia di contadini non aveva questa connotazione nella stampa tedesca cui si è ispirato Bassano, né nel poema che l'incisione illustrava: Brown in Aikema-Brown 1999, 113.

l'uomo porta sulla spalla è attributo consueto del contadino che porta al mercato i prodotti del suo lavoro[1017]; eppure nella pagina precedente lo studioso afferma che il primo pastore della carovana santa, quello che indica Giuseppe e la strada da percorrere, è connotato positivamente come "pio pellegrino" proprio in quanto porta una borraccia legata ad un lungo bastone[1018]; anche Giuseppe e l'altro pastore si servono di un bastone per camminare e il fardello del "pio pellegrino" non comprende solo una borraccia, ma, come la contadina nello sfondo, porta anche degli uccelli. Non ci sono in definitiva dei segnali inequivocabili nel dipinto che corroborino la tesi di una dicotomia morale tra primo piano e sfondo, tra viandanti lontani e viandanti vicini. Si potrebbe anzi sostenere con la stessa credibilità la tesi opposta: i contadini in viaggio non devono intendersi solo come un *parergon* rurale bensì costituiscono un esempio per il riguardante, sono buoni cristiani che seguono la via della salvezza camminando nella medesima direzione della sacra famiglia. Lo stesso Aikema ammette che il villaggio dipinto non presenta un'immagine evidentemente negativa né caricaturale della vita agreste;[1019] tuttavia lo studioso sostiene che il disprezzo verso gli abitanti del contado era connaturato allo sguardo dei contemporanei di Bassano. Al tempo in cui il pittore è vissuto coesistevano due opposte concezioni della vita di campagna, una idilliaca – ispirata alla poesia pastorale virgiliana e rinascimentale – ed una ferocemente denigratoria. Aikema crede che il dipinto di Toledo esprima la seconda concezione, benché lo studioso non possa portare altre opere figurative venete del Cinquecento a conferma della diffusione di un sentimento malevolo nei confronti dei ceti poveri rurali, se non delle stampe della fine del quattrocento che ritraggono singole figure di contadini (non caricaturali), sulle quali una mano anonima ha vergato a penna degli insulti. Se non bisogna mai perdere di vista il contesto sociale in cui si inseriscono le opere oggetto di studio, la guida principale della ricerca devono restare sempre i documenti figurativi, le fonti che conservano una traccia del discorso sull'arte o i testi che riguardano direttamente – e quindi possono illuminare – il tema iconografico illustrato: la tradizione pittorica veneta non offre un solo esempio di immagine evidentemente dispregiativa della vita di campagna.[1020]

Godere dell'immagine dipinta del mondo rurale e diventare amico di un contadino sono due esperienze molto diverse: il pregiudizio sociale verso una categoria di persone non preclude l'apprezzamento estetico di un'opera che ritrae artisticamente questa categoria, per quanto realistica sia la rappresentazione. Inoltre per ogni generica testimonianza del disprezzo cittadino verso la campagna se ne può trovare un'altra che dimostra il contrario. Ne è una prova lo stesso ragionamento di Aikema. Infatti se gli abitanti del villaggio dipinto da Bassano devono essere intesi come simbolo di carnalità e disprezzo dei valori spirituali soltanto

1017 Aikema 1996, 19: "The peasant's long stick is a common attribute of peasants who sell their wares to the market".

1018 Aikema 1996, 18: "the shepherd furthest to the left conspicuously carries a flask on a long stick, indicating that he is a pious pilgrim".

1019 Aikema 1996, 20: "Why would Jacopo have chosen an idyllic scene of peasant life to represent anything so depraved as the civitas terrena? […] After all there is no murder or ason being committed and non of the figures is drunk or disorderly, which would have clarified the wanton character of the village – in our eyes at least".

1020 Di questo si tratterà più diffusamente *infra,* 212-224. Per questa ragione metodologica soprattutto mi è difficile concordare con il ragionamento di Aikema: "Given what we now know about contemporary prejudice, the innocuous-looking landscape in the background of Jacopo's Flight into Egypt has suddenly taken on a very different connotation", Aikema 1996, 22. Lo stesso principio è dichiarato in Aikema 2011, 116: "[...] né troviamo nel bassanese, la pur minima traccia della vena satirica e caricaturale che pervade tante opere della cerchia di Bruegel e rientra invece in quel senso del comico e del rovesciamento carnevalesco dei valori sociali […] un mondo agreste, quello di Jacopo, che appare magari un po' cupo, ma tutto sommato tranquillo, prospero e soprattutto dignitoso; mai sregolato, sfrenato o comico. *Nonostante queste caratteristiche rassicuranti, è più che probabile che il pubblico cittadino cinquecentesco guardasse al mondo agricolo con poca simpatia, con un atteggiamento ambiguo legato ai diffusi e forti sentimenti di diffidenza nei confronti della campagna e dei suoi abitanti, che sono documentati da tutta una serie di testi dell'epoca*".

perché appartengono ai ceti umili del contado, la connotazione negativa dovrebbe estendersi anche ai personaggi che accompagnano la sacra famiglia, mentre Aikema sostiene che questi incarnano la nobiltà della vita agreste, ovvero la *sancta rusticitas*, mentre quelli sono simbolo de "l'uomo carnale".[1021]

Il secondo principio sul quale si basa l'ipotesi di Aikema riguarda la distrazione dei personaggi marginali: questi devono certamente considerarsi riprovevoli in quanto si disinteressano al passaggio di Maria e di Giuseppe. Si potrebbe giustificarli di questa disattenzione chiamando in causa la notevole distanza che separa i due gruppi di figure, a giudicare dalla differenza di scala; in ogni caso, né il racconto evangelico né la tradizione figurativa contemplano la possibilità che il passaggio della sacra famiglia sia notato e salutato con fervore dagli abitanti della campagna: si tratterebbe di una variazione iconografica senza precedenti.

Sulla base di questi due principi, la stessa antitesi morale tra primo piano e sfondo è ravvisata da Aikema e Brown nella *Fuga in Egitto* di Pasadena,[1022] dove appaiono due *casoni* identici a quelli del dipinto di Toledo e una figura che cammina nella direzione opposta a quella della sacra famiglia.

Il villaggio ricompare anche nello sfondo della *Trinità* di Angarano (fig. 160):[1023] la croce di Cristo circondata dalle nubi e sostenuta dall'abbraccio del Padre, troneggia nel primo piano della pala d'altare ed è conficcata a terra; nella parte inferiore della tela si apre un paesaggio panoramico che comprende un villaggio, uno specchio d'acqua e, nel fondo, la città di Bassano sotto il Monte Grappa. I *casoni* sono diposti a destra e sinistra dalla croce sulla riva e sono incorniciati dagli alberi di un bosco: davanti alla parte del villaggio a sinistra transita la stessa coppia di contadini del dipinto di Toledo; due altre figure appaiono vicino al *casone*, una sotto il pergolato e l'altra davanti all'edificio. A destra, sulla riva del lago, Bassano ha dipinto in punta di pennello un uomo in abito vescovile che benedice o comunica una figurina in ginocchio; un altro personaggio corre verso la riva mentre una coppia discorre in primo piano.[1024]

Poiché Jacopo da Ponte ripropone nella pala di Angarano i contadini sulla via del mercato della *Fuga* e gli stessi *casoni*, anche questo paesaggio è interpretato in chiave moraleggiante da Aikema:[1025] nessuno dei personaggi dipinti nota la Trinità monumentale in primo piano; i due viandanti che camminano verso sinistra hanno scelto la via sbagliata, perché dovrebbero invece dirigersi verso la Gerusalemme Celeste, che lo studioso identifica con la città di Bassano, dipinta a destra della croce. Tuttavia non si possono accusare gli abitanti del villaggio di disattenzione, perché la croce appartiene ad un altro livello di realtà rispetto al paesaggio: la Trinità appare miracolosamente, squarciando la coltre di nubi, e si offre al riguardante come

1021 Aikema 1996, 23. Secondo Gentili 2007, 115 invece non tutti i pastori del corteo manifestano la stessa partecipazione spirituale al compito che stanno svolgendo: l'ultimo a destra "ha la fisionomia caratteristica dell'idiota, e da idiota si comporta prendendo per un corno il bue […]. È la solita distinzione di livello intellettuale e morale: il primo pasteore comprende pienamente il senso dell'evento e vuol essere protagonista, mentre il secondo è incerto e il terzo è estraneo, come è estranea la campagna popolata di figurine affacendate nelle loro cose e nelle loro case, impossibilitate finanche a vedere il passaggio dei singolarissimi pellegrini".

1022 Aikema 1996, 22-26; Brown 2011. Per la tela vd. Rearick 1984, 298-299; Rearick in in Brown-Marini 1992, LXXVI-LXXVIII; Freedberg 1996-1997, 18-20; Romani 2007, 158-162; Ballarin in Ballarin-Ericani 2010, 41-55; Iacono 2009, 27.

1023 Per la pala d'altare della *Trinità* (1546-1547) vd. Zampetti 1957, 70, cat. 27; Arslan, 1960, I, 74-75; Pallucchini 1982, 28; Alberton Vinco da Sesso-Romani 1994, 34-35; Savini 1999 (espone nel dettaglio le vicende della commissione e ripercorre la storia del tipo iconografico *Gnadenstuhl*); la scheda di Humphrey in Lucco 2012, 170-173, cat. 33.

1024 Muraro 1992, 37-40 identifica la coppia di contadini a sinistra come Elisabetta e Zaccaria e il vescovo come Sant'Agostino; Savini 1999, 65 accetta quest'ultima identificazione.

1025 Aikema 1996, 31- 34; Humprey in Lucco 2012, 172 mette in dubbio la validità della tesi: "è tutt'altro che assodato che i dettagli naturali e umani nei paesaggi dell'artista fossero pensati come veicolo di significati moralizzanti di questo genere, e nel caso presente la sensazione è piuttosto di un mondo tranquillo, non minaccioso".

una visione spirituale. La lettura di Brown si discosta in questo caso da quella di Aikema: secondo la studiosa soltanto la parte sinistra della veduta è connotata negativamente mentre quella a destra, dove si trova la Gerusalemme celeste e il vescovo, rappresenta il cammino del buon cristiano; Brown afferma che i contemporanei del pittore avrebbero riconosciuto nella coppia di contadini due eretici anti-trinitari;[1026] non è chiaro però come si possa dedurre l'appartenenza di questi viandanti ad una setta religiosa dal loro generico aspetto contadinesco. Questa lettura è difficilmente accettabile anche per il fatto che la metà del paesaggio considerata spiritualmente superiore da Brown si trova a sinistra di Cristo, mentre ogniqualvolta la composizione è divisa simbolicamente a metà secondo l'asse di una figura sacra, gli elementi che rappresentano il bene sono collocati a destra di questa (cioè alla sinistra del riguardante) e dall'altra parte quelli che rappresentano il male. Il rispetto di questa convenzione avrebbe facilitato al riguardante il riconoscimento di una dicotomia che, per altro, appare molto più sfumata di quanto sostenga la studiosa.

Secondo l'interpretazione che si sta discutendo, l'aspetto diroccato e miserabile dei *casoni* sarebbe il segno della malvagità delle figure-*parerga* che abitano gli sfondi di Da Ponte. Avendo caricato questo elemento del paesaggio di valore simbolico, Aikema si vede costretto ad interpretare come una raffinata allegoria religiosa anche la tela *Due cani* degli Uffizi (fig. 161),[1027] perché dietro al ritratto dei due segugi appaiono alcune casupole contadine e, più lontano, una città murata ai piedi di un monte (di nuovo Bassano sotto il suo Grappa): i casoni rappresentano il mondo del peccato, la città è la Gerusalemme celeste, il cane accoccolato a sinistra è un simbolo di accidia – dal che forse si dovrebbe dedurre che quello vigile è l'immagine del buon cristiano.[1028] Proprio la presenza di questi elementi nel paesaggio di un dipinto evidentemente libero da funzioni didascaliche e devozionali dovrebbe dimostrare lo statuto di *parerga* dei villaggi semi-diroccati.

Questo genere di abitazione era molto comune nella campagna veneta del Cinquecento: *casoni* molto simili a quelli dipinti da Bassano, con i panni stesi su una corda, i buchi nella paglia del tetto e le staccionate irregolari, appaiono anche alla spalle di Santa Caterina nella tavoletta di Budapest attribuita a Marco Basaiti (fig. 162).[1029] Come si è già ricordato in un capitolo precedente,[1030] l'abitudine dei pittori di ambientare le storie sacre in un contesto familiare dev'essere interpretata sulla scorta dei manuali di meditazione di ambito francescano, tra i quali è qui soprattutto opportuno nominare il trattato veneziano *Zardino de Orazion*: questi testi invitano il fedele ad immaginare le vicende di Cristo e della Vergine sullo sfondo di luoghi noti per

1026 Brown 2011, 200: "Jacopo has established a clear dichotomy between the two alternative paths open to one progressing through life. The crumbling world of the Old Covenant becomes synonymous with the impoverished world of the disbeliever. Contemporary viewers may also have recognized the couple as anti-Trinitarian heretics. […] Jacopo's inattentive peasants have chosen the wrong path in life, but there is hope that the viewer will choose the path that leads to Heavenly Jerusalem". L'ipotesi che i due contadini siano anti-trinitari è già stata proposta da Savini 1999, 65: secondo questa studiosa però il viandante non è inconsapevole dell'apparizione perché si gira a guardare la croce, pur decidendo di continuare per la sua strada. Tuttavia la figura compie lo stesso gesto anche nella *Fuga* di Toledo e nella stampa tedesca cui si è ispirato Bassano: sta dialogando con la sua compagna di viaggio.

1027 vd. la scheda di M.E. Avagnina in Brown-Marini 1992, 66-68, cat. 26.

1028 Aikema 1996, 42-44. Un altro doppio ritratto di segugi si conserva al Louvre: Bassano ricorda nel *Libro Secondo* la commissione di questo dipinto da parte di Antonio Zentani definendo il soggetto "due bracchi cioè cani solamente": forse l'avverbio usato dal pittore dovrebbe invitare gli studiosi a non eccedere nell'interpretazione. A proposito del dipinto del Louvre, Aikema 1996, 44 scrive: "the message is as simple as it's basic: there are *cose spirituali* and *cose corporali* in the world". Sono contrarie a questa lettura Goffen 1998, 186 e Romani (scheda dei dei *Due cani* di Parigi in Ballarin-Ericani 2010, 86-89, cat. 17). Per questi due dipinti vd. anche Ballarin 1995, I.1, 379-408.

1029 Szépművészeti Museum, Budapest (1495-1497) Lucco 2012, 66-69, cat. 7 (vd. per bibliografia precedente).

1030 vd. *supra,* 153-154.

sentirle più vicine alla propria esperienza quotidiana e quindi al proprio cuore. Le storie dipinte da Jacopo sono fermamente collocate nel contado bassanese, non soltanto grazie al tipo di casolare contadino riprodotto dall'artista, ma anche perché quasi tutti i suoi paesaggi sono coronati dal monte Grappa, e non di rado in lontananza si profila la città di Bassano.[1031]

Se si accetta il presupposto che la trascuratezza dei villaggi sia simbolo dell'empietà della *civitas terrena,* un paese di casette ben tenute e pulite dovrebbe allora segnalare la buona condotta spirituale dei suoi abitanti; è il caso ad esempio dello sfondo rurale di una *Fuga in Egitto* vicina nel tempo e per cultura figurativa a quelle di Jacopo da Ponte, la tavola attribuita al Maestro del Figliol prodigo[1032](fig. 163).

Il viaggio di Maria e Giuseppe è raffigurato sullo sfondo di un villaggio dove si svolge una vita attiva e laboriosa, descritta nei dettagli con un gusto ispirato alla pittura olandese. Anche questi contadini però subiscono l'anatema di Brown: la studiosa afferma che "malgrado il suo fascino rustico, il paese coincide in realtà con il mondo malvagio della *civitas terrena*". Se l'aspetto diroccato dei paesi comprovava la connotazione negativa della vita contadina raffigurata sullo sfondo dei dipinti di Bassano, qui invece, al contrario, è proprio l'efficienza del paesetto a testimoniare della cattiveria dei villani.[1033] Anche il pellegrino che si affatica vicino al fiume è considerato dall'autrice "un falso pellegrino" perché si dirige dalla parte opposta rispetto a Maria e Giuseppe.

Se si deve dedurre l'empietà dei villani sia dall'aspetto decrepito e trasandato delle abitazioni, sia dal benessere e dalla laboriosità dei villaggi e se i viandanti che camminano nella stessa direzione della sacra famiglia sono destinati alla perdizione tanto quanto quelli che scelgono un'altra strada, è legittimo chiedersi come potesse il riguardante decifrare l'insegnamento morale delle immagini.

Il tema della fuga in Egitto ha spesso offerto l'occasione ai pittori di immaginare e descrivere la campagna del loro tempo. Un esempio precoce quando sorprendente è la tavoletta di Giovanni di Paolo oggi alla Pinacoteca di Siena (fig. 183)[1034] dove la sacra famiglia compie il suo pellegrinaggio sullo sfondo di pianure e colli solcati da lunghe ombre e bagnati da una luce d'oro dove fervono le attività agricole. Il passaggio dei viandanti non interrompe il lavoro dei campi, ma nessun elemento della rappresentazione indica che il comportamento dei contadini è inteso come un modello negativo per il riguardante.

Si avrà modo di dimostrare nelle prossime pagine che la "disattenzione" delle figurine dipinte nei paesaggi di Bassano è un carattere specifico delle figure-*parerga* e una costante nella tradizione figurativa veneta: la vita che anima gli sfondi paesaggistici è sempre una vita parallela e indipendente a quella dei personaggi sacri che occupano il primo piano. Lo stesso accade anche quando la distanza tra le figure marginali e principali è minore, cioè nei casi in cui le due parti della composizione (storia e contesto) sono fuse in un'unica visione. Nella *Fuga in Egitto* di Tiziano all'Hermitage (fig. 184)[1035] Giuseppe e Maria

1031 Anche secondo Savini 1999, 59 Bassano o i suoi committenti hanno voluto che sotto la Trinità nella pala di Angarano si aprisse un panorama familiare in modo che i fedeli sentissero più vicina e potente la visione della Trinità. Nel seguito del discorso però l'autore segue la lettura "didascalico-evolutiva" di Aikema.

1032 1540 c.ca. Brown in Aikema-Brown 1999, 278-279, cat. 133.

1033 Brown in Aikema-Brown 1999, 278: "Il regno del peccato non è caratterizzato qui da edifici diroccati o da ruderi imponenti, ma dai campi coltivati e dai beni terreni accumulati dai suoi abitanti, che si preoccupano del bestiame, dei mulini e delle botteghe più che della salvezza dell'anima".

1034 vd. De Marchi 1992, 195 e la scheda di A. Marchi in Mochi-Onori 2006, 300-301, VII.2. Questa tavoletta e quella della *Presentazione della Vergine al Tempio* discussa *supra*, sono parte della stessa predella. Vd. supra, nt. .

1035 Descritto ed elogiato da Vasari che lo vide nella sua collocazione originaria, il portego di Palazzo Loredan; vd. Lucco 2012, 28-30 (che lo data al 1510-1511); Artemieva 2012 (cui si rimanda per bibliografia precedente e la storia critica; secondo Artemieva il dipinto è databile al 1507); Mazzotta 2012; Lucco in Villa 2013, 44.

transitano in mezzo ad un bosco abitato da animali di varie specie e da due pastori che discorrono con un soldato: anche se i personaggi sacri sono immersi nella veduta naturale, che quindi non costituisce più il fondale della rappresentazione bensì è diventata tutt'uno con la scena sacra, la vita delle figure che appartengono al paesaggio scorre indisturbata.

In tutti i dipinti citati i *parerga* non competono con la scena principale per l'attenzione del riguardante perché al soggetto della rappresentazione è dedicato il primo piano del dipinto, mentre le figure senza nome risultano lontane e diminuite secondo prospettiva. Dagli anni sessanta in poi invece Jacopo da Ponte cominciò a sperimentare delle soluzioni compositive paragonabili a quelle ideate dai suoi contemporanei in Italia centrale: le figure senza nome di pastori e contadini, prima relegate nel paesaggio distante, spodestano i protagonisti del racconto dalla prima sede del dipinto.

b. Il pastore recubans *e il paesaggio moralizzato*

L'inversione di *parerga* e figure principali è particolarmente marcata nella tela *Giacobbe e Rachele al pozzo*[1036] (fig. 164) dipinta intorno al 1566. Ad un primo sguardo il dipinto si presenta come una scena pastorale senza soggetto: un gregge di pecore, tre capre e una mucca si abbeverano alla bocca di un pozzo; due ragazzini armeggiano tra gli animali mentre un uomo adulto riposa addossato alla pietra della fonte; più lontano, a sinistra, è disteso a terra un altro pastore più anziano; il racconto che dà il titolo al dipinto si svolge dietro agli armenti, a mezza distanza: un servo di Labano indica a Giacobbe Rachele che si sta dirigendo verso il pozzo. L'incontro tra il patriarca e la sua futura sposa non è solo allontanato nel paesaggio ma è anche trattato pittoricamente in modo più sommario rispetto al gruppo di figure in primo piano, tanto che dei protagonisti non sono chiaramente delineate le fisionomie: il tema bucolico prevale sul racconto sacro.[1037]

La tela di Torino appartiene ad un genere di dipinti, definiti dalla critica "pastorali religiose",[1038] nei quali la storia sacra appare immersa nel contesto rurale che fa da cornice al racconto. Quando il soggetto prevede un'ambientazione agreste, come nel caso dell'*Adorazione dei pastori* oppure delle storie dei patriarchi, Bassano accentua l'aspetto rustico delle figure di contorno e dello scenario della storia; pur non risparmiando i dettagli che rivelano la semplicità della vita rurale (come gli abiti stracciati, gli oggetti umili, la promiscuità tra uomini e animali), le pastorali di Bassano sono dipinti raffinatissimi, perché lo stile pittorico prezioso e splendente riscatta la ruvidezza dell'oggetto rappresentato e le attitudini quiete e severe delle figure creano un'atmosfera di semplice devozione, che forse i committenti del pittore contemplavano con nostalgia.[1039]

1036 Torino, collezione privata. Arslan 1960, I, 145-146; Rearick 1968, 242; la scheda di Romani in Brown-Marini 1992, 120, cat. 43; Ballarin 1995, II, 271-291; il dipinto torinese è probabilmente il prototipo di un'altra versione, di qualità e condizioni conservative inferiori, ora al Museo Civico di Bassano: vd. la scheda di Ericani in Ballarin-Ericani, 2010, 109-111, cat. 30.

1037 Merita citare la definizione di Vittoria Romani di questo nuovo modo narrativo: "il pittore studia un taglio compositivo che gli consente di immergere l'occhio, fattosi ora acutissimo, nella profondità del paesaggio […] mentre con sguardo ravvicinato mette a fuoco le epidermidi delle mandrie e dei pastori che si accampano in primo piano ampi e solenni, veri protagonisti di quadri dove l'atteggiamento contemplativo finisce per sopraffare il vincolo gerarchico e narrativo" (Romani in Brown-Marini 1992, 74).

1038 O dipinti "biblico-pastorali": vd. Romani in Brown-Marini 1992, 71-73; Ballarin 1995, I, 313-332.

1039 Freedberg 1996-1997, 19 (a propostio della *Fuga* di Pasadena): " […] i personaggi – e anche l'ambientazione – sono rustici, vi è un distacco tra ciò che essi rappresentano e lo stile in cui lo rappresentano. L'eleganza delle forme e del movimento tempera e ingentilisce questa rusticità, anche se solo in misura modesta: Jacopo non ha alcune

L'invenzione di questo modo narrativo si deve attribuire a Jacopo da Ponte stesso ma ha profonde radici nella tradizione pittorica veneta, come dimostra una tela di Palma il Vecchio ora a Dresda, dov'è raffigurato lo stesso soggetto dell'opera di Bassano sopra descritta (fig. 165).[1040] Anche nel grande telero di Palma molto spazio della composizione è dedicato alla scena pastorale che pertiene di fatto alla storia di Giacobbe ed è quindi giustificata dal soggetto iconografico: la vasta pianura, incorniciata da un bosco a sinistra e dai fianchi delle colline a destra, brulica di animali; un giovane pastore, seduto sulla pietra del pozzo, osserva Giacobbe e Rachele mentre il suo compagno vuota un secchio d'acqua nell'abbeveratoio: si tratta probabilmente dei servi di Labano; due uomini ed un asino si inerpicano sul colle a destra dove sono tratteggiate sommariamente altre due figure, nelle quali probabilmente si devono riconoscere Labano e Lea. Per quanto il tema pastorale dia l'intonazione al racconto, perché il paesaggio quieto e assolato ed i gesti dei pastori immergono la storia in un'atmosfera sospesa nel tempo, e per quanto Palma abbia esplorato a fondo il tema di contorno descrivendo nei dettagli le piccole scene ed i singoli elementi che compongono la veduta, la composizione rispetta la gerarchia tra *parerga* e figure sacre perché l'abbraccio dei patriarchi occupa il centro del dipinto e ne costituisce il fulcro compositivo; nella tela di Bassano invece la digressione ha preso il sopravvento.

Non stupirà a questo punto del discorso che Aikema abbia inteso il pastore che riposa in primo piano nell'opera di Jacopo come un esempio di "falso pellegrino",[1041] contraltare del buon pellegrino, cioè Giacobbe. Lo studioso propone che la figura abbia questo significato per due ragioni: la prima consiste nell'atteggiamento rilassato del personaggio, tipico della categoria "pastore ozioso", di cui si dirà a breve; la seconda riguarda più in generale il carattere di *parerga* della figura, o meglio la concezione del rapporto *parerga*/racconto sacro che è alla base del ragionamento di Aikema: secondo questo autore nella prima fase della carriera di Bassano, quando i *parerga* erano confinati nel paesaggio dello sfondo, la distanza e la marcata divisione spaziale tra questi e i personaggi che si stagliano in primo piano corrispondeva ad una dicotomia di ordine morale.[1042] Una volta definiti racconto principale e *parerga* come due poli moralmente contrapposti, tale connotazione rimane valida anche quando nella composizione questi due elementi si scambiano di posto: l'unica differenza è che in opere come *Giacobbe e Rachele al pozzo* i poli positivo/negativo sono rovesciati, come è infatti rovesciata nella composizione il rapporto *parerga*/racconto.

Per dimostrare che la separazione compositiva tra primo piano e sfondo – tra figure sacre e *parerga* – corrisponda ad una distinzione di ordine morale, Aikema afferma che questo modo di articolare nello spazio il significato della rappresentazione appartiene alla tradizione pittorica veneta:[1043] già nelle opere devozionali di Giovanni Bellini si riscontra, secondo lo studioso, la stessa contrapposizione dialettica tra i santi in primo piano e il paesaggio che si apre alle loro spalle – sede della *civitas terrena.*[1044] Come prova di questa ipotesi

intenzione di rinunciare a ciò che è contadino anzi lo sottolinea e lo considera indispensabile".

1040 Dresda, Gemälde Galerie; la datazione oscilla tra il 1515 (scheda di Lucco in Alan Brown–Ferino-Pagden 2006, 142-145, cat. 25) e il 1524 (Rylands 1988, 97-99 e 240, cat. 74). Il grande telero di Palma decorava probabilmente il portego di Palazzo Malipiero anche se nel 1648 si trovava in un convento femminile a Treviso. Smirnova 1978, 117-118 discute il dipinto in rapporto all'invenzione del genere pastorale ad opera di Giorgione e Tiziano.

1041 Aikema 1996, 93.

1042 Aikema 1996, 60: "Jacopo's separation of foreground from background often creates a dialectical structure within which he employed a specific visual system".

1043 Così Aikema 1994 interpreta anche il rapporto tra primo piano e sfondo delle pale d'altare di Cima da Conegliano.

1044 Aikema 1996, 60: "Giovanni Bellini and his brother in law Andrea Mantegna were the first to set off the earthly and heavenly *civitates* by creating a sharp formal contrast between fore- and background, figural group and landscape".

Aikema cita tre opere di Bellini: la *Madonna con bambino benedicente* di Detroit (fig. 166); la *Madonna con Bambino* di Brera (fig. 167); la *Madonna in Gloria con Santi* (fig. 168).[1045] I panorami rurali che fanno da sfondo a questi tre dipinti rappresenterebbero il mondo senza Dio perché tra le figure che animano il paesaggio compare un pastore dormiente: questa figura personifica l'indifferenza e l'egocentrismo del peccatore.[1046]

Per dimostrare o confutare la lettura moralizzante delle figure-*parerga* di Bassano è necessario indagare questi tre assunti: che il paesaggio della pittura veneta cinquecentesca si possa definire in effetti un "paesaggio moralizzato"; che, di conseguenza, l'osservatore fosse chiamato a decifrare il valore simbolico dei personaggi che abitano il paesaggio; che la funzione didascalica della figura del pastore dormiente proposta da Aikema trovi riscontro nella tradizione figurativa veneta.

b.1. Il pastore nell'arte devozionale veneta

Nelle tre opere di Bellini citate, come in molti altri dipinti devozionali della maturità del pittore, le figure sacre si stagliano davanti all'immagine di una campagna ondulata di colline dove sentieri, staccionate ed edifici segnano la presenza e l'opera dell'uomo;[1047] lo spazio che lo sguardo percorre è unificato da una luce tenera e soffusa che allo stesso tempo rivela i dettagli più minuti del paesaggio: dai ciotoli della strada alle chiome degli alberi fino ai crinali delle montagne lontane. Il passaggio dell'uomo non si evince solo dalla traccia del suo lavoro nella natura: quasi sempre la campagna è animata da viandanti, pellegrini, cacciatori e pastori. Poiché queste figure non hanno in genere alcun rapporto con le fonti né con la tradizione iconografica del soggetto rappresentato, la loro presenza non assiste l'osservatore nel riconoscimento della storia messa in immagini; le figure del paesaggio non hanno poi nessun ruolo narrativo evidente, perché, come si è anticipato trattando della *Fuga di Toledo* di Bassano, la vita che popola gli sfondi dei dipinti è sempre una vita parallela a quella delle figure sacre che occupano il primo piano e tra i due livelli di realtà non c'è mai comunicazione o rapporto diretto.

Nella *Madonna con bambino benedicente* di Detroit (firmata e datata 1509, fig. 166),[1048] il telo d'onore verde davanti al quale siede la Vergine si scosta a destra come una tenda per rivelare l'orizzonte celeste delle montagne, una chiesa in cima ad un colle solcato di sentieri, un fiume attraversato da un ponticello e un prato; paesaggio e figure sacre restano distanti e incommensurabili, sia perché il telo d'onore li divide, sia perché non è chiaro dove siano collocati la Madonna ed il bambino rispetto al prato che si stende fino al margine inferiore del dipinto, dove amoreggia una coppia di conigli.[1049] A mezza distanza, appoggiato ad un albero, riposa un pastore di pecore, mentre il suo gregge pascola l'erba senza allontanarsi troppo. Questa

1045 1510-1513; la pala è oggi in deposito presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia; in origine la pala era collocata nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Murano; Pallucchini 1959, 106 e 156; Tempestini 1992, 278-279, cat. 98.

1046 Aikema 1996, 60: "The sleeping shepherd with his flock in Bellini's *Assumption* […] who personifies the sinful, selfcentered world".

1047 Per il tema della Madonna con Bambino e le Sacre Conversazioni davanti al paesaggio nell'opera di Bellini: Goffen 1976; Goffen 1989, 23-65; Christiansen 2004; Grave 2004; Humphrey in Alan Brown–Ferino-Pagden 2006, 56-63; Batschmann 2008, 72-83.

1048 Opera firmata e datata 1509. Robertson 1968, 122; Goffen 1989, 63-64; Gentili 1991, 53; la scheda di Villa in Lucco-Villa 2008, 310, cat. 58.

1049 Robertson 1968, 122: "There is no very coherent relation between the Madonna and the landscape".

scena marginale è immersa nel paesaggio in modo così naturale che risulta difficile attribuirle una funzione didascalica, ma questa impressione non è sufficiente a dimostrare che l'interpretazione simbolica della figura non corrisponde alle intenzioni del pittore, perché altri paesaggi di Bellini, che pur presentano alla vista un'immagine altrettanto unitaria e vitale, contengono singoli elementi di probabile valore allegorico.

La *Madonna di Brera* (firmata e datata 1510, fig. 167)[1050] presenta molte affinità con il dipinto di Detroit: il bambino e la Vergine si offrono all'osservatore quasi nelle stesse pose dell'opera precedente e, come in quella, alle loro spalle è appeso un telo d'onore, corrispettivo simbolico dell'atteggiamento maestoso, ma pur dolcissimo, delle figure e del gesto ieratico del bambino; il paesaggio, nel dipinto di Brera, si apre alla vista da entrambi i lati: tra i rilievi lontani (simili ai colli Euganei) ed il primo piano si stende una pianura punteggiata di edifici rurali e striata dai confini dei campi.

Sul plinto dove sono iscritte la firma e la data siede un leopardo, simbolo dell'umanità macchiata dal peccato come maculato è il manto dell'animale.[1051] Giovanni Bellini ha desunto la figura del leopardo dal taccuino di disegni di suo padre, ereditato tre anni prima alla morte del fratello Gentile.[1052] Due alberi campeggiano in entrambe le sezioni del paesaggio che così appaiono bilanciate, secondo un'invenzione sperimentata da Bellini molti anni addietro nel dipinto che deve il suo nome proprio alla coppia simmetrica di alberetti che si stagliano contro il cielo nelle ben più sottili aperture di paesaggio a destra e a sinistra del telo d'onore.[1053] Ai rami dell'albero dipinto a destra, nella Madonna di Brera, sono appese delle panie: un uccellino è rimasto invischiato. Questo delicato *parergon* illustra probabilmente un verso del Salmo 124 (v. 7): "L'anima nostra è scampata dal laccio degli uccellatori, come un uccelletto; il laccio è stato rotto e noi siamo scampati".[1054] Più vicino al primo piano, nella stessa sezione di paesaggio, un pastore si è appisolato con la testa su una mano; una pecora si è allontanata dal gregge per stendersi sul prato verde sopra lo sperone di roccia.[1055] Una figura identica a questo pastore ritorna nello sfondo della *Madonna in gloria* (fig. 168), il terzo dipinto citato da Aikema a conforto della sua tesi: nonostante il custode riposi, gli animali sembrano al sicuro e restano compatti.

La connotazione negativa di questa categoria di figure-*parerga* è stata proposta per la prima volta da Cast[1056] a proposito di un altro dipinto di Bellini, la *Madonna del Prato* della National Gallery (fig. 169);[1057] il paesaggio ampio e meraviglioso di quest'opera databile intorno al 1505 è stato oggetto di complesse

1050 Robertson 1968, 123; Goffen 1989, 65; Gentili 1991, 50-57; Tempestini 2000, 160; Gentili 2004, 178-179; scheda di Humphrey in Lucco-Villa 2008, 312, cat. 59; Villa 2008, 159-160.

1051 Gentili 1991, 53; interpretazione accettata da Humphrey in Lucco-Villa 2008, 312, cat. 59 e Villa 2008, 160; prima del restauro del 1986 si credeva che l'animale fosse una scimmia (Robertson 1968, 123), che Bellini avrebbe associato alla propria firma come allegoria dell'*ars simia naturae*.

1052 *Libro di disegni* di Jacopo Bellini (Londra, British Musem, f. 89 v.); Tempestini 2000, 160 interpreta infatti l'inserimento dell'animale come il segno di una rinnovata meditazione sui modelli paterni: "a tre anni di distanza da quando aveva ricevuto in eredità dal fratello Gentile uno dei libri di disegni del padre, Giovanni ci meditava sopra e li studiava, in un processo di recupero del passato e delle proprie origini tipico dell'età senile."

1053 Si tratta della *Madonna degli alberetti*, la prima opera datata di Bellini (1487), oggi all'Accademia Carrara a Bergamo. Vd. la scheda di Lucco in Lucco-Villa 2008, 246, cat. 33.

1054 Così Gentili 1991, 56. La critica è concorde nell'accettare questa interpretazione. Robertson 1968, 123 dava una lettura diversa: le panie per gli uccelli "bear the same symbolism of the *Muscipula Diabuli*, the trap that the Devil baited with the flash of Christ, and so refers obliquely to the Passion".

1055 Secondo Gentili, 56, la pecora è quindi in pericolo a causa della disattenzione del pastore ed è minacciata dallo sguardo rapace del leopardo. Villa 2008, 159-160 concorda.

1056 Cast 1969.

1057 Wittkover 1939; Wind 1950; Robertson 1968, 119-120 (tesi di Wind); Cast 1969; Goffen 1989, 60; Tempestini 2000, 142; Gentili 2004, 177; Villa 2008, 159 (1505).

interpretazioni iconologiche. La Vergine prega meditando mestamente sul corpo del figlio come prevedesse, nel sonno di Gesù, la morte che lo attende; il carattere duplice del soggetto principale – una Madonna dell'Umiltà che un presagio trasforma nella madre dolente di una Pietà – corrisponde al carattere duplice del paesaggio: la quiete del panorama pianeggiante, assopito nel sole pomeridiano, rivela ad uno sguardo più attento alcuni segni funesti che confermano le premonizioni della Vergine e concordano quindi con il tema tragico cui allude la rappresentazione: il rapace appollaiato sull'albero spoglio a sinistra è girato verso il centro del dipinto a significare la vittoria della morte, come nella *Resurrezione* di Berlino un uccello simile è invece voltato verso l'esterno a conferma della rinascita di Cristo.[1058] La lotta tra la cicogna e il serpente è immagine della lotta tra virtù e peccato: questa scena costituisce un'unità iconografica cui si può attribuire un significato certo, a differenza degli altri *parerga* discussi finora, perché il tema ha una tradizione figurativa indipendente: appare ad esempio in un capitello della facciata di Palazzo Ducale a Venezia (fig. 170)[1059]; il valore simbolico di questo combattimento è inoltre dichiarato in diverse fonti medievali[1060]. Nel paesaggio Bellini ha dipinto due figure: a sinistra, tra gli armenti, un giovane vestito con una camiciola bianca siede con la schiena contro una staccionata e una mano appoggiata al ginocchio: dall'inclinazione della testa si direbbe che si è addormentato (fig. 171); a destra un'altra figura avvolta in una lunga veste bianca e con la testa coperta da uno scialle pascola con l'aiuto di un bastone (fig. 172). Siccome entrambi i personaggi sono rappresentati in mezzo agli animali, è probabile che debbano intendersi come pastori. Cast legge la figura in piedi sulla scorta di un commento di Rabano Mauro al passo biblico dove è narrato l'incontro di Giacobbe e Rachele: i pastori di Labano prefigurano i profeti, guida del popolo di Israele fino all'arrivo di Cristo; in un altro passo dello stesso commento i pastori sono paragonati ai dottori della Chiesa.[1061] Secondo Cast il personaggio dipinto da Bellini è drappeggiato in una veste candida dall'aspetto anticheggiante proprio per alludere a questa interpretazione figurale del pastore;[1062] la figura sonnolenta a sinistra costituirebbe quindi il contraltare simbolico del profeta-pastore, anche perché si trova nel lato del paesaggio dove si concentrano, come si è visto, le allegorie di segno negativo (il rapace sull'albero secco e la lotta della cicogna con il serpente).

Il fondale della *Madonna del prato* sarebbe quindi un "divided landscape":[1063] le due parti del paesaggio a sinistra e a destra della Vergine rappresentano la morte (il peccato) e la resurrezione (la fede). Questa interpretazione è stata accolta da Gentili[1064], secondo il quale nel dipinto "tutto – simboli scritturali e legature strutturali – è organizzato per contrasto e antinomia, in modo da costringerci continuamente ad esercitare una scelta" e da Villa.[1065] I due studiosi tuttavia non riconoscono, come Cast, un padre della Chiesa nella figura

1058 Per la *Resurrezione* vd. la scheda di Lucco in Lucco-Villa 2008, 208-210, cat. 21.
1059 Cast 1969, 250.
1060 Vd. Wittkover 1939 e Cast 1969, 249-250; l'interpretazione è accettata da Goffen 1989, 60; Tempestini 2000, 142; Gentili 2004, 177; Villa 2008, 159. Precendetemente all'analisi di Cast, Wind 1950 invece leggeva il paesaggio come un'illustrazione dei passi della seconda Georgica dove si descrive l'avvento della primavera: la cicogna è "l'uccello che odia i lunghi serpenti", il cui ritorno segna l'inizio della nuova stagione, e l'altare a destra (in realtà probabilmente una vera di pozzo) allude al sacrificio di una capra sull'ara di Bacco.
1061 Il passo è citato in Cast 1969, 251 e 256 nt. 32.
1062 Cast 1969, 251: "The figure by the well on the right may be taken, as we have seen, as a father of the Church, dressed in appropriately dignified costume".
1063 Cast 1969, 251.
1064 Gentili 1991, 48-51.
1065 Villa 2008, 159.

drappeggiata: questa indossa un "saio fratesco" per Gentili[1066] ed è "un certosino" per Villa.[1067] È difficile definire precisamente l'identità del personaggio, perché il suo aspetto sfugge ad una chiara determinazione (fig. 172): la testa è avvolta in uno scialle, non è coperta da un cappuccio da frate, e la stoffa si rigonfia sulla nuca, come se nascondesse una crocchia di capelli. L'abito bianco è stretto sui fianchi come un saio ma anche sotto il seno e le pieghe del mantello sul petto si distendono all'altezza del seno sinistro: forse il pastore è in realtà una pastora.

È molto probabile che le greggi ed i loro custodi non compaiano negli sfondi delle opere figurative devozionali soltanto in qualità di *parerga*, cioè come complemento naturalistico del paesaggio, perché la figura del pastore ha un profondo significato religioso nella tradizione ebraica e cristiana. Il popolo di Israele, da Abele fino a Davide, era un popolo di pastori e si definiva come tale.[1068] Nelle sacre scritture, soprattutto nei libri profetici, l'opera del Messia e dei suoi vicari è spesso paragonata a quella dei guardiani del gregge, così come le pecore sono spesso figura del popolo di Dio;[1069] i profeti si scagliano contro i pastori inadempienti, cioè, fuor di metafora, contro le guide spirituali che trascurano i fedeli o i potenti che non curano gli interessi della nazione d'Israele: se il pastore non compie il suo dovere, le pecore si disperdono o vengono divorate.[1070] Gesù confronta il padrone delle pecore, pronto a rischiare per il suo gregge, al custode assoldato, che mette la propria vita prima di quella degli animali: ma il "cattivo pastore" della metafora non dorme ma fugge di fronte al lupo.[1071] In nessun passo della Bibbia, in effetti, si rimprovera ai pastori il sonno, quanto piuttosto l'abbandono del gregge.[1072]

Più pertinente con l'interpretazione qui in esame è un brano della *Vita di Gesù Cristo* di Ludolph di Sassonia, tradotta da Sansovino e pubblicata nel 1570. L'autore riporta un commento di Beda all'episodio dell'annuncio ai pastori della nascita di Cristo: l'angelo decise di dare la buona notizia ai guardiani del gregge perché questi erano poveri, semplici di cuore e perché vegliavano.[1073] Ludolph aggiunge:

1066 Gentili 1991, 51: "l'abito è scarsamente professionale e sembra piuttosto un saio fratesco: in tal caso le sue mansioni pastorali, che nella metafora figurale appaiono diligentemente espletate, troveranno facilmente positiva valutazione entro l'allegoria cristiana".

1067 Villa 2008, 159: "c'è un giovane pastore inconsapevole e negligente, pigro nella sua indifferenza, ma dall'altra parte c'è un suo fratello, un bianco certosino alacre che guida solerte la sua mandria".

1068 Dio preferisce Abele, che era pastore, a Caino; Giuseppe presenta suo padre ed il suo popolo al Faraone dicendo: "Questi uomini sono pastori, perché sono sempre stati allevatori di bestiame e hanno condotto con sé le loro greggi, i loro armenti e tutto quello che posseggono. […] I tuoi servi sono stati allevatori di bestiame dalla loro infanzia fino ad ora: noi come i nostri padri", *Genesi* 46, 32-34.

1069 *Isaia* 40, 11: "Come un pastore, egli pascerà il suo gregge: raccoglierà gli agnelli in braccio, li porterà sul petto, condurrà le pecore che allattano"; *Geremia* 3, 15: "Vi darò dei pastori secondo il mio cuore, che vi pasceranno con conoscenza e intelligenza"; *Geremia* 31, 10: "Voi nazioni, ascoltate la parola del SIGNORE, e proclamatela alle isole lontane; dite: colui che ha disperso Israele lo raccoglie, lo custodisce come fa il pastore con il suo gregge".

1070 *Geremia* 23, 1-2: "«Guai ai pastori che distruggono e disperdono il gregge del mio pascolo!» dice il Signore. Perciò così parla il Signore, Dio d'Israele, riguardo ai pastori che pascolano il mio popolo: «Voi avete disperso le mie pecore, le avete scacciate, e non ne avete avuto cura; ecco, io vi punirò, per la malvagità delle vostre azioni» dice il Signore."

1071 *Giovanni* 10, 11-12: "Io sono il buon pastore; il buon pastore dà la sua vita per le pecore. Il mercenario, che non è pastore, a cui non appartengono le pecore, vede venire il lupo, abbandona le pecore e si dà alla fuga, e il lupo le rapisce e disperde."

1072 Il sonno dei cani da pastore invece incorre nelle ire dei profeti. *Isaia* 56, 10-11: "I guardiani d'Israele sono tutti ciechi, senza intelligenza; sono tutti cani muti, incapaci di abbaiare: sognano, stanno sdraiati, amano sonnecchiare. Sono cani ingordi, che non sanno cosa sia l'essere sazi; sono pastori che non capiscono nulla; sono tutti vòlti alla propria via, ognuno mira al proprio interesse, dal primo all'ultimo. «Venite», dicono, «io andrò a cercare del vino e c'inebrieremo di bevande forti! Il giorno di domani sarà come questo, anzi sarà più grandioso ancora!»".

1073 Sansovino, *Vita di Giesu Cristo*, 22r: "L'angelo apparve piutosto ai pastori che ad altra sorte di persona, prima perché erano poveri, per i quali Cristo veniva, […] seconda perché erano semplici […] terza perché erano vigilanti."

> Et bene essendo nato il Sommo Pastore, l'angelo apparve ai pastori della Chiesa, cioè humili e vigilanti. Misticamente adunque secondo Beda questi pastori di greggi significano i Dottori e Rettori delle anime de' fedeli i quali vigilano sopra la vita dei sudditi accioché non pecchino e fanno la veglia al gregge loro, accioché non perisca per i morsi dei lupi infernali.[1074]

Anche in questo passo, come negli altri citati, vengono dichiarate le disastrose conseguenze di una custodia irresponsabile, mentre nei dipinti di Bellini gli animali che circondano i pastori addormentati, sonnolenti, o seduti a riposare non sono minacciati da bestie feroci né si allontanano pericolosamente dal loro padrone; anche la pecorella che si è distaccata dal gregge nella Madonna di Brera non rischia di perdersi, perché si è sdraiata poco distante: è probabile che il pittore l'abbia inserita per rendere più evidente la forma del paesaggio, in quel punto piuttosto complessa, perché la posizione della pecora sull'erba chiarisce che quell'angolo di prato si trova sopra lo sperone roccioso.

È pur vero che i dipinti di Giovanni Bellini, anche quando hanno un referente preciso in un testo, non ne danno mai un'illustrazione pedissequa, perché le immagini di questo pittore hanno sempre carattere allusivo: quindi se anche le sue scene pastorali non corrispondono a quelle delineate dai profeti, ciò potrebbe anche significare che il pittore ha reinterpretato secondo la propria sensibilità il concetto espresso nelle sacre scritture e ha calato, se così si può dire, il simbolo nel suo mondo. Ma se nulla nei suoi quadretti pastorali suggerisce che il gregge sia in pericolo o che il pastore sia malvagio, vizioso o irresponsabile (come potrebbe evincersi da un aspetto caricaturale o visivamente spregevole della figura) e se la scena dipinta non è in evidente relazione con nessun testo, è difficile provare che in effetti i pastori dormienti debbano intendersi come un monito morale al riguardante.

Gli elementi del paesaggio che si trovano in prossimità delle figure qui in esame potrebbero guidare la lettura del significato simbolico della rappresentazione. Nella *Madonna in gloria* (fig. 168), ad esempio, il pastore dorme appoggiato ad un tronco reciso: l'albero secco o tagliato è di solito inteso come un simbolo funesto; tuttavia non c'è continuità di associazione tra il sonno del pastore e la morte della natura, come dimostrano le fronde rigogliose all'ombra delle quali riposa il pastore nella Madonna di Detroit (fig. 166); di contro, nella *Lamentazione sul corpo di Cristo* delle Gallerie dell'Accademia (fig. 173), sotto un albero privo di foglie siedono due figure di pastori che appaiono piuttosto vigili, e quindi, secondo l'interpretazione moraleggiante, dovrebbero essere "buoni pastori". Benci e Stucky[1075] hanno proposto una lettura iconologica del paesaggio della *Lamentazione*: i due alberi che crescono intrecciati a destra della croce sono un ulivo ed un fico, due specie tradizionalmente associate alla passione e alla resurrezione di Cristo;[1076] i conigli sullo stesso prato a sinistra sarebbero il segno della mitezza del cristiano, per quanto altrove simili coppie di animali siano interpretate come simboli dell'amore carnale;[1077] in lontananza sul pendio del colle a sinistra passeggiano alcuni orientali e una portatrice d'acqua: questa parte del paesaggio è connotata positivamente secondo Benci e Stucky perché sulla cima del monticello svetta una *Turris Davidica*, simbolo mariano, e perché sul declivio sono cresciuti un olmo e una quercia;[1078] l'unico nucleo del paesaggio che trasmette un

1074 Sansovino, *Vita di Giesu Cristo*, 22v.
1075 Benci-Stucky 1987. Per la tela vd. anche Pallucchini 1959, 159; Robertson 1968, 154 (Rocco Marconi); Villa 2008, 257.
1076 Benci-Stucky 1987, 50.
1077 Aikema 1996, 60 a proposito della Madonna di Detroit.
1078 Sul significato simbolico di questi alberi vd. Benci-Stucki 1987, 10.

insegnamento morale negativo sarebbe quindi il prato dove si trovano i pastori e gli armenti. Tuttavia, se ogni elemento dello sfondo paesaggistico dev'essere letto come un frammento di discorso parenetico, figure comprese, è più probabile che gli uomini dotati di turbante rappresentino l'umanità senza fede, perché l'abbigliamento orientaleggiante contraddistingue di solito gli ebrei e i maomettani: di conseguenza la parte del paesaggio da questi abitata dovrebbe essere connotata negativamente, piuttosto che il prato dove siedono i pastori; questi ultimi sono inoltre tratteggiati così sommariamente che l'osservatore non riesce a decifrare cosa stiano facendo; tuttavia, per Benci e Stucki, "i due pastori seduti sotto l'albero secco ignorano la scena che si svolge ai piedi della croce, inserendosi così nel contesto negativo di cui si è detto":[1079] è chiamata in causa anche in questo frangente la disattenzione delle figure-*parerga*, mentre, come si sta cercando di dimostrare, questa mancanza di comunicazione è un carattere costante del rapporto tra primo piano e sfondo nei dipinti devozionali.

La pala della *Lamentazione* permette di discutere il limite fondamentale dell'interpretazione anagogica delle figure-*parerga*. Ammesso che i pastori addormentati fossero inseriti dai pittori nel paesaggio come monito al riguardante, si pone il problema di definire quali guardiani del gregge rientrino nella categoria degna di biasimo: dato che le figure hanno dimensioni ridotte e sono tratteggiate con pochi tocchi di pennello, spesso non è facile decifrarne l'atteggiamento; se la veglia ed il sonno del pastore sono in antitesi simbolica, il discrimine tra i due stati dovrebbe essere evidente, mentre i pastori che figurano nei paesaggi dei primi del Cinquecento presentano le pose più varie (fig. 174[1080] e 175[1081]): alcuni sono appoggiati ad un bastone, altri siedono, altri ancora suonano strumenti musicali, come il delizioso zampognaro che intrattiene il suo cane (fig. 176) nello sfondo della pala d'altare di san Pietro Martire dipinta da Cima da Conegliano per la Chiesa del Corpus Domini a Venezia.[1082] Se si tiene per valida l'interpretazione anagogica dei pastori addormentati e di quelli solerti, è necessario concludere che le figure dipinte accanto alle greggi appartengono a tre categorie: i pastori connotati positivamente, quelli connotati negativamente e un terzo gruppo di pastori impegnati in attività moralmente neutre (come suonare, discorrere o sedere in stato di veglia); i pastori del terzo tipo sarebbero quindi digressioni naturalistiche, complementi di paesaggio, invenzioni del pittore.

Il problema può essere esteso a tutti i *parerga*: contemplando una visione così unitaria e mimetica della natura come quella che appare negli sfondi dipinti da Bellini e dai suoi seguaci, come distinguere ciò che è *parerga* da ciò che è investito di valore allegorico?

La presenza di alcuni elementi simbolici nel paesaggio – fichi, ulivi, uccelli rapaci, serpenti, panie – ha portato una parte della critica a sostenere che le vedute naturali che si aprono dietro alle figure sacre nelle opere ora descritte siano "costellazioni di simboli",[1083] vale a dire che tutte le componenti della veduta nascondono un significato morale e religioso che il riguardante è chiamato a interpretare scoponendo l'immagine in unità simboliche; tutti gli elementi del paesaggio – pianure, specchi d'acqua, colline, piante, animali, figure – costituirebbero quindi le frasi e le parole di un testo da decifrare per trarne un

1079 Benci-Stucki 1987, 50.

1080 Particolare della *Madonna della Misericordia tra S. Cristoforo e san Giuseppe* del Pordenone, nella Cattedrale di San Marco in Pordenone, 1515.

1081 Particolare della *Madonna e Santi* di Palma il Vecchio in Santo Stefano a Vicenza, 1518-1520 c.ca.

1082 Pinacoteca di Brera (1505 c.ca). Humphrey 1983, 121, cat. 82; Villa 2010, 190-192, cat. 45. Vasari cita questa tavola nella parte della vita di Carpaccio dedicata a Cima: "una tavola all'altare […] con una prospettiva di paesi, un Angelo che accorde una cetera, e molte figure piccole più che ragionevoli", Vasari, *Le Vite* (2), III, 623.

1083 Questa definizione si trova in Gentili 1994 ed è ripreso in Gentili 2004, 173.

insegnamento.[1084]

Tuttavia, come scrive Peter Humphrey a proposito della Madonna di Brera "non è sempre facile identificare il confine tra simbolismo e puro naturalismo nei paesaggi di Bellini e, in questo caso, è poco probabile che i gruppi di fattorie o le due figure sotto l'albero sulla sinistra o l'uomo a cavallo sulla destra siano investiti di un significato più profondo".[1085] Lo sfondo della Madonna di Brera contiene infatti degli elementi simbolici – l'albero delle panie, il leopardo, forse il pastore addormentato – ma le altre figure citate da Humphrey non possono essere che *parerga*, per le ragioni che ora si esporranno.

Gli sfondi belliniani sono spesso percorsi da viandanti a piedi o a cavallo: già nel paesaggio della Madonna Morelli (fig. 177), un'opera degli anni novanta del Quattrocento, due pellegrini riposano all'ombra di un alberello mentre sul prato alle loro spalle si svolge una battuta di caccia.[1086] Scene simili a questa si trovano nello sfondo della Madonna di Detroit (fig. 166), di Brera (fig. 167), della *Madonna in Gloria* (fig. 168), della pala di Cima (fig. 176): queste figure presentano un aspetto indeterminato, sono prive di identità individuale; non hanno attributi riconoscibili e costanti (spesso non si saprebbe dire con certezza se si tratta di infedeli, cristiani, soldati o cacciatori); non compiono azioni moralmente connotate (non uccidono, non rubano, non benedicono, non pregano) e compaiono in contesti variabili (cioè in opere di soggetto diverso e in parti sempre diverse del paesaggio). È quindi improbabile che queste figure abbiano valore simbolico perché il loro aspetto e le azioni che compiono sono indeterminati e variabili: si tratta certamente di puri *parerga.*

Lo stesso ragionamento riguarda anche le piante e gli animali: se tra le colline di un paesaggio dipinto appare un fico, figura della Resurrezione di Cristo, ciò non vuol dire che tutti gli alberi del panorama si offrano ad un secondo livello di lettura; se il leopardo della Madonna di Brera ha probabilmente valore allegorico, sia perché la presenza di un animale esotico non è giustificata naturalisticamente nel contesto, sia per la sua collocazione sopra alla firma del pittore, ciò non significa che a tutti gli uccellini, le pecore, i cani, le volpi che il pittore include nel paesaggio sia affidato il compito di trasmettere un significato preciso.

La compresenza di digressioni naturalistiche e di elementi simbolici negli sfondi veneziani del Cinquecento può portare a due forzature dell'interpretazione di segno opposto: da una parte la tendenza, di cui si è detto, a cercare il senso nascosto in ogni parte della scena dipinta, come se il paesaggio fosse un rebus; dall'altra il rifiuto di qualsiasi genere lettura iconografica in nome del naturalismo della rappresentazione.

Si è finora trattato delle figure-*parerga* che abitano i paesaggi belliniani; per quanto riguarda invece la composizione dello scenario naturale in se stesso Battisti[1087] ha proposto di leggere alcuni elementi del

1084 Gentili 1991, 41: "Il paesaggio che progressivamente s'allarga dietro e attorno ai protagonisti dei dipinti devozionali di Bellini – e di tutti i pittori contemporanei – è un contenitore di simboli e parabole, di allusioni e citazioni, organizzato a misura e funzione d'allegoria cristiana; e che sia al tempo stesso un "paesaggio naturale" è risultato non certo di un'impossibile, anacronistica, scelta estetica, ma di un'esigenza di pronta riconoscibilità, di didattica chiarezza"; Villa 2008, 153: "[...] il paesaggio che progressivamente s'allarga dietro e attorno ai protagonisti di questi dipinti è un contenitore di simboli e metafore, allusioni e citazioni, organizzato a misura e funzione della devozione quotidiana; e che sia al tempo stesso un paesaggio naturale è risultato di una sorta d'esigenza di chiarezza didattica, di pronta riconoscibilità". Questo principio di metodo guida evidentemente l'analisi di Cast 1969 e Benci-Stucki 1987.

1085 Scheda di Humphrey in Lucco-Villa 2008, 312, cat. 59.

1086 Accademia Carrara, Bergamo. Goffen 1989, 56: "the landscape is now populated by small anedoctal figures, unrelated in any specific way to the Madonna and child theme"; Tempestini 2000, 110; Scheda di Humphrey in Lucco-Villa (2008), 232, cat. 28.

1087 Battisti 1991 ripreso da Villa 2008.

paesaggio come attributi della Madonna: nelle orazioni che i proprietari di questi dipinti erano soliti recitare, la Vergine è paragonata infatti ad una vallata fertile, una città murata, un porto sicuro, a un prato verdeggiante.[1088] Secondo questa interpretazione, quindi, la figura di Maria in questo genere di opere si staglia davanti al corrispettivo allegorico di se stessa. Nonostante non siano note ad oggi testimonianze di ricezione, riferimenti contrattuali o altri generi di documenti che colleghino le vedute belliniane alla letteratura innica mariana, la coincidenza tra gli attributi della Vergine e le forme del paesaggio dipinto da Bellini e seguaci, e la ricorrenza di questi *topoi* figurativi inducono a considerare credibile questa ipotesi. Forse chi possedeva una Madonna dipinta pregava fissando l'immagine e ripeteva le lodi della Vergine percorrendo il paesaggio da attributo ad attributo, immergendosi nella natura e godendo dei dettagli immaginati dal pittore e descritti dal suo pennello, conservando in questa passeggiata mentale un'attitudine di venerazione religiosa e di sospensione dell'animo nella pace della preghiera. Ricezione devota e ricezione estetica del quadro non si escludono a vicenda perché se anche gli elementi del paesaggio hanno valore simbolico questi non formano nel dipinto una composizione paratattica, uno schema leggibile solo nel suo contenuto di dottrina: l'immaginazione del pittore ha creato un microcosmo di vita naturale.

È interessante confrontare l'ipotesi di Battisti con il passo di Paolo Giovio citato nel paragrafo precedente: l'autore descriveva la propria esperienza di ricezione delle vedute naturali che si aprono a margine dei dipinti di Dosso Dossi come una piacevole passeggiata dello sguardo per i sentieri del paesaggio. Giovio percorre lo spazio pittorico con animo svagato e non accenna all'esistenza di un livello di significato ulteriore nella scena agreste rievocata; tuttavia questa lenta immersione nella natura dipinta che il riguardante perlustra godendo dei *parerga* uno ad uno – come se gli elementi della scena si offrissero al suo sguardo progressivamente, nel tempo di una camminata – deriva forse dall'abitudine di percorrere con gli occhi i paesaggi dipinti durante la preghiera, secondo la pratica ipotizzata da Battisti.

Tuttavia se si scorrono gli elenchi di attributi della Vergine riportati dallo studioso, risulta evidente che questi sono così ampi da essere quasi onnicomprensivi: tutta la natura è paragonata alla Madre di Dio e lei si specchia in tutta la natura; non è necessario quindi considerare i paesaggi dipinti come precise illustriazioni degli inni mariani: si può supporre che le immagini e le preghiere rivelino la stessa sensibilità religiosa verso la natura, anche perché gli elementi del paesaggio che corrispondono agli attributi di Maria (il porto, il prato, la montagna, le mura, la fonte) appaiono anche a margine di dipinti devozionali dove la Vergine non è presente.[1089]

La presenza di elementi simbolici all'interno di una visione che nei dettagli più minuti come nell'insieme si presenta come riproduzione mimetica dell'apparenza della natura induce a concludere che il paesaggio belliniano dev'essere inteso come una totalità vivente all'interno della quale singole parti possono leggersi in modo duplice, cioè sia in quanto componenti di un insieme organico sia in quanto segni. In altre parole, il significato religioso di questi paesaggi si condensa in alcuni punti dell'immagine ed affiora nella rappresentazione come simbolo, ma il senso della divinità nella natura non è trasmesso soltanto da questi simboli bensì pervade il paesaggio nel suo insieme, proprio in quanto immagine mimetica del mondo creato da Dio, cioè proprio in virtù del naturalismo della rappresentazione.

L'ipotesi di Battisti ha il merito di indicare che la relazione che intercorre nei dipinti di Bellini tra figure sacre e paesaggio non è una relazione oppositiva, come suppone Aikema: non c'è contrasto tra personaggi

1088 Per l'elenco degli attributi vd. Battisti 1991, 23, nt. 5.
1089 vd. ad esempio la pala di Cima (fig. 176).

sacri e abitanti della *civitas terrena*, tra primo piano e sfondo, bensì profonda e imperscrutabile comunione, perché il paesaggio si presenta come una seconda forma di manifestazione della divinità nel mondo – la prima è ovviamente l'incarnazione in Cristo.

La natura dipinta da Bellini e dai suoi seguaci – che sia composta da attribuiti della Vergine o che più semplicemente manifesti Dio in quanto sua creazione – appare così simile al vero, e quindi capace di accendere la devozione, anche grazie alla presenza di scene e personaggi adatti al contesto rurale: la figura umana che abita il paesaggio, che vive in comunione con esso, lo anima della propria presenza. Che la passeggiata immaginaria dell'osservatore nella campagna dipinta sia un'esperienza puramente estetica o sia invece ispirata da un sentimento devoto, la presenza di viandanti e cavalieri permette al riguardante di entrare nel paesaggio – immedesimandosi nelle figure-*parerga* – e percorrere con lentezza lo spazio, misurandone istintivamente le distanze: la dimensione ridotta delle figure indica quanto lontano sprofonda lo sguardo nella natura e quanto è ampia la veduta. Grazie alla presenza umana, dunque, tutto si proporziona. Se le figure in movimento guidano la passeggiata immaginaria, quelle che riposano all'ombra discorrendo o suonando inducono il riguardante a godere di riflesso della quiete che pervade la scena.

Le figure-*parerga* sono complementi del paesaggio tanto quanto le conformazioni rocciose, gli alberi ed i fiumi; infatti tra i *parerga* elencati da Giovio si trovano elementi naturali come "rupi scoscese, boschi verdeggianti, rive ombrose di ruscelli, campi fioriti" ma anche attività umane legate alla campagna: "liete e animate opere di contadini e inoltre lontanissime vedute terrestri e marine, flotte, battute di caccia e uccellagione". La medesima assimilazione tra opere campestri ed elementi di paesaggio si riscontra nel passo del *De Re Aedificatoria* di Alberti dove sono definiti i generi di decorazione adatti agli atri e ai giardini delle dimore private: "rallegronsi oltra modo gli animi nostri nel veder dipinti paesi dilettevoli, et porti, et pescagioni, et cacciagioni, et notationi et giuochi da pastori et cose fiorite e piene di frondi". [1090] Merita notare che in questi elenchi non sono definiti *parerga* i personaggi impegnati nelle opere (i contadini, i pescatori o i cacciatori), bensì le opere stesse: che le figure del paesaggio siano connotate moralmente è quindi improbabile non solo perché queste sono assimilabili ad elementi del paesaggio, ma perché non hanno alcuna identità individuale, in quanto l'attenzione non è posta sulla loro persona ma sull'attività che svolgono. Questo si può affermare non solo considerando la ricezione puramente estetica del paesaggio, ma anche tenendo presente l'ipotesi di Battisti: le figure dei pastori, ad esempio, appaiono nei dipinti per rendere figurativamente l'attributo mariano del "pascolo verde": il pastore è il complemento dell'attributo.

Ma la presenza di figure nel paesaggio nelle opere devozionali ha un significato più profondo e sfuggente. La contemplazione della vita spontanea e naturale che questi personaggi conducono ha l'effetto di disporre l'osservatore al quieto raccoglimento (se non c'è intenzione devota nella ricezione) o alla preghiera. In termini più generali si può dire che il paesaggio ed i suoi abitanti amplificano l'intonazione dominante della scena. La relazione che unisce figure sacre e marginali non è diretta, vale a dire che non si articola in un dialogo o un racconto, né è sempre allegorica, ma viene percepita dal riguardante durante la contemplazione del dipinto come unità di atmosfera: l'atteggiamento e le azioni delle figure marginali concordano con lo stato d'animo delle figure sacre e a sua volta la totalità di questa consonanza corrisponde all'effetto emotivo

1090 La traduzione riportata è di Cosimo Bartoli, edizione volgare 1550: Alberti, *De Re Aedificatoria*, 333. Il testo latino dell'*editio princeps* 1486 è citato in Gombrich 1953, 341: "Hilarescimus maiorem in modum animis cum pictas videmus amoenitates regionum, et portus, et piscationes, venationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida et frondosa".

che si produce nell'osservatore.[1091] Quindi la disattenzione delle figure-*parerga* non può essere interpretata come indice di carenza spirituale, non solo a causa della distanza tra i santi e i personaggi che abitano il paesaggio ma perché il dipinto trova la sua unità solo nella mente dell'osservatore durante la contemplazione.[1092]

Anche i presagi funesti che punteggiano alcuni sfondi naturali possono essere intesi come segno della comunione tra figure sacre e paesaggio: la natura manifesta il pensiero e lo stato d'animo dei santi in primo piano.[1093] Se è così, la connotazione negativa di alcuni elementi dello scenario non è funzionale a trasmettere un insegnamento morale – il riguardante non deve scegliere tra modelli di comportamento opposti – bensì è espressione simbolica della futura sofferenza di Cristo e dell'incombenza della morte sul mondo; tra primo piano e sfondo non c'è opposizione, anche perché questi segni nefasti, quando appaiono, hanno comunque un contraltare positivo all'interno del paesaggio: nella *Madonna del Prato* e in quella di Brera la fortezza arroccata sulla collina, se ha un significato allegorico, è un attributo della Vergine. Quindi anche secondo il metodo interpretativo che prevede un secondo livello di lettura per ogni elemento naturale, non ci sono i presupposti per concepire il paesaggio veneto rinascimentale come immagine della *civitas terrena*.

Per tornare al problema che ha prodotto questa digressione, cioè l'interpretazione anagogica dei *parerga* che invadono il primo piano della composizione nell'opera di Jacopo Bassano, merita riassumere le conclusioni. Non si può presupporre una connotazione negativa delle figure-*parerga* a priori, qualunque sia il metodo di interpretazione adottato, perché:

a. Se si nega che l'aspetto naturalistico del paesaggio belliniano nasconda un significato ulteriore, si deve concludere che le figure-*parerga* hanno la funzione di animare lo scenario, dirigere lo sguardo nella profondità dello spazio dipinto, rendere varia e piacevole la passeggiata mentale dell'osservatore. Le ecfrasi di Giovio e il passo del *De Re Aedificatoria* sopra citato dimostrano che i contemporanei di Bellini contemplavano con spirito leggero le vedute naturali dipinte. Secondo questa interpretazione le scene pastorali raffigurate negli sfondi sono quindi elementi del paesaggio tanto quanto i boschi, le cascate, le nuvole. L'aspetto ed il comportamento del pastore è quindi irrilevante al fine della lettura del dipinto.

b. Se si intende il paesaggio dipinto alle spalle dei santi come manifestazione della presenza di Dio nel mondo e come riflesso dello stato d'animo dei personaggi in primo piano, le figure-*parerga*, immerse nelle attività che pongono uomo e natura in equilibrio, invitano l'osservatore a partecipare

1091 Per questa interpretazione del paesaggio nell'arte veneta rinascimentale vd. Goffen 1989, 23-65; Goffen 1998; Christiansen 2004, 39s; Lucco 2012; Artemieva-Pavanello 2012; Mazzotta 2012. vd. ad esempio Rosand 1988, 63 a proposito della *Madonna del Prato*: "The bucolic background of this painting, although redolent with natural symbolism, functions as much through its peaceful tone – established by the articulation of the distance between the sanctified meadow and the far-off town, the tranquillity of the cowherd in repose and the very stillness of the animals"; oppure vd. Goffen 1989, 65 a proposito della Madonna di Brera e di quella di Detroit: "The landscapes of both pictures are filled with activity: figures ride, stand and talk, or doze in the shade while their sheep graze. This tranquillity echoes the calm of the sacred beings. Quiet self-assurance pervades these scenes".

1092 Nella recensione al testo di Aikema anche Goffen afferma: "[...] the small figures who stroll or doze or ride or hunt in the background landscapes may be unaware of – or if aware, uninterested in – the sacred event in the foreground. Their uninterest is not necessarily a spiritual failing, however, but rather the means whereby the artist situates the sacred event in time and space, that is, in history", Goffen 1998, 184.

1093 Battisti 1991, dopo aver identificato i segni nel paesaggio della Madonna del Prato, scrive: "Ma l'occhio difficilmente può rispondere a questi stimoli puntuali in quanto l'organizzazione prospettica e naturalistica dell'ambiente dà a questo una funzione prevalente di attributo unificante, anzi di personaggio a sé stante. Così nel momento in cui i vari attributi prendono forma (decenni dopo quanto era accaduto, nella pittura fiamminga, per gli oggetti di un interno), *essi subito si desemantizzano*". Il corsivo è mio.

della comunione con Dio immedesimandosi nella semplicità della vita campestre e godendo di riflesso della sua quiete: i pastori sono una componente di questo mondo, sia che discorrano, che suonino la siringa o che riposino; in particolare il sonno del pastore all'ombra è immagine dell'abbandono fiducioso e dell'immersione nella natura. Questa interpretazione è a mio avviso da preferire perché tiene conto dello spirito profondamente religioso dell'arte di Bellini senza pretendere di decifrarne il linguaggio scomponendo le opere in segmenti di discorso: questa lettura quindi rende giustizia alla miracolosa unità delle opere del pittore.

c. Se, come crede Battisti, il paesaggio è allegoria della Vergine, perché è composto dalle immagini dei suoi attributi, le figure-*parerga* non hanno un significato in se stesse ma servono a vivificare l'allegoria: grazie alla loro presenza il paesaggio mariano non appare come una terra desolata ma come un mondo vitale. Mentre i viandanti o i cacciatori hanno la funzione appena descritta, il pastore in particolare definisce una parte del paesaggio come "pascolo verde", cioè uno degli attributi di Maria: quale sia l'azione del pastore dipinto – se sia vigile, dorma o suoni – è dunque irrilevante, l'importante è che si possa riconoscere come pastore.

d. Se si considera invece il paesaggio belliniano come una "costellazione di simboli" sempre diversi che il riguardante deve decifrare come un rebus al fine di trarne un insegnamento morale, ogni *parerga* dev'essere investito di un significato simbolico preciso. Sottoposto a questo metodo di lettura, i paesaggi belliniani rivelano sia simboli positivi che negativi: non è possibile dunque assimilare a priori lo statuto di *parerga* alla connotazione negativa.

Questa interpretazione ha alcuni limiti di ordine logico e metodologico: 1) secondo questa lettura l'atteggiamento del pastore dipinto determina la connotazione morale della figura; tuttavia, come si è visto, non è possibile stabilire con chiarezza il discrimine tra buon pastore e pastore ignavo data la varietà delle pose e degli atteggiamenti attribuiti alle figure dipinte; 2) anche nei casi in cui il pastore sia evidentemente addormentato, non c'è alcuna prova interna o esterna ai dipinti in cui appare in questa posa che il sonno sia connotato negativamente; 3) che gli elementi del paesaggio abbiano valore simbolico non significa tuttavia che questi debbano trasmettere un insegnamento morale; non è detto cioè che i dipinti, come dice Gentili, richiedano al riguardante di compiere una scelta tra condotte etiche in opposizione.[1094]

b.2. Il pastore nell'arte profana veneta

A prescindere da come si debbano interpretare le scene bucoliche dipinte a margine dei quadri devozionali veneti del primo Cinquecento, è necessario tenere a mente che le pastorali religiose di Jacopo da Ponte non germinano direttamente dalle opere di Bellini e i suoi seguaci: la generazione intermedia tra Bellini e Bassano infatti ha progressivamente emancipato i temi campestri dalla condizione di *marginalia* elevandoli a soggetto indipendente di stampe e dipinti.[1095]

La nascita di questo nuovo genere figurativo coincise con una stagione di rinnovata fortuna della poesia

1094 vd. *supra*, 216.

1095 Per l'invenzione di questo nuovo genere di opere figurative vd. Gombrich 1953; Tietze-Conrat 1955; Muraro-Rosand 1977, 138-176; Smirnova 1978; Rosand 1988; Rearick 1992.

pastorale: nel 1502 venne pubblicata a Venezia in forma incompleta l'*Arcadia* di Sannazaro,[1096] un prosimetro in volgare dove sono narrate le vicende di un poeta, Sincero, che lascia la città per cercare sollievo alle pene d'amore e alle insidie della politica; Sincero si rifugia in Arcadia e condivide per breve tempo le abitudini semplici e la vita poetica dei pastori. L'opera ebbe larghissima fortuna: solo a Venezia si contano ottanta edizioni dal 1502 al 1646.[1097]

L'*Arcadia* di Sannazaro ha contribuito a sancire l'indipendenza del genere figurativo pastorale non solo indirettamente, cioè appunto in quanto ha dato nuova vita alla poesia bucolica e ne ha reso accessibili i *topoi* anche a chi non leggeva il latino, ma anche perché il prosimetro contiene l'ecfrasi di un'opera d'arte che nell'immaginazione del lettore prende la forma di una pittura di paesaggio. Nella terza prosa Sincero e gli altri pastori partecipano alla festa in onore di Pales. Quando la compagnia giunge al tempio silvestre dedicato alla dea, Sannazaro interrompe il racconto per descrivere le porte dell'edificio, sulle quali sono raffigurate "alcune selve e colli bellissimi e copiosi di alberi fronzuti e di mille varietà di fiori". L'autore rievoca poi le singole scene dipinte sulle porte come fossero disseminate nello scenario naturale, come se fossero i *parerga* di un paesaggio. Per prima cosa Sincero e i suoi amici pastori notano "molti armenti che andavano pascendo e spaziandosi per li verdi prati, con forse dieci cani dintorno che li guardavano […]. De' pastori alcuni mungevano, alcuni tondavano lane, altri sonavano sampogne, e tali vi erano, che pareva che cantando si ingegnasseno di accordarsi col suono di quelle".[1098] I pastori fermi in contemplazione davanti alle porte del tempio, quindi, osservano la loro stessa vita trasformata in immagine artistica. Di seguito la voce narrante descrive una gustosa scena di inseguimento erotico tra satiri e ninfe;[1099] in un altro punto della decorazione (il testo dice "in un de' lati") è rappresentato Apollo alla guardia degli armenti di Admeto mentre Mercurio, travestito da pastore, si accinge a rubare due vacche del gregge; "un poco più in basso" è dipinto di nuovo Mercurio che sedendo su una pietra "con gonfiate guance sonava una sampogna, e con gli occhi torti mirava una bianca vitella che vicina gli stava, e con ogni astuzia si ingegnava di ingannare lo occhiuto Argo"; "da l'altra parte", ai piedi di un alto cerro, la compagnia vede un pastore addormentato, che Sincero riconosce come Endimione perché "la luna con lieto occhio il mirava"; vicino a questo è dipinto Paride in vesti pastorali e le tre dee che ne richiedono il giudizio.

Nel dipinto immaginato da Sannazaro i personaggi del mito, le divinità silvane e i pastori senza nome condividono lo stesso paesaggio senza distinzioni di grado; dalla descrizione si deduce che le scene occupano luoghi diversi ma contigui dello stesso scenario naturale; ciò che ha determinato la scelta degli episodi e dei personaggi è la coerenza con l'ambientazione e quindi con il tema pastorale del dipinto.

Le prime opere figurative rinascimentali dove i *parerga* bucolici appaiono isolati e acquistano dignità di soggetto, e dove è nuovamente compiuta, dopo la fine del mondo antico, l'unione dei caratteri del genere pastorale figurativo – la comunione profonda con la natura, la vita semplice, l'incanto poetico e musicale – si devono alla collaborazione tra Tiziano e Giulio Campagnola, incisore e umanista padovano.[1100]

1096 L'edizione veneziana porta il titolo *Libro pastorale nominato Arcadio*. L'opera completa fu pubblicata a Napoli nel 1504; vd. Villani 1996 e l'introduzione di Vecce dell'ultima edizione dell'opera in Sannazaro, *Arcadia*, 43-47.

1097 Sannazaro, *Arcadia*, 47.

1098 Sannazaro, *Arcadia*, 94-95.

1099 Questa parte dell'ecfrasi è di particolare interesse in quanto la scena descritta non sarebbe traducibile in immagini a causa delle molte notazioni temporali: le ninfe fanno il bagno tranquille quando ad un certo punto compaiono dei satiri che si avvicinano "pian piano" per insidiarle; allora le ninfe scappano nuotando, si nascondono dietro dei cespugli e, una volta in salvo, cominciano a deridere gli assalitori. Sannazaro, *Arcadia*, 95-96.

1100 Sulla produzione incisioria di Giulio vd. Emison 1985, 82-137; Rosand 1988, 50-51; Zdanski 1992, 98-143, van der Sman 2003, 61-74; Sorce 2003; Alan Brown 2010; Pellegrini 2010.

Intorno alla fine del primo decennio Campagnola siglò con le sue iniziali un bulino dov'è raffigurato un pastore anziano disteso su un prato a suonare la siringa nei pressi di un villaggio rurale (fig. 178).[1101] Rearick[1102] ha proposto di identificare in questo personaggio Menalca, il pastore infelice costretto a lasciare il suo podere, protagonista della quinta Ecloga di Virgilio; in alternativa il personaggio potrebbe essere Titiro, detto da Melibeo "fortunate senex" nella prima Ecloga.[1103] Un'altra stampa di Giulio Campagnola ritrae un pastore più giovane dall'aria malinconica seduto su un ceppo; ai suoi piedi è sdraiata un'altra figura di cui soltanto la testa è visibile (fig. 179).[1104] Secondo Rearick la quinta Bucolica potrebbe aver ispirato anche questa incisione: il ragazzo sarebbe Mopso e l'anziano Menalca. Tuttavia è più probabile che queste stampe non illustrino un testo preciso: dato il carattere dialogico e non narrativo delle bucoliche, ciò che distingue un componimento dall'altro – cioè il contenuto dei discorsi e i nomi degli interlocutori – non può essere tradotto in immagini. Giulio Campagnola e, in seguito, suo figlio Domenico rievocarono l'atmosfera bucolica raffigurando i pastori come li presentano Virgilio e Sannazaro, cioè seduti all'ombra di un bosco o accanto ad un corso d'acqua, circondati dal gregge e intenti a poetare o suonare in concerto (fig. 180).[1105]

Per tradurre in immagini la visione poetica della vita pastorale – per rendere figurativamente la profonda comunione tra i pastori e lo scenario naturale dove si svolge la loro esistenza – gli artisti ritrassero spesso i personaggi delle scene campestri proprio nella posa che, secondo l'interpretazione discussa nelle pagine precedenti, sarebbe simbolo di indole prona al peccato e colpevole ignavia: i pastori nelle opere figurative di primo Cinquecento appaiono sdraiati perché la posa *recubans* è tipica del pastore che compone canzoni cullato nella quiete della natura;[1106] questa beatitudine è il privilegio distintivo del suo modo di vivere: la prima Ecloga di Virgilio si apre con l'immagine di un pastore che suona disteso sotto l'ombra del faggio; Titiro – che può continuare a condurre l'esistenza di sempre, sempre negli stessi luoghi – appare a Melibeo – che deve lasciare la sua terra – come l'immagine della felicità: "Tytire tu patulae *recubans* sub tegmine fagi / sylvestrem tenui Musam meditaris avena / […] tu, Tytire, *lentus* in umbra / formosam resonare doces Amaryllida silvas".

Il lettore della prima ecloga, come il riguardante delle opere figurative del Rinascimento veneto, condivide la nostalgia di Melibeo e gode di riflesso della beatitudine del pastore, pur sentendo dentro di sé con struggente consapevolezza l'impossibilità di partecipare direttamente di questa spontanea felicità di vivere. Non è forse un caso che la pittura di paesaggio pastorale sia rinata, dopo la fine del mondo antico, proprio in una città di pietra, circondata dal mare, dove gli alberi crescono solo tra i muri dei giardini: i veneziani dovevano sentire profondamente e con particolare nostalgia l'incanto che nasce dalla comunione tra l'uomo e la terra.

I pastori ritratti in queste opere hanno nella maggior parte dei casi un'aria riflessiva e malinconica; spesso non suonano neppure ma tengono in mano gli strumenti; i personaggi condividono silenziosamente uno stato

1101 Rearick 1992, 141-143; Zdanski 1992, 328, cat. P8; Oberhuber 1993, 524, cat. 129; der Sman 2003, 62.
1102 vd. Rearick 1992, 143.
1103 Emison 1985, 104, Rosand 1988, 50 e Van der Sman 2003, 62 (Verg. e*cl.* 1, v 46 e 51).
1104 Rearick 1992, 144 (attribuisce il disegno a Tiziano); Zdanski 1992, 332-333, cat. P9; Oberhuber 1993, 522, cat. 125; van der Sman 2003, 71, cat. II.4; Alan Brown 2010, 92.
1105 Rosand 1988, 45: "Most of the figures that populate the pastoral landscape of the early sixteenth century cannot be identified; they are generic types, anonymous shepherd who might be called Daphnis or Lycidas, Mopsus or Corydon, Selvaggio or Ergasto or, the persona of Sannazaro himself, Sincero. Nor they do anything, except make music or love, or contemplate their surroundings".
1106 Sulla posa *recubans* nella poesia pastorale antica e medievale vd. Scalabrini 2009. Per il pastore a riposo nell'arte figurativa antica vedi Freedman 1989, 168s.

d'animo quieto, mai festivo, come se la nostalgia per la vita pastorale, percepita da chi non appartiene a questo mondo e gode della sua dolcezza solo dall'esterno, si fosse trasferita dall'osservatore al mondo osservato fino a permearlo.

Il riposo del pastore nel paesaggio è il soggetto principale di un dipinto della Barnes Foundation di Philadelphia, assegnato genericamente alla scuola di Tiziano (fig. 181):[1107] un giovane pastore ozia supino sul prato, cullato dallo scrosciare di un ruscello che poco distante forma una cascata, mentre le sue capre masticano le fronde degli alberi. A proposito di questo pastore, Millard Meiss, in un saggio dedicato al sonno nella pittura veneziana del Rinascimento, scrive: "whether or not an allusion to Endymion is intended,[1108] the painter certainly wished to celebrate the luxurious, somnolent tranquillity of the simple rural life. *The shepherd, gazing quietly at us from his vantage point, seems aware of its superiority*".[1109] Grazie al formato orizzontale della tavola, il panorama si apre vasto agli occhi del riguardante; lo sguardo percorre il paesaggio fino ai monti azzurri, dietro alle casupole del villaggio, e si addentra nelle foreste che incorniciano la veduta; nonostante il pastore sia soltanto un elemento della scena, la sua presenza trasforma il paesaggio perché lo infonde di sentimento: il riguardante gode della gradevolezza dello scenario attraverso la beatitudine del pastore e percepisce nell'abbandono della figura la quiete della natura dipinta. Il sorriso e lo sguardo diretto del personaggio, come scrive Meiss, ricordano al contempo all'osservatore che può beneficare solo di riflesso della felicità del mondo pastorale.

Poiché quest'opera non ha un soggetto definito né comunica significati religiosi o morali in allegoria, bensì si offre semplicemente al godimento estetico del riguardante, dimostra che il sonno del pastore nella cultura veneta del Cinquecento non aveva necessariamente una funzione didascalica: nel contesto del dipinto Barnes, il torpore del personaggio manifesta visivamente la pace interiore indotta dalla bellezza dello scenario.[1110]

Quando gli abitanti del mondo pastorale intervengono nei dipinti religiosi di Bassano, è necessario tenere a mente che l'immagine laica e poetica della vita campestre era già parte della cultura figurativa veneta da tre decenni almeno. Che Bassano abbia riflettuto sulle stampe pastorali di Tiziano e dei Campagnola è un fatto acquisito dalla critica. Nel dipinto noto come *La parabola del seminatore* del Museo Thyssen-Boremisza di Madrid (fig. 185),[1111] la contadina più anziana, china sulle ginocchia per mungere la mucca, deriva dalla stampa *Il pastore e la mungitrice* incisa da Giovanni Britto su disegno di Tiziano (fig. 182).[1112]

La xilografia, databile al 1525 circa, inaugura un nuovo modo di intendere il tema bucolico, in quanto

1107 Tietze-Conrat 1955, 20 (bottega di Tiziano); Meiss 1966, 353-354; Dolkart-Lucy 2012, 111. Il dipinto è datato al 1500-1510 (a mio avviso il dipinto si colloca stilisticamente almeno negli anni trenta, per la forma ondeggiante e polposa del paesaggio, ma non ho potuto osservare l'opera dal vivo quindi riporto la data suggerita nel catalogo). Molto probabilmente la tavola era parte di un complemento di arredo.

1108 Tietze-Conrat 1955, riporta che il paesaggio era stato acquistato dai curatori del museo come un *Endimione*, ma la figura nel dipinto non è completamente addormentata, come invece dovrebbe essere raffigurato il pastore del mito, e Diana non appare, né in forma di donna, né come luce lunare.

1109 Meiss 1966, 354.

1110 Vd. anche il disegno dello stesso soggetto (un pastore dormiente e il suo gregge di capre) attribuito a Tiziano (Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 5534): Rearick 1993, 623-634, cat. 217.

1111 Rearick 1968, 242; Ballarin 1995, I, 369-372 (1562-1563), Brown in Aikema-Brown 1999, 486, cat. 137.

1112 L'icisione era precedentemente attribuita a Niccolò Boldrini. Tietze-Conrat 1955, 12-13; Muraro-Rosand 1975, 140-145, cat. 21: vd. per la stampa ed il disegno autografo di Tiziano, che si conserva al Louvre (Département des Arts graphiques, inv. 5573); Smirnova 1978, 121; Rosand 1988, 67-68; Rearick 1992, 153-154; Rearick 1993, 618-620, cat. 209 (il disegno è una copia di bottega del modello preparatorio della xilografia), cat. 210 (la stampa); Brown in Aikema-Brown 1999, 484, cat. 136 (il disegno è un falso).

l'atmosfera sospesa e malinconica delle grafiche precedenti qui è dissolta dalla serena laboriosità dei due personaggi: il ragazzo guarda affettuosamente un agnello mentre porta un catino verso la donna intenta a mungere. Questa stampa non presenta un'immagine poetica e rarefatta della vita pastorale, ma l'umile mestiere dell'allevatore; nonostante questo, il soggetto è trattato senza alcuna intenzione caricaturale: anzi, i semplici gesti delle figure, le fisionomie composte e la serena bellezza del panorama conferiscono solennità alla scena pur rustica e quotidiana.[1113] Di tutt'altro spirito è improntata la stampa di Luca da Leida da cui forse deriva l'invenzione di Tiziano (fig. 186): i contadini nell'opera olandese sono osservati con interesse quasi antropologico e quindi ritratti con realismo impietoso, com'è tipico dell'arte nordica. Il rapporto tra le due stampe non è così serrato da doversi spiegare necessariamente con un'influenza diretta ma, se anche Tiziano aveva in mente l'incisione di Luca da Leida, ha interpretato il soggetto secondo il gusto pastorale veneto.[1114]

Nell'opera di Jacopo da Ponte dov'è ripresa la mungitrice di Tiziano (fig. 185), una famiglia di contadini si appresta a preparare il pranzo su una tovaglia stesa a terra, mentre il capofamiglia semina il campo poco distante. Nonostante la distribuzione sbilanciata delle masse nello spazio – il gruppo di figure è concentrato nell'angolo in basso a sinistra – la composizione è in perfetto equilibrio grazie al concerto dei colori: tutto il dipinto è giocato sul contrasto tra il calore dei toni bruni e le macchie di colori freddi in primo piano e nello sfondo; la camicia del ragazzo e la gonna della bambina riecheggiano il blu del cielo e della montagna; il bruno chiaro del ventre della mucca al centro è il punto medio del colore di tutta la scena. È ormai opinione comune che questo dipinto illustri la parabola evangelica del seminatore (*Matteo* 13, 3-8 e 18-23; *Marco* 4, 3-8; *Luca* 8, 5-8 e 11-15):[1115] la parola di Dio è accolta nel cuore dell'uomo come il seme sparso a terra dal contadino: a seconda di dove cade (fuor di metafora, a seconda dell'animo di chi ascolta) il seme della verità dà frutto oppure muore; sempre che la scena dipinta si riferisca a questo passo evangelico, la rappresentazione della parabola ha un carattere allusivo perché non compaiono nell'opera tutti gli elementi simbolici del racconto: la strada, dove i semi caduti vengono mangiati dagli uccelli (che nel dipinto beccano invece dai solchi del campo); la roccia, dove il seme germoglia ma ha vita breve; le spine, che soffocano la pianta appena nata. L'unica figura necessaria all'illustrazione della parabola è il contadino che sparge i semi a terra, dipinto da Jacopo in secondo piano, mentre la composizione è dominata dalla scena agreste del pranzo familiare.

Anche in questo caso la presenza dei *parerga* nella prima sede del dipinto e la conseguente marginalizzazione della figura che trasmette il significato del racconto hanno indotto la critica ad elaborare interpretazioni iconologiche complesse al fine di giustificare l'anomalia compositiva.

L'analisi di Aikema prende le mosse dalla stampa di Tiziano sopra discussa (fig. 182): siccome l'erotismo implicito nella scena incisa da Luca di Leida comporta, secondo l'autore, che i personaggi debbano essere oggetto di giudizio morale da parte dell'osservatore, anche nell'opera di Tiziano ispirata alla stampa olandese

1113 Rearick 1992, 154: "their simplicity is however seen in heroic terms, their labor ennobled by the majestic unity between man and his environment".

1114 Così anche Smirnova 1978, 121: "nonostante l'identità di alcuni elementi, si tratta di due concezioni della «scena campestre» ben diverse. Nella xilografia del Boldrini il motivo della vita rurale è trasfigurato su un piano di visione del mondo elevata e grandiosa: le immagini dell'idillio contadino sono viste in coerenza perfetta con la natura, piena di vigore e di forze dinamiche". Vd. anche Rearick 1992, 154: "Although there can be little doubt that Titian knew Lucas von Leyden's *Milkmaid* of 1510, he did not choose to emulate the realistic asperity of the engraving, which, in any case, cannot have been inspired by Latin poetics". Per il rapporto tra le pastorali di Bassano e le stampe venete vd. anche Ballarin 1995, 282. Per la stampa di Luca da Leida vd. Brown in Aikema-Brown 1999, 482, cat. 135.

1115 Muraro 1957, 299 ha formulato per primo l'ipotesi.

si deve riscontrare la stessa connotazione; non a caso uso il verbo 'dovere', perché lo stesso autore afferma che nella xilografia veneziana "there is nothing erotic about either the woman or the only other human figure, a peasant boy".[1116] Tuttavia, afferma Aikema, due simboli nel paesaggio indicano che anche questa scena campestre rappresenta allegoricamente la dicotomia tra le due *civitates* agostiniane: l'aquila appollaiata sul ceppo dietro gli armenti è il simbolo della Resurrezione, mentre il cavallo che corre a briglia sciolta nel prato a mezza distanza raffigura in emblema la smodatezza sensuale; lo sperone di roccia nello sfondo invece è il Monte Sion.

La "distrazione" della contadina di Tiziano è, ancora una volta, oggetto di giudizio morale: la mungitrice appare troppo assorta nel lavoro, cioè nella vita materiale, per notare l'aquila e il monte, vale a dire i segni che indicano la possibilità di rinascita spirituale.[1117] La connotazione della mungitrice è estesa da Aikema ad una figura a questa ispirata: la contadina dell'*Annuncio ai Pastori* di Washington di Jacopo da Ponte. Anche i personaggi di quest'opera sono accusati di non badare a sufficienza all'angelo annunciante; il giudizio non risparmia neppure la figura femminile a destra, anche se questa in realtà ha interrotto il lavoro di mungitura e si è voltata verso l'angelo.[1118] Poiché le due donne e la mucca che compaiono nella *Parabola del Seminatore* sono entrambe variazioni della mungitrice dell'*Annuncio* di Washington (la donna più anziana ne ripete la posa, quella più giovane la forma del corpo e del vestito), anche queste rappresentano secondo Aikema la schiatta dei "perfidi villani", nonostante abbiano un aspetto innocente e dignitoso; questa lettura sarebbe corroborata dalla presenza, nel dipinto Thyssen, del cane semi-addormentato, simbolo di turpitudine morale.[1119] La tesi di Aikema si fonda su un principio indimostrabile: nelle intenzioni dell'artista, secondo lo studioso, il riguardante dovrebbe dubitare dell'apparenza piacevole della scena in primo piano e del contegno quasi nobile dei personaggi: proprio il fatto che il dipinto sia godibile esteticamente dovrebbe indurre l'osservatore ad armarsi di scetticismo e a smascherare l'*exemplum* negativo nella rappresentazione.[1120] L'idillico *parerga* in primo piano sarebbe quindi una trappola percettiva: il riguardante è chiamato a guardare

1116 Aikema 1996, 76.

1117 Aikema 1996, 76. Non è necessario né probabile che il cavallo, il monte o gli altri elementi del paesaggio abbiano valore simbolico, considerato il carattere laico e disimpegnato della rappresentazione. L'aquila invece non è altrettanto giustificata nel paesaggio ma a mio avviso, se le si deve trovare un significato, è da avvalorare piuttosto la tesi dell'allusione al mito di Ganimede, dato che l'amore di Giove per il giovane pastorello era già stato raffigurato in stampe e disegni veneziani precedenti alla stampa qui in esame: vd. Rearick 1992, 153: "That it is Jupiter disguised as an eagle come to admire Ganymede is possible, but the staffage is too numerous and distracting, especially by comparison with Giorgione's restrained drawing of that mythological subject". L'anno dopo lo stesso studioso propone un'ipotesi diversa: il paesaggio potrebbe essere allegoria dell'Abbondanza di cui godono le terre sotto la protezione degli Asburgo (Rearick 1993, 619, cat. 209-210). Il cavallo e l'aquila non compaiono nel cartone conservato al Louvre: per quanto riguarda il rapace, sembra che l'incisore abbia trasformato in uccello la radice contorta di un albero (vd. Muraro-Rosand 1975, 143).

1118 Aikema 1996, 75: "Their head bowed, their eyes downcast, they are sunken in themselves; indeed the older of the two seems half asleep. *And though the kneeling peasant woman has turned halfway around, she does not look upward: she, too, misses the point.* So striking is the distinction between her and her two God-fearing companions that the canvas must be yet another attack to acedia, the dull indifference of those who cannot free themselves from either the routine of their daily lives or their own intertia". Il corsivo è mio.

1119 Aikema 1996, 78: " What could possibly be wrong with this idyllic scene of wholesome rusticity? Consider for a moment the principal motive, the two women and the cow. They were adapted from the *Adoration* [sic] *of the Shephards* of several years previous, in which they were reprehensible. This is confirmed by the sleeping dog, which we know Jacopo used often to underscore the moral turpitude of particular acts or individuals. The family may look respectable, even noble, but appearances can be deceptive: there rustics are nothing more than *perfidi villani*".

1120 Aikema 1996, 78: "The beautifully painted group is so attractive that the viewer is tempted to take the canvas at face value, rather than "unmasking" the figures as negative *exempla* and looking beyond them to the sower who, sketchily rendered and in relative darkness, provides the clue to the picture meaning. The essence lies in the contrast between him and the peasant family, which Jacopo has used various pictorial devices to clarify".

aldilà – metaforicamente e letteralmente – della scena cui è data preminenza nella composizione al fine di cogliere il vero messaggio del dipinto, impersonato dal seminatore in secondo piano.

Ma perché il pittore avrebbe improntato di nobiltà e bellezza la scena campestre – manifestando così una forma di empatia verso la famiglia contadina – se intendeva rivelare il carattere amorale dei personaggi e indurre di conseguenza l'osservatore a guardare con sospetto la scena in primo piano? Il principio che la bellezza sia indice di inganno e il godimento estetico sia una forma di distrazione colpevole non ha nessun riscontro nella cultura veneta del Cinquecento.

È improbabile che si debba leggere un contrasto tra la scena del pranzo ed il seminatore anche perché quest'ultimo, se pure è in effetti l'unica figura necessaria all'illustrazione della parabola, non è un personaggio in sé positivo, perché il buon esito della semina, nel racconto evangelico, non dipende dall'agricoltore ma dal terreno; neppure l'azione della semina è in sé esemplare, appunto perché può essere sia fruttifera che inefficace.

Infine i precedenti addotti dallo studioso come prove del carattere amorale della famiglia contadina non corroborano in modo convincente la sua tesi in quanto né l'interpretazione morale della stampa di Luca di Leida, né quella della xilografia veneziana sono dimostrabili in alcun modo, eppure nel discorso di Aikema sembrano acquisire certezza nel momento in cui determinano la lettura di un'opera successiva, mentre, come si è già avuto modo di argomentare,[1121] è molto più probabile che i prestiti formali non implicassero la migrazione del significato della figura-modello nell'opera derivata. Quindi se pure i personaggi di queste stampe fossero connotati moralmente – e io credo non sia così – ciò non basterebbe a comprovare l'interpretazione dei dipinti di Bassano.

Diverse opere grafiche di ambito veneto, risalenti alla metà del Cinquecento, dimostrano che la rappresentazione della vita campestre e dei lavori agricoli – a queste date e a queste latitudini – era avulsa da giudizio morale o intenzione derisoria. Una xilografia databile agli anni Cinquanta (di Giuseppe Porta Salviati o Lambert Sustris) raffigura un aratore al lavoro sullo sfondo di un ameno villaggio rurale (fig. 187): se le azioni dei personaggi e il contesto in cui sono inseriti indicano chiaramente l'ambientazione rustica della scena, l'aspetto delle figure è invece dignitoso e piacevole allo sguardo;[1122] la figura femminile che fila in secondo piano, se isolata dal resto della rappresentazione, non sarebbe riconoscibile come contadina, perché la posa nobile e la bellezza classica della persona sono confacenti anche ad una sibilla o una santa.[1123] Lo stesso spirito disimpegnato e benevolo impronta il *Cacciatore di Lepri* di Boldrini del 1566 (fig. 188)[1124] e il *Ragazzo che frusta un vitello* dello stesso artista (fig. 189),[1125] opere nelle quali il carattere umile e rustico dei personaggi è più marcato, senza risultare per questo caricaturale. Un'altra xilografia di Boldrini della stessa serie, la *Vecchia con bambino a cavallo* (fig. 190), deriva da un modello nordico, ovvero la stampa di Martin Schongauer dov'è raffigurata una famiglia contadina in viaggio verso il mercato (191a). Boldrini probabilmente conosceva l'invenzione di Schongauer attraverso un bulino di Nicoletto da Modena

1121 vd. *supra,* 71s.

1122 Muraro-Rosand 1975, 172, cat. 33 (Giuseppe Porta Salviati, 1550). Rosand 1988, 70 (Giuseppe Porta Salviati): "Tilling his own soil, the ploughman has created out of this larger landscape a rustic locus amoenus. The presence of his family behind him, set within a kind of rustic bower, confirms the sense of well-being and self-sufficiency that was a traditional theme of georgic discourse"; Rearick 1992, 154 (Lambert Sustris, 1544-1545).

1123 Rearick 1992, 154 battezza questa figura "the high-fashion spinner".

1124 Muraro-Rosand 1975, 253, cat. 76a-76b

1125 Muraro-Rosand 1975, 258, cat. 78. per questa e la precedente xilografia vd. anche Rearick 1992, 154.

(fig. 191b):[1126] già nella versione di Nicoletto le figure si presentano meno abbruttite e grottesche rispetto al modello; il bambino ha in testa una corona di pampini ed uva invece del cappuccio gigantesco del suo gemello tedesco; il viso della donna è meno segnato dalle rughe e il profilo meno aquilino. La stampa di Niccolò Boldrini ha un tono ancora più neutro: l'isolamento delle due figure a cavallo dal resto della scena e la conseguente eliminazione della figura gobba e intontita del capo famiglia trasformano la vignetta satirica in una pura scena di genere.[1127] La vecchia contadina sorride e il bambino – il cui abito non è più connotato in alcun modo – si regge alla donna con un'aria graziosamente spaurita.

Come nella letteratura bucolica i pastori sono presentati come musicisti e poeti ed il racconto della loro vita è un inno nostalgico ad un modo di vivere originario e perduto, così anche queste stampe elevano un soggetto umile a oggetto di ammirazione artistica, sia perché dimostrano l'abilità mimetica dell'autore, capace di riprodurre le varietà della natura e delle attività umane, sia perché presentano un'immagine idilliaca del mondo campestre. Proporre un'interpretazione delle opere pastorali e agresti di Bassano che implichi una connotazione negativa dei contadini e dei pastori è rischioso perché è invece tipico della tradizione veneziana lo sguardo nostalgico e assorto sulla vita di campagna: di questa tradizione è erede Bassano e questa tradizione agisce come un antidoto al sarcasmo della cultura figurativa del Nord Europa.[1128]

Aikema non è l'unico studioso che abbia tentato di interpretare il rapporto tra *parerga* contadino e figura principale nella *Parabola del Seminatore* Thyssen. Anche l'analisi di Berdini[1129] parte dal presupposto che la scena in primo piano, data la sua preminenza nella composizione, debba avere un ruolo preciso e distinto nella trasmissione del significato del dipinto.[1130] Secondo questo studioso le tre donne in primo piano manifestano "shock and reverence" nei confronti della pagnotta appoggiata sulla tovaglia:[1131] il pane è oggetto di meraviglia e attenzione perché rappresenta il risultato finale della semina nel terreno fertile; nella scena in primo piano sarebbe raffigurato quindi l'epilogo felice della parabola – il frutto della parola di Dio nel cuore ben disposto – che non potrebbe essere altrimenti incluso nel dipinto: infatti la parabola è un discorso che si avvale di un racconto quotidiano ed immediatamente comprensibile per trasmettere un insegnamento spirituale; ma se la parabola è tradotta in figura, il riguardante avrà di fronte solo l'illustrazione del racconto, perché le immagini non possono offrire la spiegazione del messaggio nascosto e comunicare l'insegnamento finale.[1132] Nonostante l'analisi di Berdini abbia il pregio di riflettere sul limite sostanziale della traduzione figurativa di un racconto allegorico, la sua lettura della scena in primo piano nel dipinto Thyssen è a mio avviso falsata dal desiderio di dare ad ogni costo un ruolo comunicativo al *parergon*; infatti se si osserva la composizione, al pane non è data particolare enfasi, né l'oggetto risveglia l'ammirazione e la gratidine delle figure femminili, come afferma invece Berdini: se la donna più anziana guarda in direzione della tovaglia, né la ragazza intenta ad abbeverare le pecore, né tantomeno la donna seduta rivolgono lo

1126 Hind 1948, V, 133, cat. 95. Tavola in Hind 1948, VI, 685.

1127 Muraro-Rosand 1975, 256: "The woodcut, then, substituting a colt for the walking *capo famiglia*, further emphasizes the aspect of pure genre".

1128 In proposito vd. *infra,* 250s. Per l'immagine caricaturale dei contadini nella produzione grafica tedesca e olandese vd. Grössinger 2002, 89-107.

1129 Il saggio di Berdini 1997 propone una lettura dei dipinti religiosi di Bassano come "esegesi visuali".

1130 Berdini 1997, 64: "The activities of the women, however, are not overtly productive and can hardly be reduced to an appendix of the sowing project, *given their preminence in the economy of the image*. *Their number also make it unlikely that they play the role of ancillary figures*, as if the subject of representation could be reduced to that of a farmer at work with his family standing by". Il corsivo è mio.

1131 Berdini 1997, 69. Concorda con questa interpretazione Brown in Aikema-Brown 1999, 486.

1132 Berdini 1997, 60-62.

sguardo verso la pagnotta.

Inoltre, anche se il pranzo dei contadini fosse legato alla scena della semina da un rapporto di causa-effetto (il pane sulla tovaglia è il segno che la semina porterà il suo frutto), e se quindi era richiesto al riguardante di mettere in relazione mentalmente la semina al pane sulla tovaglia, la scena dipinta in ogni caso non rivela il significato simbolico della parabola, cioè l'insegnamento spirituale, ma sempre e solo la lettera del racconto.

L'inclusione della famiglia del seminatore nel dipinto e la preminenza di questa nella composizione è a mio avviso un altro esempio di amplificazione visiva del soggetto iconografico: nell'opera di Bassano, questo modo narrativo caratteristico della sua epoca privilegia il contesto rurale delle storie illustrate.

Prima di continuare il discorso relativo all'inversione compositiva tra scena marginale e scena principale nell'opera di Jacopo da Ponte, conviene fare un passo indietro e dire un'ultima parola sui *parerga* disseminati nel paesaggio che fa da sfondo alle opere devozionali della prima maturità del pittore discusse nel paragrafo precedente.[1133]

Tra gli anni trenta e quaranta del Cinquecento Domenico Campagnola produsse alcune xilografie di paesaggio nelle quali la prospettiva rialzata dell'orizzonte consente allo sguardo di percorrere un'ampia veduta naturale.[1134] Come gli sfondi dei dipinti devozionali, i paesaggi di Campagnola sono arricchiti da scenette pastorali, percorsi da viandanti e punteggiati di castelli e paesi (fig. 192 e 193).[1135] Se si può supporre che simili *parerga* siano investiti di valore simbolico quando appaiono alle spalle delle figure sacre nelle opere devozionali, non c'è dubbio che nelle stampe di Campagnola tutti gli elementi che compongono la veduta abbiano l'unica funzione di rendere piacevole la passeggiata immaginaria del riguardante.

È probabile che la preferenza dichiarata da Giovio per i *parerga* dipinti negli scenari rispetto alle figure principali che si stagliano in primo piano fosse condivisa da una certa parte del pubblico, perché le invenzioni di Campagnola – nelle quali il paesaggio non è più commento o decoro di una scena di soggetto grave, ma è il soggetto stesso della rappresentazione – sembrano rispondere a questo gusto. Se nelle stampe sopra discusse i pastori, i contadini, i viandanti sono complementi naturalistici del paesaggio o protagonisti di scene campestri indipendenti, quando le stesse figure-*parerga* tornano ad arricchire gli sfondi dei dipinti di soggetto iconografico tradizionale, come accade nell'opera di Bassano, è lecito supporre che conservino la libertà recentemente conquistata dalla funzione allegorica e cioè servano a dare un'intonazione pastorale o agreste al dipinto nel suo insieme.

L' ecfrasi di Giovio non è l'unica fonte dalla quale si possa dedurre l'idea che la ricezione cinquecentesca della pittura di paesaggio corrispondesse ad una lenta e piacevole passeggiata immaginaria e che quindi la moltiplicazione e la disseminazione di dettagli naturali e figure nella scena fosse funzionale ad attrarre e accompagnare lo sguardo nello spazio.

I pastori di Sannazaro percorrono lo scenario dipinto sulle porte del tempio, nel brano dell'*Arcadia* sopra ricordato,[1136] passando da un episodio all'altro come se si muovessero nello spazio reale di un bosco, cioè vagando liberamente nella rappresentazione; poiché le scene sono collocate in punti diversi dello stesso

1133 vd. *supra*, 207-212.

1134 È probabile che Campagnola abbia desunto questo espediente dalle stampe panoramiche olandesi: vd. Rearick 1993, 613, cat. 213. Per la produzione grafica di Domenico vd. Saccomani 1980 e *Eadem* 1982; Châtelet 1984.

1135 vd. Muraro-Rosand 1977, 162-169, cat. 28-30; Rosand 1988, 72-73; Rearick 1993, 621, cat. 213.

1136 vd. *supra,* 225.

paesaggio, il riguardante è libero di decidere da dove cominciare a contemplare l'opera e in che ordine percorrere il dipinto; non a caso la prima scena descritta – cioè la prima che cattura lo sguardo di Sincero – è quella dove i pastori stessi possono specchiarsi; se invece le porte del tempio fossero state divise in riquadri, ognuno dedicato ad un episodio, la struttura della decorazione avrebbe determinato l'ordine di lettura.

La possibilità di vagare a piacimento nelle scene dipinte è, secondo Vincenzo Borghini, uno dei pregi della pittura e una ragione della superiorità di quest'arte sulla scultura; nella *Selva di Notizie* infatti si legge:

> Vuole Aristotile[1137] che fra le cose che naturalmente arrecano diletto sia la mutazione et il variare, perché le cose che stanno sempre in un medesimo termine stuccano, e per questa ragione a molti diletterebbe più la pittura, perché l'occhio non si ferma in una medesima cosa sempre, ma varia per una tavola *come per una piazza.*[1138]

Il prossimo paragrafo sarà dedicato proprio ad alcune storie dipinte da Jacopo Bassano nelle quali l'occhio può vagare a lungo, perché sempre attratto da nuovi oggetti e figure; l'attenzione del riguardante quindi si disperde nello spazio della tela, seguendo le azioni delle figure marginali e ammirando gli oggetti ed i dettagli naturalistici ritratti dal pittore, invece di concentrarsi sui personaggi sacri e meditare sull'evento narrato; per interpretare il significato di questi dipinti – o meglio per attribuire un significato alla disattenzione delle figure-*parerga* e, conseguentemente, dell'osservatore – queste opere di Bassano sono state messe a confronto dalla critica con alcuni dipinti della scuola di Anversa che presentano composizioni paragonabili a quelle di Bassano, nelle quali cioè il consueto rapporto tra *parerga* e soggetto principale della rappresentazione è invertito.

c. Parerga *e trappole visive*

La tela di *Giacobbe e Rachele al pozzo* discussa nel precedente paragrafo è stata forse concepita come *pendant* del *Viaggio di Giacobbe* (fig. 194), un tempo al Wallraf-Richartz di Colonia e oggi proprietà della Galleria Canesso di Parigi.[1139] Dalla metà degli anni sessanta Jacopo Bassano cominciò ad illustrare sempre più di frequente temi dell'Antico Testamento che si prestassero alla rappresentazione di carovane in viaggio;[1140] queste opere presentano composizioni simili ma sempre variate nei dettagli: un gruppo serrato di

1137 Aristot. *rhet.* 1, 11, 20.

1138 Barocchi 1970, 150. il corsivo è mio. Anche nel Seicento la pittura di paesaggio era apprezzata proprio in quanto offriva la possibilità di passeggiare con l'immaginazione; lo dimostra il *Musaeum* di Federico Borromeo, un breve trattato in latino dove il prelato descrive i dipinti della sua collezione e ne decanta le bellezze; un paesaggio marino di Paul Bril che Borromeo possedeva è lodato nel testo perché "vi si scorge il mare in una veduta tanto serena, tranquilla e distesa che chiunque volga in tale direzione gli occhi crede di percorrere gli spazi marini sia con lo sguardo sia col passo [Mare cernitur ibi tam molli et placido longoque prospectu, ut quisquis intendat illuc oculos, acie simul et gressu marina spacia pererrare sese putet]" Borromeo, *Musaeum*, 36. Il dipinto di Bril (1611) è conservato tutt'ora alla Pinacoteca Ambrosiana e presenta una veduta ricca di parerga: alcune barche solcano il mare, a riva i pescatori gettano le reti e riparano gli scafi, alcuni viandanti si allontanano dalla costa in primo piano.(vd. scheda di Pijl in Caramel 2006, 66-68, cat. 186). Per la collezione di dipinti di paesaggio di Federico Borromeo vd. Jones 1988 e Jones 1993; per il *Musaeum* vd. l'introduzione e le note di: Borromeo, *Musaeum,* XIII-LIV.

1139 Vd. Romani in Brown-Marini 1992, 74, 121 e 93-94, cat. 33.; Ballarin 1995, I, 287-288.

1140 Per questo genere vd. Rearick 1978, 331-342; Muraro 1992, 45-51; Falomir 2001, 59- 65.

figure e animali attraversa lo spazio in un cammino parallelo al piano del dipinto; la superficie della tela è occupata nella parte bassa dalle suppellettili e dall'incastro dei corpi dei viaggiatori e degli armenti mentre dietro le loro spalle si apre il paesaggio. L'opera che ha fondato questo genere è probabilmente il *Viaggio di Giacobbe* di Hampton Court (fig. 195),[1141] databile al 1560; la fortuna di queste invenzioni è testimoniata dal numero di dipinti che rispondono alle caratteristiche sopra elencate e all'ampia diffusione di varianti prodotte dal maestro e dalla bottega negli anni.[1142]

Il *Viaggio di Giacobbe* in Palazzo Ducale è forse l'ultima opera di questa tipologia dipinta dal maestro – è datato dalla critica tra il 1575 e il 1579 – e ne costituisce di certo il capolavoro (fig. 196).[1143] L'umiltà degli oggetti che affollano il primo piano e dei gesti delle figure è riscattata dal ritmo pausato e solenne della processione che si snoda da sinistra verso destra e poi procede zigzagando nella profondità del paesaggio; la scena si svolge alle prime luci dell'alba: l'oscurità che sommerge ancora la carovana – un'altra cifra dello stile maturo del Bassano – dona agli oggetti metallici e alle stoffe degli abiti un bagliore corrusco e tempera, abbassando e unificando i toni dei colori, l'apparente confusione della scena.

A proposito della profusione di oggetti che attraggono lo sguardo dell'osservatore e impegnano le figure dipinte sulla scena, Aikema suggerisce un'interpretazione simile a quella proposta per la *Parabola* Thyssen: la donna china sul baule aperto verso il margine destro della tela, il gruppo di donne e bambini a sinistra – probabilmente Lea e Rachele con i figli – e Giacobbe stesso – che trasporta con fatica una cassa – dimostrano un colpevole attaccamento ai beni materiali; il fardello delle masserizie e la preoccupazione per il trasporto dei beni impediscono alla famiglia di avanzare speditamente nel cammino;[1144] se i patriarchi sono tanto distratti dagli oggetti da aver perso di vista la meta, i pastori che guidano la comitiva, rappresentati in lontananza, sono invece un modello positivo per il riguardante: "the Venice canvas is supremely didactic".[1145]

Questa lettura è estesa dall'autore a tutti i dipinti di carovane di Bassano: i personaggi che si attardano o che sono girati nella direzione opposta a quella di marcia rappresentano la tardità dell'uomo a rispondere alla chiamata di Dio.[1146] Secondo questa lettura in alcuni dipinti, come in questo di Palazzo Ducale, gli *exempla*

1141 Vd. Romani in Brown-Marini 1992, 93-94, cat. 33 (1560).

1142 vd. ad esempio il *Viaggio di Tobia* e il *Viaggio verso la Terra Promessa* (1573) di Dresda (vd. Rearick in Brown-Marini 1992, 135-136; e Ballarin *ibid.*, 193-194); la *Partenza di Abramo per Canaan* (1576-77) di Berlino (vd. Alberton Vinco da Sesso in Brown-Marini 1992, 162, cat. 60) e dell'Escorial (vd. Ruiz Manero 2011, 64-67, cat. 3JF).

1143 vd. Arslan 1960, I, 137-138 (1574); Shearman 1983, 27; Rearick in Brown-Marini 1992, CLXIX; Ballarin 1995, 341; Berdini 1997, 81-86; la migliore replica di bottega di quest'invenzione si conserva al Prado (vd. Falomir 2001, 64-65, cat. 3; Ruiz Manero 2011, 80-82). La tela apparteneva a Jacopo Contarini ed era appesa probabilmente nel *portego* del suo palazzo a San Samuele, in *pendant* con il *Ratto di Europa* di Veronese, che è tutt'ora esposto assieme al *Viaggio* nella Sala dell'Anticollegio in Palazzo Ducale, vd. Franzoi-Pignatti-Wolter 1990, 302-304. Hochmann 1987, 460.

1144 Aikema 1996, 90-91: "The blameworthliness of her preoccupation – paking linen, it seems – is underscored by the familiar dog. The throng on the left is equally incapable of relinquishing earthly possessions. Jacob lugs what is evidently a heavy case and at the lower edge of the image a carefully observed array of household effects is apparently still waiting to be packed".

1145 Aikema 1996, 91.

1146 vd. ad esempio la lettura del *Viaggio di Giacobbe* a Hampton Court (fig. 195): anche qui il patriarca non dà il buon esempio (Aikema 1996, 87); l'autore stesso si chiede in proposito "why on earth are the patriarch and his family cast in a worse light than their servants?" Sarebbe in realtà sufficiente ribattezzare il dipinto *Sosta nel viaggio di Giacobbe;* Shearman 1983, 25-26 cat. 19 descrive infatti la scena in questi termini "A large group of men, women, children and animals *is preparing to move off* [...]". Oppure vd l'interpretazione di Aikema del *Viaggio di Giacobbe* che faceva da *pendant* a *Giacobbe e Rachele al pozzo* (vd. *supra,* nt. 1130, fig. 194) dove il capofamiglia ha intrapreso con energia il cammino mentre invece è il bambino sonnolento in primo piano (forse uno dei suoi figli) a rappresentare il modello negativo (Aikema 1996, 91).

negativi risultano essere proprio le figure sacre, mentre le figure marginali, quando dimostrano maggior solerzia, sono gli esempi da seguire. Per quanto, come ormai sarà chiaro, questo genere di interpretazione non è a mio avviso sostenibile (se non altro perché il messaggio del dipinto sarebbe quasi blasfemo), Aikema è l'unico studioso che si è soffermato sul problema della distrazione indotta nel riguardante dai *parerga.*

Infatti Aikema afferma che il realismo e la ricca varietà degli oggetti rappresentati induce nell'osservatore ammirazione e interesse: se questi "soccombe ai sensi", cioè si lascia attrarre dalla piacevolezza e dal realismo della scena, cade nella trappola tesa dall'artista e si rende colpevole della stessa distrazione che manifestano le figure dipinte.[1147]

Se nei dipinti che rappresentano le carovane dei patriarchi i protagonisti stessi della storia sacra, secondo questa interpretazione, possono costituire un esempio negativo per il riguardante, un altro genere di invenzione bassanesca, inaugurato a metà dell'ottavo decennio, presenta una più chiara distinzione tra il comportamento delle figure marginali e quello delle figure sacre: si tratta di una serie di dipinti a tema evangelico ambientati all'interno di una cucina. Anche nel caso di questa tipologia, come in quella dei viaggi dei patriarchi, il genere di azione rappresentata – il pasto – e il contesto in cui si svolge la scena – l'interno domestico – determinano la scelta del soggetto: la cena in Emmaus, Cristo in casa di Marta e Maria e il ritorno del figliol prodigo.[1148]

Intorno al 1576 Jacopo e Francesco firmarono la tela del *Ritorno del Figliol prodigo*, oggi alla Galleria Doria Pamphili di Roma (fig. 197),[1149] nella quale si deve probabilmente riconoscere il prototipo dell'invenzione poi replicata numerose volte.[1150] Un'altra versione di buona qualità, non firmata, si trova al Prado (fig. 198):[1151] la tela presenta alcune variazioni nella scena in primo piano, dove appare una figura in più seduta al tavolo a sinistra, un fanciullo ai piedi delle scale e una ragazza presso il camino.

In entrambe le versioni della parabola evangelica, l'evento principale della storia – il ritorno del figlio ed il perdono del padre – è relegato in secondo piano, dietro alla rappresentazione dei preparativi del banchetto, nei quali sono impegnati numerosi servi del ricco padrone; anche se non tutte le figure senza nome in primo piano però sembrano dedicarsi con zelo al compito loro assegnato, nell'insieme offrono un'immagine serena di vita domestica: anche in questo dipinto quindi il racconto del fatto centrale della storia e l'illustrazione del contesto in cui si svolgono gli eventi appaiono invertiti nella composizione.

Il *figliol prodigo* dei Bassano si presta molto bene ad essere interpretato come "trappola visiva"; secondo Aikema la contagiosa distrazione delle figure-*parerga* collabora alla trasmissione del significato del dipinto: "Here again *these figures are so distracted that they fail to notice what is essential* – in this case the joyful homecoming. What is more, the snacking boy and similarly furtive cat *threaten to distract the viewer as well*! Thus Bassano chose an *anthitetical presentation for didactic purposes* once more and *manipulated the biblical story to the same end*".[1152]

Sullo stesso principio si basa l'interpretazione della tela *Cristo in casa di Marta e Maria* di Houston (fig.

1147 Aikema 1996, 91: "So true to life are the domestic objects in the foreground that we are tempted to pick them up and admire them – the very trap that the artist would have us avoid. If we succumb to our senses we are no less culpable than the rich man who cannot renounce his wealth".
1148 Per questo genere vd. Rearick 1968, 245-249; Ballarin 1995, 349-350; Falomir 2001, 69-75.
1149 Sestieri 1942, 69-70, cat. 103; Rearick 1968, 245; Rearick 1992, CLVI; Ballarin 1995, 349;
1150 vd. Falomir 2001, 72 per una rassegna delle repliche.
1151 Falomir 2001, 72-73, cat. 5.
1152 Aikema 1996, 113-114.

199)[1153] e della *Cena in Emmaus* di Crom Castle (fig. 200);[1154] di quest'ultimo soggetto si conserva al Prado una versione non firmata (fig. 201)[1155] in cui la scena domestica è estesa a tutto il primo piano: una scala separa la cucina dalla terrazza dove mangiano Gesù e i due apostoli, che quindi è più distante e rialzata rispetto all'ambiente dipinto nella tela di Crom Castle; di conseguenza nell'angolo in basso a destra trovano posto altri due domestici impegnati nella preparazione del pranzo. Il pittore dedica tanto spazio e tanta caura formale agli aspetti più triviali degli episodi biblici rappresentati per mettere alla prova la volontà del riguardante di prestare ascolto a ciò che veramente importa:[1156] Bassano ha previsto che l'osservatore avrebbe indugiato sulla scena marginale in primo piano e si sarebbe distratto a contemplare le figure-*parerga*, anch'esse a loro volta distratte in attività di nessuna importanza; ma questa deviazione dello sguardo non è fine a se stessa bensì è tesa a rendere il riguardante consapevole dell'errore insisto nel suo comportamento e quindi a dirigiere il suo sguardo con rinnovato zelo sull'evento principale.

Questa ipotesi è fondata su un sillogismo che si può riassumere come segue: posto che il dipinto ha un fine comunicativo, cioè il suo fine è raccontare una storia perché l'osservatore ne tragga un insegnamento, ogni elemento della scena deve collaborare a questo fine; quindi se alcuni elementi apparentemente non hanno nessun ruolo in questa missione, anzi sono controproducenti, devono avere una funzione nascosta che il riguardante e lo storico sono chiamati a riconoscere e svelare; l'unico modo in cui i personaggi che non sono necessari al racconto e che non si interessano all'evento principale possono collaborare al fine comunicativo del dipinto è in quanto esempi negativi: queste figure devono essere connotate moralmente, altrimenti il loro ruolo nella rappresentazione risulta incomprensibile.

Tuttavia questo sillogismo è necessario soltanto se si dà per assunto che il fine di queste opere sia la trasmissione di un insegnamento morale, come infatti crede Aikema, mentre invece viene a cadere se si parte dal presupposto che l'intento del pittore fosse quello di offrire l'illustrazione di una storia in tutte le sue componenti, per quanto umili o quotidiane esse siano; anzi nella poetica di Bassano e nel gusto che ha saputo creare o assecondare nei suoi committenti e collezionisti, più umile e quotidiana risulta la scena, meglio essa risponde alla visione della storia sacra caratteristica di questo pittore; se è così, allora il riguardante non è chiamato a resistere all'attrazione per i *parerga* perché questi sono gli strumenti attraverso i quali è compiuta l'immersione della storia nel suo contesto. La prima ipotesi evidentemente intravede una dicotomia di ordine spaziale e morale tra *parerga* e racconto, la seconda invece tende a considerare l'unità della rappresentazione.

Che la seconda ipotesi sia da preferire alla prima deve essere ovviamente dimostrato; diversi indizi suggeriscono che questi dipinti non sono nati per trasmettere un messaggio morale.

Prima di tutto, come si è già ricordato, le storie dipinte che appartengono a queste due categorie – i viaggi e le cucine – sono state create seguendo il principio dell'attrazione del soggetto al genere, vale a dire

1153 vd. la scheda di Alberton Vinco da Sesso in Brown-Marini 1992, 164, cat. 61); Aikema 1996, 106-107.

1154 Aikema 1996, 108: "Though Jacopo accentuated the preparation of the meal by the kitchen staff, the viewer should make no mistake: the real focus is the disciples listening to Christ at the table". Vd. Rearick 1968, 245. Entrambe le opere sono contemporanee al Ritorno del *Figliol Prodigo* e si datano quindi intorno alla metà dell'ottavo decennio.

1155 Arslan 1960, I, 339; Falomir 2001, 70-71.

1156 Aikema 1996, 108. Anche le sguattere e l'oste della *Cena in Emmaus* sono colpevoli in quano "oblivious of Christ apparition". Bassano aveva già raffigurato molti anni prima questo episodio evangelico, nella pala d'altare di Cittadella, dipinta nel 153. Come osservato da Goffen 1998, una recensione illuminante al testo di Aikema, non è previsto dal racconto che le altre persone presenti riconoscano Cristo, in quanto neppure gli apostoli si resero conto di chi sedeva con loro al tavolo prima che Gesù svelasse la sua identità.

che il tema figurativo ha determinato la scelta del soggetto e non viceversa.[1157] Ciò dimostra che la storia in sé – e quindi il significato religioso della rappresentazione – non fosse tanto importante quanto l'immagine che se ne poteva trarre. La preminenza del tema figurativo sul soggetto iconografico è all'origine delle difficoltà incontrate dalla critica nel dare un titolo ai dipinti che raffigurano le carovane dei patriarchi: solo l'età della figura maschile principale spesso permette di capire se si tratta di Giacobbe o Abramo e quale momento della storia sia illustrato.[1158]

Che l'artista e il suo pubblico fossero interessati soprattutto al potenziale figurativo delle storie bibliche trova conferma nella scelta, da parte di Bassano o dei suoi committenti, di soggetti anche molto rari che permettessero di rinnovare e variare il tema della carovana, come ad esempio la partenza di Abramo per Canaan;[1159] inoltre Bassano era solito interpretare in modo inconsueto i soggetti più noti privilegiando la parte della storia che potesse adattarsi al genere, com'è il caso del *Viaggio di Tobia* di Dresda (fig. 202). L'illustrazione più diffusa di questo soggetto prevede Tobia e l'arcangelo Raffaele in cammino: questo è il primo viaggio compiuto da Tobia, che lasciò la casa del padre per riscuotere un debito e fu guidato e protetto dall'arcangelo durante il percorso.[1160] Nella tela di Dresda invece è raffigurato il ritorno di Tobia da Ectabana, dove il giovane aveva trovato moglie e ricevuto in dote metà dei beni del suocero; il dipinto illustra questo momento della storia in modo piuttosto fedele perché nel libro si racconta infatti che Tobia e l'angelo precedettero la carovana nel cammino in quanto il giovane temeva che i genitori fossero troppo afflitti dall'attesa; la distanza che separa il bestiame ed i servi da Raffaele e Tobia è quindi giustificata nella storia; il padre e la madre del ragazzo sono raffigurati a sinistra, sotto l'arcone di una rovina.[1161] Il punto di vista scelto dal pittore privilegia il tema della carovana ed esalta la ricchezza delle mandrie ereditate da Tobia, mentre i protagonisti della storia sono allontanati nel paesaggio.[1162]

Non solo le storie sacre sono piegate al tema figurativo ma nei dipinti di Bassano anche la ricostruzione d'ambiente è subordinata alla continuità visiva del genere: nelle storie veterotestamentarie e nelle scene di cucina le fogge dei vestiti, gli animali, gli utensili, il paesaggio e gli edifici sono sempre simili, a prescindere dal soggetto iconografico, e hanno un aspetto che gli osservatori contemporanei probabilmente riconoscevano come familiare; soltanto i patriarchi vestono abiti di foggia universale, vale a dire lunghe tuniche colorate; anche se i viaggi dell'Antico Testamento si svolgevano nel deserto, la natura nei dipinti è sempre verde e rigogliosa; le cucine che ospitano Gesù Cristo sono abitate da sguattere e servitori in abiti cinquecenteschi; nessun animale esotico figura tra il bestiame di Giacobbe o Abramo: i cammelli fanno

1157 vd. Freedberg 1997, 44: "Sempre più ubiquitario nella narrativa sacra di Jacopo […] questo interesse [per il proprio ambiente agreste] spesso insidiava quello del tema religioso principale. Ad un certo punto gli fu concesso di emergere come elemento dominante, invertendo il normale rapporto tra soggetto religioso e azione secondaria di genere, tanto da far sembrare quest'ultima il vero argomento principale del dipinto. […] Il genere poteva molto di frequente cercare il proprio argomento (si pensi all'Arca di Noè o al viaggio di giacobbe) nell'aia più che nei contadini che vi lavoravano: e l'immagine tendeva così a trasformarsi tutta in un divertente spettacolo [...]".

1158 vd. ad esempio Shearman 1983, 26-27.

1159 vd. *supra,* nt 1142.

1160 Si tratta certamente del primo viaggio perché il pesce che Tobia tiene in mano o legato al polso è ancora intatto: le sue viscere serviranno a scacciare il demone che possedeva la futura moglie di Tobia, Sara.

1161 Ovviamente anche questa composizione è soggetta alla consueta lettura moralizzante da parte di Aikema 1996, 95-96, anche se i beni di Tobia, cui è dedicato il primo piano del dipinto, sono il premio della sua pietà e dell'obbedienza al padre, quindi non dovrebbero considerarsi in opposizione al valore spirituale del ragazzo.

1162 L'altare di Civezzano dov'è rappresentato l'*Incontro alla porta Aurea* (fig. 222) presenta la stessa composizione: il gregge di Gioacchino di solito non compare nelle illustrazioni di questo tema mentre nella pala di Jacopo la processione di pecorelle occupa tutto il primo piano e sprofonda nel dipinto formando un arco che si ricongiunge all'altra estremità ai personaggi principali, secondo lo stesso principio compositivo del *Viaggio di Tobia*.

raramente capolino dal margine della scena,[1163] ma non sono mai rappresentati per intero.

L'immersione delle storie sacre in un contesto familiare al pubblico non è certo una prerogativa dell'arte di Bassano, ma è un carattere particolarmente notabile nelle sue opere proprio in quanto queste privilegiano la rappresentazione del contesto: poiché l'ambientazione è sempre la stessa – umile, rurale, cinquecentesca – i suoi dipinti si presentano come variazioni infinite dello stesso tema.

Le testimonianze del tempo confermano che di Bassano era apprezzata soprattutto la capacità di creare un'atmosfera, di trasformare le storie sacre in visioni pastorali, rurali o domestiche; è probabile quindi che il soggetto preciso dell'opera non fosse prioritario nella ricezione, come non era prioritario per l'inventore del dipinto. Nel 1571 Rocco Benedetti, nella cronaca delle celebrazioni per la vittoria di Lepanto, definisce Bassano "miracoloso in pingere cose pastorali".[1164] Vasari viene a conoscenza delle opere di Jacopo durante il viaggio a Venezia del 1566, dunque in una fase ancora iniziale del processo di secolarizzazione delle storie sacre; eppure già allora la fortuna del pittore era legata ai dipinti di genere: "molte cose di esso Bassano sono sparse per Venezia e tenute in buon pregio, massimamente per le cose piccole, et animali di tutte le sorte".[1165]

La diffusione delle invenzioni bassanesche di cui scrive Vasari, documentata anche dal gran numero di repliche tutt'ora reperibili, parla a sfavore delle letture più raffinate e complesse dei dipinti di questo pittore, perché le sue opere non erano evidentemente un prodotto elitario, nato in una cerchia ristretta di cultori che condivideva sottigliezze intellettuali inaccessibili ai profani.

Bassano godeva di una certa libertà di scelta rispetto al soggetto: nel *Libro di dare ed avere*, il registro contabile del pittore dove sono ricordate le commissioni fino al 1555, Bassano annota tre volte di aver ricevuto l'ordine di dipingere una storia a sua scelta[1166] ed il pittore era ancora all'inizio della carriera. Van Mander nella biografia di Bassano racconta che quando al pittore non andava a genio il soggetto proposto dal committente, dipingeva di sua iniziativa un notturno o una scena con animali e se il compratore rifiutava l'opera, questa era semplicemente rivenduta ad un mercante.[1167]

La necessità di supporre un intento morale nelle opere dei da Ponte deriva, come si è visto, dalla preminenza dei *parerga* sull'evento principale. Bisogna però notare che nel caso di questi dipinti, proprio a causa del principio di selezione dei soggetti iconografici di cui sopra si è detto, la digressione è sempre giustificata narrativamente: il pittore immagina la scena in modo che risponda al suo gusto e sia quindi animata e domestica, ricca di figure, oggetti e animali, tuttavia non esce mai dai confini di probabilità della storia.[1168] Questa cautela distingue le sue creazioni da quelle di Veronese, nonostante entrambi condividano la tendenza ad amplificare la storia sacra e a piegarla al proprio immaginario (tanto rurale e sommesso quello di

1163 vd. lo stesso *Viaggio di Tobia* o il *Viaggio di Giacobbe* ad Hampton Court.

1164 Cit. in Rearick 1968, 242. Per la celebre esposizione di quadri a Rialto in occasione della festa per la vittoria di Lepanto vd. Gombrich 1967.

1165 Vasari, *Le Vite* (2), VI, 168.

1166 Il libro è trascritto in Muraro 1992; c. 25v (1538): commissione di due dipinti "in uno va el vanzelio de luca et cleofas et in l'altro quello parerà a jacomo; c. 64v (1548): "commissione di fare un quadro che a me mi par"; c. 80v (1552): "un quadro con istoria che mi parerà".

1167 La biografia di Bassano di van Mander è riportata in appendice a Noë 1954, 242-243.

1168 vd. in proposito Porzio 2008, 85 (non riferisce in particolare a Bassano bensì alla nascita della pittura di genere in nord Italia): "L'uso di forzare il contenuto della storia sacra in modo da individuare luoghi e passaggi nei quali fosse più o meno lecita l'irruzione, sotto forma di *excursus*, di tematiche quotidiane e popolari, e quello di trasferirla nell'ambito dei costumi contemporanei, sono due cardini di un processo di secolarizzazione che aveva investito gradualmente la pittura italiana già a partire dal Trecento. Esso spiega con molta chiarezza il motivo dei reiterati appelli della Controriforma cattolica in favore della semplificazione compositiva e della storicizzazione testuale delle immagini".

Bassano, tanto festoso e cittadino quello di Veronese). Se l'esuberanza delle storie dipinte da Veronese infatti ha richiamato l'attenzione del Santo Uffizio, a quanto è dato sapere Bassano non rischiò mai di incorrere nella censura ecclesiastica.[1169]

Il fatto che le figure-*parerga* siano giustificate dal soggetto (anche se spesso non sono previste dal testo né dalla tradizione iconografica) e ne costituiscano semplicemente un'amplificazione, comporta che non sia possibile ravvisare una dicotomia tra protagonisti e figure secondarie, in quanto queste ultime spesso eseguono gli ordini dei personaggi principali e collaborano alla buona riuscita degli eventi, come è ad esempio il caso dei servi che apprestano il banchetto per il figliol prodigo, delle sguattere che preparano la cena di Cristo e i discepoli, oppure delle ancelle che si occupano dei bauli per i viaggi dei patriarchi: Bassano semplicemente illustra il retroscena del racconto, il lavoro dietro le quinte.

Anche quando la presenza delle figure senza nome è meno strettamente funzionale alla storia, la tranquilla operosità che caratterizza questi personaggi testimonia a loro favore. Le figure senza nome sono immerse nelle faccende della vita quotidiana e non degnano di uno sguardo i protagonisti della scena né gli eventi che si svolgono a poca distanza ma questo comportamente a mio avviso è determinato dallo statuto di *parerga* di questi personaggi: anche se non abitano più i recessi lontani dei paesaggi dipinti ma anzi occupano la prima sede della composizione, le figure-*parerga* restano comunque un complemento naturalistico della scena, cioè rappresentano la componente umana dell'ambientazione; bisogna considerare le ancelle come un'appendice della cucina, così come il pastore è un'appendice del paesaggio. Se queste figure si fermassero a riverire Cristo seduto al tavolo con i discepoli nella locanda in Emmaus oppure smettessero di cucinare per gioire della ricongiunzione del padre padre con il figliol prodigo, sarebbe come se le comparse di una rappresentazione teatrale, invece di compiere le azioni che sono state loro affidate al fine di rendere la scena più realistica, si mettessero a seguire quello che succede sul palco come fossero parte del pubblico. Di converso, la distrazione delle figure-*parerga,* ovvero l'immersione di queste nelle faccende quotidiane, dona naturalezza alla storia dipinta.

Se è improbabile che le figure di contorno fossero percepite come *exempla* negativi solo perché appaiono affaccendate nei lavori domestici, non si vuole sostenere che i committenti – borghesi e patrizi veneziani – si immedesimassero negli atteggiamenti dei pastori, dei servi e dei ragazzi da cucina dipinti da Bassano e fossero empatici nei loro confronti, né si può spiegare la propensione di questo pittore per le scene agresti e domestiche semplicemente con la sua origine provinciale e come segno di attaccamento alle sue terre. Le opere dei da Ponte sono un prodotto culturalmente raffinato, ma la raffinatezza di tali invenzioni non sta, a mio avviso, nel fatto di produrre un distacco morale tra riguardante e soggetto dipinto (o tra personaggi senza nome e personaggi sacri) ma nella capacità dell'arte di elevare un soggetto basso a oggetto di contemplazione

1169 La cura che Bassano dedicava nelle sue storie dipinte alla rappresentazione della vita animale è forse all'origine di un provvedimento della Chiesa veneziana in merito alle immagini ecclesiastiche: Lorenzo Priuli, patriarca di Venezia nel 1591, in occasione del Sinodo dell'anno seguente si pronunciò contro l'inclusione di elementi profani nelle opere d'arte destinate agli edifici di culto e in particolare proibì di affiggere in Chiesa "pitture di mucche o di qualunque altro animale, se non sono richiesti dalla verità della storia": "[Pictores vero ac sculptores monemus] ut imagines ecclesiasticae consuetudini conformes, historiae veritati consonas, morum correctioni accomodatas ac erga deum pietate proficuas ponant, nihilque obscoenitatis, lasciviae, fasivitatisve immesceant; profanis indumentis et vanis ornamentis sanctorum imagines non vestiant, *non effingant in ecclesis picturas iumentorum aut quorumcumque animalium, nisi ex historiae veritate requirant*". I *parerga* pastorali di Bassano però sono appunto giustificati *ex historiae veritate;* in ogni caso, le opere che presentano un numero elevato di animali e di figure accessorie erano quasi tutte destinate a decorare ambienti privati; fa eccezione l'altare di Civezzano (fig. 222) di cui *supra*, nt.

estetica.

È indubbio però che le scene marginali, quando non sono più marginali dal punto di vista compositivo, sviino l'attenzione del riguardante. Ma se questo effetto della ricezione fosse parte di una strategia comunicativa come vuole Aikema, se i *parerga* in primo piano fossero una trappola tesa dall'artista, molto probabilmente sarebbe rimasta traccia nelle fonti di questo modo di trametterе il significato morale delle storie sacre. Mentre invece il genere di inversione compositiva che qui si discute ha incontrato l'opposizione dei commentatori che sostengono la funzione didattica e parenetica delle opere figurative: come si è già ricordato altrove, Paleotti vorrebbe infatti che tutte le pitture sacre fossero ripulite dai *parerga*[1170] e considera riprovevole l'artista che "non dà il luoco alle cose che figura secondo la condizione e dignità loro, e mette dai lati quello che dovria essere posto in mezo, overo, pretermettendo quello che è lo scopo principale dell'istoria, pone maggior diligenza in quello che non importa tanto, facendolo apparire più agli occhi";[1171] gli esempi che offre Paleotti di questo difetto compositivo riguardano, tra l'altro, anche la rappresentazione di animali: i pittori non dovrebbero "tenere per principale" il cavallo al posto di San Paolo, quando illustrano la conversione dell'apostolo, né affaticarsi a "fare un cammello meraviglioso, o un moro carico di doni" o dare a questi "il più bel luoco del quadro, talmente che a pena si scorge dove sia il sacro fanciullo che si ha da adorare".

Anche nel Seicento la marginalizzazione del soggetto principale dell'opera continua ad essere fonte di critiche da parte dei commentatori più rigorosi; così si esprime Giulio Mancini nelle *Considerazioni della pittura* proprio a proposito di Bassano:

> Le quali regole et osservatione di migliori non hanno osservato nelle loro opera alcuni de' moderni come Bassano et alcuni tedeschi che, per esprimere la Natività di Nostro Signore, nella quale la figura principale è il Christo nato, questa l'han posta in alcuni siti dell'historia dove è men veduto che non sono le figure non principali, ma che li servono, o per dir meglio che non fanno a propostio alcuno, perché Bassano nella prima vista posa molti pastori e nell'ultima Nostro Signore che non si vede né conosce cosa sia e per la piccolezza della figure et per la confusione rispetto alle altre figure.[1172]

È probabile che Mancini abbia tratto questa osservazione dal *Discorso* di Paleotti, perché illustra lo stesso genere di difetto attraverso lo stesso esempio, cioè la Natività di Cristo; mentre Paleotti però discute sempre le abitudini riprovevoli dei pittori in termini generali, senza additare colpevoli, Mancini associa esplicitamente l'inversione compositiva tra figure principali e secondarie alla pratica pittorica di Bassano.

Nessuna fonte del tempo dunque attribuisce all'espansione delle scene marginali riscontrabile nelle opere dei da Ponte il ruolo parenetico proposto da una parte della critica.

c.1. Le composizioni invertite di Pieter Aertsen e Joachim Beuckelaer

L'ipotesi della trappola visiva non nasce nel contesto degli studi di storia dell'arte italiana ma è stata

1170 vd. *supra,* 203.
1171 Per la discussione di questo passo vd. *supra*.
1172 Mancini,*Considerazioni sulla pittura*, I, 318.

formulata in origine per spiegare una serie di opere figurative paragonabili per molti aspetti a quelle di Bassano: si tratta delle storie dipinte di Pieter Aertsen, pittore di Anversa contemporaneo di Jacopo da Ponte, e del suo allievo Joachim Beuckelaer, nato nel 1530.[1173]

Negli cinquanta Aertsen inaugura un nuovo genere di quadri narrativi costruiti secondo un principio di inversione tra *parerga* e scena principale analogo alle sperimentazioni compositive di Jacopo Bassano:[1174] gli episodi evangelici che identificano il soggetto dell'opera appaiono sullo sfondo di scene di mercato o di cucina, nelle quali molto spazio è dedicato alla rappresentazione realistica degli oggetti legati al contesto (banchi e ceste di merci nelle scene all'aperto, utensili e cibo nelle scene di interno).[1175]

Nel 1553 Aertsen dipinse la tavola *Cristo in casa di Marta e Maria* oggi a Rotterdam (fig. 203);[1176] il dialogo tra Gesù e le sorelle si svolge in secondo piano, nello spazio di una loggia aperta sul paesaggio ed illuminata dal sole; la scena principale occupa un quarto della superficie del dipinto ed è incorniciata dai pilastri di una sala in penombra – la cucina – dove si trovano alcuni apostoli, a destra accanto al camino, e tre figure vestite in abiti contemporanei vicine al muro a sinistra; in primo piano figurano alcuni oggetti disposti in modo apparentemente casuale su tre tavoli di dimensioni diverse. La preminenza della natura morta nella scena contribuisce all'impressione di continuità tra spazio reale e spazio dipinto perché le verdure, i fiori, le ceste e gli utensili appaiono così vicini al riguardante e simili al vero che questi si illude di poterli toccare.

Se nel dipinto di Rotterdam il tema sacro retrocede in favore della rappresentazione di un interno domestico, un'altra serie di quadri del pittore presenta invece un episodio della vita di Cristo sullo sfondo di una scena di piazza. A Francoforte si conserva una tavola firmata e datata 1559 (fig. 204)[1177] dove la storia di Gesù e della donna sorpresa in adulterio è illustrata alle spalle di un gruppo di contadini che sembra offrire i prodotti in vendita al riguardante come questi fosse un avventore del mercato: le figure in primo piano infatti si rivolgono all'osservatore (tre di queste incontrano il suo sguardo) e attraggono la sua attenzione sulle merci disposte a terra. Nessun rapporto narrativo evidente lega le figure senza nome che occupano la metà inferiore della composizione ed il racconto sacro, anche se la presenza dei venditori è giustificata dall'ambientazione della storia nello spiazzo antistante il tempio.

Un dipinto successivo dello stesso soggetto, costruito secondo un'analoga inversione compositiva, si trova al Museo Nazionale di Stoccolma (fig. 205).[1178] Mentre nella tavola di Francoforte Aertsen ha dipinto nello sfondo un banco di frutta presidiato da una figura femminile in abiti contemporanei, proprio accanto all'adultera e ai soldati in armatura antica, garantendo così una certa continuità tra la zona dove si trovano i contadini e quella dove stanno i personaggi del Vangelo, nel dipinto di Stoccolma la scena profana e quella sacra sono marcatamente distinte nello spazio, anche grazie all'ombra portata del muro che segna a terra il confine tra le due parti della composizione. I contadini sono diminuiti di numero rispetto al dipinto

1173 Pieter Aertsen è nato nel 1508 o nel 1509 ad Amsterdam ma la sua carriera si è svolta quasi interamente ad Anversa. Joachim Beuckelaer, suo allievo, è nato nel 1535. Per la biografia di questi autori vd. Genaille 1954; Moxey 1976, 1-14 e la bibliografia citata nelle note seguenti.

1174 All'inversione compositiva caratteristica delle storie dipinte di Aertesen e Beuckelaer sono dedicati i seguenti contributi: Marlier 1954; Emmens 1973; Moxey 1971; Grosjean 1974; Moxey 1977; Craig 1983; Moxey 1986; Moxey 1989; Genaille 1989; Falkenburg 1996; Sullivan 1999; Houghton 2004; Rossi 2010; Silver 2006, 87-102; Sullivan 2011; Dekoninck 2012.

1175 La cura formale che il pittore ha dedicato alla resa degli oggetti inanimati e la preminenza sulla scena di questi ha contribuito alla nascita del genere indipendente della natura morta: vd. Sterling 1952; Bryson 1990.

1176 Museo Boymans-van Beuningen; Moxey 1977, 44-53; Craig 1983; Lammertse 1994, 373-377, cat. 89; Silver 2006, 90-91.

1177 Moxey 1977, 54-55; vd. Silver 2006, 90; Tietze 2009, 16-31.

1178 (databile 1562). Moxey 1977, 55-56; Cavalli-Björkman 1986a, 24-25, cat. 2.

precedente ma presentano proporzioni monumentali e un contegno più dignitoso; due figure maschili guardano verso l'esterno mentre le mani della donna, appoggiate su due ceste di frutta, dirigono gli occhi del osservatore sulla natura morta in primo piano.

Alcuni elementi delle opere di Aertsen sopra descritte inducono a supporre che la preminenza concessa nella composizione al tema di genere nasconda un messaggio morale; la ricca e invitante esposizione di oggetti separa l'osservatore dalla scena sacra come uno schermo: il pittore vuole indurre il riguardante in tentazione – offrendogli una visione allettante ma priva di utilità morale – in modo che questi scelga volontariamente di dedicare attenzione al soggetto principale al fine di trarne un insegnamento; la trappola visiva della distrazione è stata quindi innescata consapevolmente dal pittore: spetta al riguardante decidere se seguire il piacere o dare priorità alla parola di Cristo.[1179]

La giustapposizione di *parerga* e storia sacra dev'essere percepita quindi dal riguardante come un'alterativa morale; una parte della critica ha posto questa antitesi in termini agostiniani: il riguardante deve scegliere se cedere all'*amor sui*, cioè al richiamo dei desideri della carne e dei bisogni materiali, e unirisi quindi ai cittadini della *civitas terrena* – le figure e i *parerga* che invadono il primo piano della composizione – oppure seguire la voce dell'*amor Dei,* esplorare i recessi del dipinto in cerca del vero messaggio evangelico e partecipare quindi della *civitas Dei.*[1180]

Il piacere estetico che l'osservatore trae dalla contemplazione degli oggetti che compongono la natura morta, secondo questa interpretazione, è inestricabilmente legato al desiderio di possedere gli oggetti stessi; anche il godimento estetico fine a se stesso sarebbe quindi segno della subordinazione dello spirito alla carne. Se il riferimento ad Agostino non è universalmente accettato dalla critica, in molte opere di Aertsen è evidente che la separazione compositiva di primo piano e sfondo coincide con un'alternativa di ordine morale.

È il caso ad esempio di una delle numerose versioni di Aertsen del tema *Cristo in casa di Marta e Maria*, un episodio che di per sé suggerisce un confronto tra due opzioni di vita: il dipinto del Kunshistorisches Museum del 1552 (fig. 206) visualizza l'antitesi tra la vita materiale scelta da Marta e la vita spirituale di Maria contrapponendo la scena sacra che si intravede attraverso l'apertura di una porta alla natura morta in primo piano, ricca di allusioni alle preoccupazioni terrene (la monumentale coscia di bue, il vasellame prezioso, la borsa di denaro ed i documenti). L'iscrizione sul camino, che recita "Maria ha scelto la parte migliore", indica didascalicamente la chiave interpretativa della composizione: la dicotomia compositiva tra primo piano e sfondo corrisponde ad una dicotomia di ordine morale.[1181]

Questa strategia visiva che dedica la sede principale del dipinto alla scena più attraente per gli occhi ma condannabile dal punto di vista morale e relega il messaggio edificante nello sfondo – ovvero lo nasconde perché l'osservatore cerchi attivamente di scoprirlo – non è un'invenzione di Aertsen: già nel *Ritorno del*

1179 Emmesn 1973 ha per primo elaborato questa interpretazione, sostenuta da quasi tutta la critica (vd. bibliografia supra, nt. 1167) con l'autorevole eccezione di Moxey 1977 e 1989. La tesi di Emmens, come tutti i contributi critici che presuppongono un intento morale nelle scene di genere, si fonda sul principio del "hidden symbolism" teorizzato da Panofsky 1953.

1180 Emmens 1973; Falkenburg 1988, 114. A questa lettura delle opere di Aertsen si è ispirato Aikema per il suo metodo interpretativo delle opere di Jacopo Bassano.

1181 Grosjean 1974, 131-132; Moxey 1977, 39-41; Craig 1983; Genaille 1989, 283-286 (secondo questo autore, al contrario, il pittore ha dato maggiore enfasi alla natura morta per indicare il valore della vita attiva; il dipinto sarebbe quindi un elogio a Marta); Stoichita (1993) 1998, 1-22; Silver 2006, 89-90; Dekoninck 2012: "La monumentalisation du profane, représenté ici grandeur nature, permet donc paradoxalement de contraster et renforcer l'importance du message religieux en pointant que l'essentiel n'est pas là où on le croite".

figliol prodigo del 1536 (fig. 207)[1182] Hans van Hemessen offre all'osservatore un'immagine impietosa e monumentale delle gozzoviglie del protagonista mentre gli episodi significativi per comprendere il valore parenetico della storia appaiono nel paesaggio lontano, incorniciati dalle finestre: a sinistra il figliol prodigo è ridotto a fare il guardiano dei porci, a destra si prepara il banchetto per il suo ritorno.

Tornando all'opera di Aertsen, anche nel *Cristo in casa di Marta e Maria* di Rotterdam (fig. 203) si può supporre un intento morale: tra gli apostoli raccolti attorno al fuoco del camino, Pietro si sbilancia sulla sedia come avesse bevuto troppo (la tazza che tiene in mano conferma questa supposizione) e corteggia disinvolto una serva: gli stessi apostoli quindi hanno scelto la vita terrena di Marta invece della via spirituale di Maria.[1183] La scena del camino potrebbe anche intendersi come una critica all'avidità e alla corruzione della chiesa cattolica, impersonata da Pietro;[1184] Moxey ricorda che in alcune sacre rappresentazioni tedesche della Passione di Cristo, databili alla fine del Quattrocento, l'apostolo Pietro era messo in ridicolo per la sua incontinenza nel bere.[1185] È importante notare che le figure ritratte in abiti contemporanei a sinistra mantengono invece un contegno posato e hanno un aspetto decoroso; il giovane al centro osserva con divertito distacco il comportamento di Pietro: risulta quindi improbabile che la connotazione negativa della scena presso il camino debba estendersi a tutto il primo piano dell'opera;[1186] anche la natura morta non presenta oggetti di valore simbolico determinato a parte il giglio – generalmente segno di purezza – che si eleva fino al margine superiore del dipinto e quindi isola (forse simbolicamente?) il gruppo di figure a sinistra dal resto dell'anticamera.[1187]

Nelle scene di mercato i venditori allargano le braccia invitando gli avventori ad apprezzare la qualità delle merci e inducono quindi il riguardante a soffermarsi nella contemplazione dei *parerga*, mentre questi dovrebbe comprendere il suo errore e dedicare attenzione all'evento sacro illustrato nello sfondo.[1188] Secondo una parte della critica tra le merci esposte dai contadini nei dipinti di Stoccolma e Francoforte si nascondono dei simboli che rivelano la natura immorale delle figure senza nome e quindi contribuiscono a marcare la dicotomia tra primo piano e sfondo: gli uccelli e le uova in particolare alluderebbero al desiderio sessuale e

1182 Moxey 1977, 36-37 (vd. anche per altri precedenti); Silver 2006, 71-72.

1183 Moxey 1971; Grosjean 1974, 133; Moxey 1977, 44-47. In un dipinto datato 1565 dello stesso soggetto nel Museo Nazionale di Stoccolma, Beuckelaer ha di nuovo raffigurato Pietro accanto al camino con una brocca in mano: vd. Moxey 1977, 98-99; Cavalli-Björkman 1986a, 36, cat. 8.

1184 Sul clima religioso della città di Anversa vd. Moxey 1977, 138-163; Silver 2006 *passim*; Sullivan 2011. Non si sa con certezza quale fosse la confessione di Aertsen ma è molto probabile fosse di fede cattolica perché alla sua morte nel 15 il funerale fu officiato in; anche per quanto riguarda il suo mestiere, il pittore non si è mai schierato contro la tradizione: durante tutta la sua carriera ha sempre dipinto anche opere devozionali destinate alle chiese della città.

1185 Nel trattato *Christiani matrimonii instituto* Erasmo critica l'abitudine dei pittori di inventare a proprio estro delle scene per rendere più divertenti le pitture di soggetto devoto: secondo lo scrittore gli artisti ad esempio non dovrebbero dipingere Pietro che beve e si sollazza nelle scene della cena di Cristo a casa di Marta e Maria; evidentemente la scena introdotta da Aertsen a margine del dipinto di Rotterdam era un *topos* già consolidato. Per il commento di Erasmo vd. Panofsky 1969, 211 (dove è riportato il passo del trattato); Moxey 1971 (che collega il passo di Erasmo al dipinto di Aertsen); vd. anche Moxey 1976, 235; van der Coelen 2008, 181-182.

1186 Grosjean 1974 invece considera anche il gruppo di figure a sinistra come allusivo dei desideri carnali, pur non dichiarando quale elemento della rappresentazione comproverebbe questa lettura. Così anche Aikema 1996, 107: "[Aertsen] cast all the foreground figures in a bad light, including the kitchen staff on the left".

1187 Secondo Moxey 1977, 46 il giglio non ha alcun valore simbolico ma anzi "reveals by means of its incongruity in such a setting Aertsen's concern with objects as worthy pictorial entities in their own right".

1188 Emmens 1973; Falkenburg 1988; Silver 2006, 91: "these peasants, while sober in demeanor, remain coarse in feature, and many of them look outward at the viewer, pointedly turning away from the detached time and space of the scene with Christ. They and their produce, as well as their association with fecundity and sexuality, offer a frieze of desire (as Honig argues) beyond which the viewer's gaze must pass in order to discern the religious message of the Gospel narrative".

quindi all'incontinenza dei contadini; il ragazzo che brandisce un gallo e tiene accanto a sé un paniere di uova nel dipinto di Stoccolma (fig. 205) costituirebbe quindi un commento allegorico al tema dell'adulterio, centrale nella storia che si svolge alle sue spalle.[1189]

Bisogna tuttavia considerare che il messaggio dell'episodio evangelico in questione consiste proprio nel valore della tolleranza e nella capacità di perdonare i peccati altrui; sarebbe quindi in contraddizione con l'insegnamento trasmesso dal tema iconografico, se il pittore invitasse i riguardanti ad esprimere un giudizio severo sulla presunta disinvoltura sessuale dei contadini al mercato.[1190]

Diamo per assunto, nonostante le incertezze di una parte della critica,[1191] che nelle opere di Aertsen la preminenza concessa ai *parerga* a discapito della storia sacra abbia un valore didascalico e dimostri al riguardante come si può essere distratti dai beni materiali e dalle tentazioni della carne;[1192] questa strategia compositiva è tuttavia paradossale perché nel momento in cui attrae l'attenzione su un aspetto della vita perché il riguardante se ne distanzi moralmente, questo stesso aspetto della vita diviene oggetto di un'attenzione che prima non aveva: il dipinto in definitiva ottiene l'effetto opposto a quello previsto. Questo può essere un risultato inaspettato, oppure il dispositivo morale è stato fin dall'inizio e nelle intenzioni del pittore un pretesto per dedicare spazio alle proprie invenzioni e, per chi possedeva il quadro, un espediente per indulgere nella contemplazione di ciò che secondo quella cultura figurativa era meritevole di contemplazione, vale a dire l'infinita varietà dei tipi umani, degli oggetti e dei prodotti della natura. La connotazione negativa dei *parerga,* simboli dell'appagamento superficiale, avrebbe portato paradossalmente a incoraggiare il puro godimento estetico di queste opere pittoriche:[1193] se anche non era questo l'intento, certamente fu questo il risultato.

Come ha giustamente notato Sullivan, gli studi che sottolineano la funzione didascalica e religiosa di questi dipinti hanno certamente il pregio di arricchire la conoscenza del contesto sociale nel quale le opere si inserivano, ma non si pongono la domanda fondamentale, cioè perché il messaggio morale è trasmesso proprio attraverso questo modo innovativo di contrapporre sacro e profano, figure senza nome e personaggi sacri.[1194]

1189 Così Emmens 1973, 96 e Grosjean 1974, 122s; Moxey 1977 non concorda con questa ipotesi perché sostiene che il riconoscimento del simbolo è determinato dal contesto: nelle stampe presentate da Grosjean come prova del valore simbolico di uova e uccelli, le figure coinvolte nella scena sono sempre raffigurate in atteggiamenti promiscui; quando non lo sono, il significato del simbolo è sciolto da un motto iscritto in calce. Inoltre le opere grafiche offerte come confronto da Emmens e Grosjean sono spesso successive ai dipinti di Aertsen che dovrebbero contribuire a comprendere. Vd. in proposito anche Moxey 1989, 35-36: "the identification of market vendors as citations of images drawn from emblem books is open to the objection that if the references are not explicit, how does the interpreter know that they are there?". Anche Genaille 1989, 299 trova "avventurosa" l'ipotesi che il venditore di volatili abbia la connotazione proposta da Emmens.

1190 Così anche Honig 1998, 39-31.

1191 Moxey 1977 e 1989 non crede che l'inversione compositiva in Aertsen abbia una funzione morale; secondo Falkenburg 1988, Porzio 2008, Sullivan 2011 queste opere hanno funzioni ambivalenti. Vd. *infra*, nt. 1184, 1185, 1186.

1192 La distrazione, ormai sarà chiaro, è doppia: il riguardante comprende che lui stesso è stato distratto dai *parerga* come le figure-*parerga* sono distratte dalle faccende materiali e quindi indifferenti a Cristo.

1193 Porzio 2008, 19: "Così come i dipinti di Aertsen dilatano la natura morta in primo piano, l'*Adorazione del vitello d'oro* di Luca da Leyda e l'*Ecce Homo* di Jan van Amstel diventano l'occasione per dispiegare affollate scene di genere *ante litteram*. Esse sono altrettanto ambivalenti perchè, nell'atto in cui viene biasimato, il popolo diventa oggetto di una ricognizione spettacolare e la vicenda religiosa passa nuovamente in secondo piano".

1194 Sullivan 2011, 236: "*studies that underscore the religious dimensions of these unusual paintings* suggest much about the kind of response they might have initiated and some of the interests they served, but *they do not explain why the artist chose to frame moral issues in this highly original way*".

Non bisogna dimenticare che molto probabilmente le opere di Aertsen erano destinate a decorare le sale da pranzo dei borghesi di Anversa: il cibo e gli oggetti raffigurati sulla superificie pittorica, numerosi soprattutto in prossimità del margine inferiore, riflettevano il cibo e gli oggetti che si trovavano nella sala: l'illusione di continuità tra spazio dipinto e spazio reale doveva certamente mettere in sordina nella ricezione il valore didascalico della rappresentazione in favore del godimento per l'inganno ottico e per l'impressione di abbondanza e ricchezza che i dipinti donavano agli interni domestici.

La collocazione di queste opere è rilevante, a mio avviso, per comprendere il significato dell'inversione compositiva: se si immagina uno di questi quadri appeso al muro e la famiglia riunita attorno ad un tavolo al centro della stanza, il dipinto può funzionare come uno specchio: la distanza dalla quale il riguardante contempla l'opera è uguale alla distanza tra i *parerga* disposti sulla soglia del dipinto e la scena sacra sullo sfondo; la natura morta o la scena contadina in primo piano annulla e allo stesso tempo rimarca il confine tra la stanza e il mondo dipinto: lo annulla perché la natura morta sembra appartenere allo spazio reale, e lo rimarca perché funziona come una cornice attraverso la quale il riguardante, specchiandosi nel dipinto, sovrappone la propria immagine a quella dei personaggi principali e quindi si trova proiettato nella sfera della storia sacra. Equidistanti dalla scena profana, gli spettatori esterni e i personaggi del Vangelo sono idealmente riuniti, ma la comunicazione tra i due mondi è garantita proprio dalle figure senza nome e dagli oggetti – tanto realistici da sembrare veri – che queste offrono come prova della veridicità della rappresentazione.[1195]

Come ha notato Moxey, negli anni cinquanta Aertsen produceva già dipinti di puro genere (feste contadine, interni di cucina, banchi di mercato):[1196] il pittore non aveva quindi bisogno di gusiticare la rappresentazione profana come *parergon* di una storia del Vangelo né era necessario che il tema di genere fosse investito valore allegorico; le opere sopra discusse non possono intedersi dunque come uno stadio embrionale della pittura di genere, perché questa, appunto, era già nata. L'unione di sacro e profano nasce più probabilmente dalla volontà di elevare l'immagine realistica della vita contemporanea – composta da figure senza nome, scene senza azione, oggetti senza storia – alla stessa dignità della pittura narrativa: il talento descrittivo e decorativo dell'artista è messo al servizio di uno scopo superiore (ingannare l'occhio per svegliare la coscienza) ed il *parergon*, proprio perché è posto in rapporto dialettico con il tema sacro, diviene parte del discorso e collabora alla trasmissione del messaggio dell'opera. La ricchezza del dipinto sta nella sua polivalenza: la scena si offre ad una visione unitaria oppure ad una visione disgiunta, a seconda che i *parerga* in primo piano siano intesi come complemento naturalistico della storia o che il riguardante si interessi del significato allegorico della rappresentazione; il dipinto può essere ammirato per la resa formale o letto come una predica; l'osservatore può apprezzare l'arguzia dell'opera o farsi incantare dal *trompe-l'œil.*[1197]

Non si deve dimenticare che oltre ad offrire puro godimento estetico e il beneficio dell'edificazione, un

1195 vd. quanto si è detto degli affreschi di Passignano in San Marco a Firenze: anche gli ignudi dipinti sulla soglia della rappresentazione avevano un'analoga funzione: *supra,* 166-168.

1196 Moxey 1977, 26: "the presence of the religious themes in secular subjects cannot be viewed as providing a justification for these subjects [market and kitschen scenes] since autonomous secular subjects were already present in Aertsen work". Per le scene di genere indipendenti di Aertsen vd. Moxey 1977, 16-25; Silver 2006, 103, 108

1197 Falkenburg 1988, 142 considera l'ambivalenza di questi dipinto come valore: "if they [the censors] objected to its lascivious imagery, then the point could always have been made that it had, in fact, a moralistic intention, perfecly in accordance with Christian dogma. And if it hung in a tavern – or dining room – then it would have served that purpose even better".

dipinto può anche solleticare l'intelletto come un indovinello. Se una pittura svela il suo significato soltanto dopo un attento esame e uno sforzo di immaginazione, il riguardante ne trarrà piacere: questa è l'opinione che van Mander esprime in un passo del *Schilder-Boek* che merita seguire per intero, in quanto concerne il problema dell'inversione compositiva che si sta qui discutendo.

L'autore ricorda che i maestri delle generazioni precedenti erano soliti dedicare il primo piano del dipinto alle figure principali delle storie sacre, affinché gli osservatori riconoscessero subito il soggetto rappresentato.[1198] Molti artisti moderni invece cercano il modo di sovvertire questa abitudine:

> Certi cercano di amplificare l'azione delle loro Storie con metodi così strani e con aggiunte diverse così virtuosistiche che si indovina a stento il significato, soprattutto se non si conosce già il soggetto. Offro qui un esempio riportato da Jacopo, un poeta originario della città che porta il nome di una delle sirene e fondata dai Calcidi o dai Cumani.

L'esempio scelto da van Mander per illustrare in cosa consista l'amplificazione del soggetto iconografico è proprio l'ecfrasi delle porte del tempio dove si recano i pastori nella terza prosa dell'*Arcadia* di Sannazaro.[1199] Van Mander apprezza della pittura immaginata dal poeta proprio la fantasiosa dispersione delle storie nel paesaggio, un modo compositivo che richiede al riguardante di perlustrare con gli occhi la veduta alla ricerca dei personaggi principali della rappresentazione; la lettura di van Mander del passo dell'Arcadia è rivelatrice: mentre dalla descrizione di Sannazaro il lettore trae l'impressione che nessuno degli episodi descritti sia il soggetto principale dell'opera, ma che le scene siano tutte disseminate senz'ordine nel paesaggio, van Mander identifica lo *scopus* della rappresentazione nel racconto del Giudizio di Paride, com'è indicato nella nota a margine del testo nell'*editio princeps* (fig. 208). Poiché van Mander in effetti pone la pittura immaginata da Sannazaro come esempio di una strategia compositiva che contravviene alla consuetudine di consacrare il primo piano alle figure principali, è evidente che nella sua immaginazione il dipinto del tempio silvano presenti la storia principale nascosta e allontanata nel fondo e le scene di contorno più grandi e vicine all'osservatore.[1200] Dopo aver tradotto quasi *verbatim* la descrizione di Sannazaro, van Mander infatti afferma:

> Questi sono gli esempi che ci insegnano a comporre con abbondanza e spirito e a inventare a profusione. Chi, ispirato da questo esempio, non metterà alla prova il suo ingengo? Egli potrà seguire nell'*ordinanty* le tracce della Commedia dove buffoni, folli o altri personaggi inscenano delle azioni solo per intrattenere gli spettatori. Perché fare le opere troppo semplici è fatica sprecata. La loro natura non può essere perfetta senza espansioni o

1198 Van Mander, *Het Schilder-Boeck* (3), 73: "In particolare noi vediamo che i nostri avi, quando volevano realizzare una storia sacra, disponevano abilmente le loro figure principali sul primo piano (come è conveniente) perché si notino e si riconoscano bene così gli spettatori possono senza ritardo capire il significato o il soggetto. È buono e utile seguire questo esempio." Testo originale: van Mander, *Het Schilder-Boeck* (1), fol. 18v-19r.

1199 Van Mander, *Het Schilder-Boeck* (3), fol. 19r-19v. Per questo brano dell'*Arcadia* vd. *supra,* 225 e 232-233.

1200 Melion 1991, 11 commenta così il brano: "through the example of Sannazaro's *ekphrasis*, Van Mander expounds the *ordinanty* proper to history, explaining that it binds narrative to landscape construction. History positions the *scopus*, itself costituted as an act of viewing [il *Giudizio di Paride*], within a network of optical itineraries mapped by landscape. Far form controlling the image, the mythologies are adapted to the demands of enriched viewing. Along with the flora and fauna populating the site, they confer the *verscheydenheyt* that is history's signal attribute". Lo studioso però non nota che questa divisione tra scena principale e secondarie non pertiene alla descrizione di Sannazaro ed è quindi frutto dell'immaginazione di van Mander e quindi segno del suo modo di comporre e guardare le storie dipinte.

amplificazione. Così si può arricchire una storia semplice come ci mostra lo scritto del poeta.[1201]

La distrazione che le scene marginali producono nello spettatore è considerata da van Mander solo in quanto fonte di piacere e segno dell'arguzia del pittore. Come le azioni di alcuni personaggi della commedia non hanno alcuna funzione narrativa, ma sono degli intermezzi divertenti, così anche nella composizione pittorica il pittore deve dedicare spazio a figure e scene che non servono a nulla se non a trattenere lo sguardo: l'amplificazione è necessaria alla riuscita estetica dell'opera.

Un dipinto di van Mander offre un esempio del genere di *ordinanty* elogiata in questo passo: la *Danza intorno al Vitello d'oro* del 1602 (fig. 209) nel Frans Hals Museum di Haarlem:[1202] l'idolo d'oro, l'elemento che permette di identificare il soggetto dell'opera, è rappresentato al centro del dipinto ma ad una distanza notevole dal primo piano, dove invece l'osservatore assiste ai festeggiamenti degli Israeliti, dimentichi del patto con Dio. Anche in questo caso quindi la scena più piacevole per gli occhi – perché offre alla vista giovani donne eleganti, oggetti preziosi, azioni varie e animate – diventa il tema principale del dipinto, mentre gli eventi storici appaiono come un pensiero distante. Ma in quest'opera certamente la separazione tra storia principale e storia marginale e l'inversione di queste nel dipinto non corrisponde a una dicotomia di ordine morale, perché gli ebrei che inneggiano al nuovo Dio accalcandosi sotto la statua non sono certamente un esempio per il riguardante, né sono meno condannabili di quelli che festeggiano in primo piano: van Mander ha nascosto il soggetto solo per dare all'osservatore il piacere di trovarlo e per raccontare la storia da un altro punto di vista.[1203]

Questa breve digressione relativa all'opera teorica e figurativa di van Mander non ha lo scopo di dimostrare a posteriori che i dipinti di Aertsen costruiti secondo un principio analogo alla *Danza intorno al Vitello d'oro* non contengono un messaggio morale ma sono un *divertissement* come il dipinto successivo; tuttavia il passo citato rivela come nel tempo l'inversione compositiva porti a privilegiare la ricezione estetica di questo genere di opere.

La produzione dell'allievo di Aertsen, Joachim Beuckelaer, vista in progressione cronologica, conferma questa supposizione;[1204] i dipinti di Beuckelaer si allontanano progressivamente dall'esempio del maestro secondo una linea evolutiva che si può riassumere nel modo seguente: da una parte le figure-*parerga* aumentano progressivamente di scala fino a trasformare la scena sacra nello sfondo in un lontano miraggio; contemporaneamente la natura morta cresce anche a discapito del numero di personaggi senza nome, i quali sono sempre meno caricaturali, sempre meno connotati come poveri, grezzi, abbruttiti o lascivi, ma presentano anzi un aspetto decoroso e quasi idealizzato; se i segnali della loro funzione didascalica quindi vengono a cadere, le figure di contadini cuochi e venditori non hanno più valore di esempio negativo né quindi hanno un ruolo nella trasmissione del messaggio morale, ma diventano accessori rispetto al vero centro di interesse, cioè la rappresentazione della natura inerte.

1201 van Mander, *Het Schilder-Boeck* (1), fol. 20r; van Mander, *Het Schilder-Boeck* (2), 146 (parafrasi di Miedema); van Mander, *Het Schilder-Boeck* (3), 77.

1202 Per l'opera pittorica di van Mander vd.Valentiner 1930; per il dipinto in questione Melion 1991, 4; Köhler 2006, 542-543.

1203 Non si può non citare a questo proposito la meravigliosa invenzione della *Caduta di Icaro* di Bruegel (Musée des Beaux-Arts di Brussel, 1559), dove l'evento principale è ridotto ad dettaglio quasi impercettibile nel paesaggio: il dramma della morte di Icaro si compie all'insaputa del contadino, del pastore e del pescatore che continuano tranquillamente il proprio lavoro: anche l'osservatore rischia di non accorgersi di ciò che sta accadendo. Vd. Baldwin 1986.

1204 Per la produzione di Beuckelaer vd. Moxey 1977, 72-107.

Un esempio efficace ad illustrare la direzione del cambiamento intrapreso da Beuckelaer è la *Scena di Mercato con Ecce Homo* di Stoccolma (fig. 210):[1205] l'abbraccio tra i due venditori di pesce a sinistra indica che anche questa rappresentazione potrebbe contenere un riferimento alla disinvoltura sessuale delle classi subalterne, ma la compostezza dei gesti e delle espressioni suggerisce in questo caso una relazione coniugale più che un desiderio inconsulto.

Questa evoluzione era già *in nuce* nell'opera di Aertsen. Lo sguardo di Aertsen sui ceti più poveri, impersonati nelle figure senza nome che occupano la prima sede dei suoi dipinti, è piuttosto benevolo e non partecipa alla vena pesantemente grottesca e caricaturale che è tipica della tradizione figurativa olandese;[1206] se si confrontano i venditori del dipinto di Francoforte (fig. 204) con quelli dell'opera oggi a Stoccolma (fig. 205) si può notare come nel tempo Aertsen ne abbia ulteriormente ingentilito i tratti: i contadini del primo dipinto sono curvi e segnati in viso; l'uomo in piedi a destra sorride inebetito mentre il suo collega seduto guarda con occhi lussuriosi la ragazza china in avanti al centro; nella tavola di Stoccolma gli atteggiamenti e l'aspetto delle figure sono decisamente più neutri.

Nel dipinto di Beuckelaer a Stoccolma (fig. 210) l'esposizione di Cristo al popolo si intravede attraverso un arco di pietra verso il quale si dirige una folla di personaggi vestiti all'antica oppure in abiti di foggia orientale, mentre le figure in primo piano sono abbigliate come contemporanei del pittore; la scena principale non solo appare molto distante ma è anche trattata pittoricamente in modo così sommario che il riguardante distingue a malapena le figure: la storia sacra appare come un sogno mentre il frammento di vita quotidiana in primo piano è descritto nei dettagli e si impone allo sguardo per la sua plastica monumentalità.

Anche nelle opere di Aertsen al racconto evangelico e alla scena di genere sono destinati due stili pittorici diversi, com'è soprattutto evidente nel Cristo e l'adultera di Francoforte (fig. 205). Le figure che pertengono alla scena storica sono allungate e evanescenti; la delicatezza del chiaroscuro e la gamma ristretta dei colori, tenui e rosati, le fa apparire quasi immateriali; la linea sinuosa dei contorni, l'eleganza delle armature antiche e le pose aggraziate rivelano che il pittore in questa parte della composizione intendeva dimostrare la sua dimestichezza con la maniera italiana.[1207] Le figure in primo piano invece risaltano per la profondità delle ombre e per l'attenta resa dei valori superficiali; i colori accesi, le fisionomie definite, il rilievo marcato collaborano all'illusione di realtà e di presenza dei personaggi senza nome: non solo questi si rivolgono all'osservatore con lo sguardo ed i gesti ma richiamano la sua attenzione anche per il realismo dello stile. Il modo pittorico che Aertsen sceglie per rappresentare la storia sacra – artificioso, italiano, anticheggiante – era certamente considerato il linguaggio consono al tema più nobile mentre per riprodurre come in uno specchio l'apparenza degli oggetti inanimati e delle figure senza nome il pennello si libera di ogni maniera. La scena di genere e la scena narrativa appaiono quindi come due mondi separati, come conferma anche la distinzione di abbigliamento: universale e classicheggiante per i personaggi storici; contemporaneo per le figure-*parerga*.

Queste osservazioni sono di grande importanza se si considera che una differenziazione di trattamento pittorico tra figure senza nome e figure principali si riscontra nell'arte italiana contemporanea alle opere

1205 Emmens 1973, 96-97; Moxey 1977, 91-92; Cavalli-Björkman 1986a, 38, cat. 9. Beuckelaer dipinse molti quadri simili a questo: per altre scene di mercato del pesce con storie evangeliche nello sfondo (se ne conoscono quindici versioni) vd. la rassegna di Cavalli-Björkman 1986b.

1206 Moxey 1977, 19-25.

1207 Sulla diversificazione dei modi pittorici tra primo piano e sfondo vd. Moxey 1977, Honig 1998, 42-43.

olandesi qui descritte: si è discussa la questione a proposito di Salviati,[1208] di Taddeo Zuccari[1209] e di Jacopo Bassano.[1210] Gli artisti di entrambe le nazionalità manifestano attraverso lo stile il diverso grado di realtà di queste due parti della rappresentazione:[1211] la storia sacra è tradotta in pittura in uno stile visionario, rarefatto, che manifesta in termini figurativi l'essenza spirituale della scena isolandola dall'esperienza quotidiana, mentre le figure senza nome hanno maggiore consistenza fisica perché appartengono al mondo dell'osservatore tanto quanto al mondo dipinto, o meglio mettono in comunicazione questi due mondi: la loro presenza riavvicina la storia biblica al riguardante, perché anche le figure senza nome sono parte della scena dipinta; tuttavia, essendo queste diversificate nello stile e separate nello spazio dai personaggi sacri, non compromettono l'integrità e il decoro della scena principale.[1212]

Se nell'opera di Aertsen la distinzione stilistica era forse funzionale a far cadere più facilmente il riguardante nella trappola del *trompe-l'œil* e, una volta che questi si fosse accorto dell'errore, a sollevarlo nel regno spirituale del Vangelo, nei dipinti di Beuckelaer la storia principale è così distante e sfocata da non poter essere oggetto di contemplazione.[1213]

Alla National Gallery di Londra si conserva una serie di quattro tele di Beuckelaer: ogni dipinto presenta una scena di mercato associata ad un elemento:[1214] nel paesaggio agreste del mercato degli ortaggi – allegoria della Terra – è raffigurata la sacra famiglia in fuga verso L'Egitto (fig. 212); dietro al mercato del pesce – l'Acqua – si intravede l'episodio della pesca miracolosa e Pietro che cammina sulle acque per raggiungere Cristo sulla riva (fig. 213); in fondo alla cucina dipinta, nel quadro che simboleggia l'elemento del Fuoco, Cristo dialoga con Marta e Maria (fig. 214); l'Aria è rappresentata da due venditori di volatili, dietro ai quali il figliol prodigo si intrattiene con due ragazze (fig. 215)[1215]. Nei dipinti di questa serie la storia evangelica passa in secondo piano non solo rispetto alla scena di genere, ma anche rispetto al tema profano comune ai dipinti della serie. Il racconto sacro è diventato dunque il *parergon* del dipinto, è un abbellimento dello sfondo paesaggistico e arricchisce il significato della rappresentazione, ma è accessorio sia dal punto di vista

1208 vd. *supra,*94.

1209 vd. *supra,*98-99.

1210 Nel *Giacobbe e Rachele al pozzo* e nella *Parabola del Seminatore* soprattutto: vd. *supra,* 212.

1211 vd. in proposito la bibliografia citata in merito alla differenza di stile tra spettatori senza nome e comparse storiche negli affreschi di Raffaello: *supra,* nt. 980.

1212 Un'incisione di Jacob Matham del 1603 (fig. 211) ispirata alle composizioni di Aertsen e Beuckelaer presenta un altro artificio di separazione tra *parerga* e scena sacra che si è già discusso a proposito delle opere italiane: l'episodio evangelico della Cena in Emmaus ha luogo in una piccola stanza in fondo ad una cucina dove in primo piano una cuoca prepara la cena e discorre con un ragazzo che forse vorrebbe venderle un pesciolino. La stanza dove avviene il riconoscimento di Cristo da parte degli apostoli è separata dall'ambiente più grande tramite una tenda che una figura in abiti contemporanei sta sollevando in piedi su una cassa. Lo svelamento è un tema fondamentale del soggetto rappresentato, cioè il momento in cui ai discepoli è rivelata l'identità di Cristo e quindi l'avvenuta Resurrezione. In calce alla stampa infatti è iscritto "IESUS in fractione panis agnoscitur"; questa frase forse può leggersi anche come un monito contro l'avarizia: la santità si riconosce dalla propensione a dividere; il dialogo tra la cuoca ed il ragazzo in primo piano, per quanto non abbia un significato evidente, forse richiama l'attenzione su questo tema. Per questa stampa vd. Stoichina 1997, 10-16; Widerkehr 2007, I, xi, lxxviii, cat. D9 e Widerkehr 2007, II, 41, cat. 161. Per la cortina come strumento di separazione tra scena di contorno e scena sacra nell'opera di Salviati vd. *supra,* 95-97.

1213 Moxey 1977, 91: "As in much of Beuckelaer's later work […] the religious scene becomes hazy and indistint. As a result, the spiritual significance of the scriptural event is further robbed of psychological reality".

1214 Ogni opera è firmata e datata (due quadri sono del 1569, due del 1570). Campbell 2002. I dipinti sono un acquisto piuttosto recente (2001) e non sono discussi da Moxey 1977. Per la provenienza della serie vd. Campbell 2002, 46, nt.1.

1215 L'associazione dei venditori di volatili con la smodatezza sessuale del figliol prodigo conferma la connotazione sessuale di questi animali: anche il protagonista della parabola evangelica tiene in mano due uccelli per le zampe vd. supra.

formale sia dal punto di vista del contenuto.

Se la scelta degli oggetti che compongono le nature morte di Londra dipende dalla coerenza con uno degli elementi del cosmo, in altre opere di Beuckelaer la selezione sembra dettata da criteri estetici più che dal valore simbolico; van Mander racconta infatti che Beuckelaer dipingeva la frutta e la verdure che i committenti gli portavano in bottega:

> […] tra i suoi lavori vi è un magnifico dipinto – commisionatogli a una cifra davvero irrisoria – eseguito per il direttore della zecca di Anversa; costui chiedeva ogni giorno all'artista di aggiungere altri elementi all'interno della già traboccante composizione e gli portava sempre qualcosa di nuovo da ritrarre, sicché era diventato impossibile al pittore guadagnare il proprio pane e formaggio con tale opera, ormai ricolma di polli, pesci, carni, frutti e verdure[1216].

La preminenza della natura morta nella composizione e nell'interesse di artista e del pubblico, anche a discapito delle figure senza nome, raggiunge il suo apice nel dipinto della *Cena in Emmaus* del museo dell'Aia (fig. 216): la presenza di Cristo e degli apostoli giustifica narrativamente la ricca esposizione di cibo offerta dal quadro, ma il legame tra le due componenti della scena è quantomai debole[1217].

c.2. Tornando a Bassano

Se le composizioni invertite di Aertsen hanno la funzione didascalica che si è detta, perché non si dovrebbe presupporre lo stesso intento nei dipinti di Bassano dove la storia sacra sembra costituire il pretesto per ritrarre la vita quotidiana delle classi subalterne e la scena profana si frappone tra il riguardante ed il racconto biblico? Se si confrontano le opere degli artisti di Anversa con quelle di Bassano le somiglianze sono notevoli: in entrambi i casi gran parte della superficie dipinta è dedicata alla scena scena di genere; inoltre i soggetti iconografici spesso coincidono, così come il tono umile della rappresentazione.

Nonostante queste convergenze, le opere di questi artisti si differenziano per alcuni caratteri fondamentali.

1. Dal punto di vista compositivo le scene di cucina di Bassano non presentano una divisione netta tra scena profana e scena sacra (e quindi tra primo e secondo piano),[1218] mentre la separazione è marcata e costante nelle opere di Aertsen e Beuckelaer. Sia nella *Cena in Emmaus* di Crom Castle (fig. 200) che nel *Cristo in casa di Marta e Maria* di Houston (fig. 199) di Bassano le figure sacre appaiono immerse nel contesto quotidiano animato dalle figure senza nome; anche nel *Ritorno del figliol prodigo* (fig. 197), dove l'ambiente dedicato alla scena di genere è anteposto a quello dove padre e figlio si ricongiungono, non c'è soluzione di continuità tra le due parti della scena. Di converso negli interni di cucina dipinti dai due artisti di Anversa il racconto sacro si svolge sempre in un luogo architettonicamente separato; allo stesso modo nelle

1216 Van Mander, *Vite* (2), 212.
1217 Genaille 1989, 290-291.
1218 Così anche Berdini 1997, 95: "Bassano's *Christ in the House of Mary and Magdalen* conforms to the basic dichotomous structure characteristic of Aertsen's work, though it differs from it in important ways. […] There is no clear background-foreground spatial contrast that serves to direct attention to the religious via the material. Nor is the religious screened (or filtered) by the nonreligious".

piazze di mercato un'ampia area vuota marca la distanza tra i venditori e l'episodio evangelico nello sfondo. Se la dicotomia spaziale che caratterizza le storie dipinte di Aertsen e Beuckelaer corrobora l'ipotesi che nelle intenzioni di questi artisti il riguardante dovesse percepire un'antitesi di ordine esistenziale, se non morale, tra sacro e profano, viceversa l'unità della rappresentazione, nelle opere di Bassano, parla a favore di un'unità di atmosfera e di significato.

2. Il rapporto che lega le figure senza nome con la storia principale da una parte e con l'osservatore dall'altra è molto diverso nelle opere dei due artisti nordici rispetto a come è configurato nei dipinti di Bassano: le figure di Aertsen e Beuckelaer non hanno alcun ruolo nella storia ma si rivolgono verso l'esterno del quadro, come se esistessero in funzione del riguardante: catturano il suo sguardo e lo attraggono verso la natura morta. Gli sguatteri di cucina, i contadini e i pastori di Bassano sono invece immersi nel lavoro, danno spesso le spalle all'osservatore e non incrociano quasi mai il suo sguardo. Mentre i personaggi senza nome di Aertsen e Beuckelaer intrattengono un dialogo con l'osservatore e si offrono al suo giudizio, le figure corrispondenti nelle opere di Bassano partecipano alla storia in quanto ne illustrano il contesto quotidiano, mostrano il lavoro dietro le quinte: la scena di genere non è giustapposta a quella sacra, ma ne costituisce un'amplificazione giustificata narrativamente. Anche le figure-*parerga* di Bassano non prestano attenzione agli eventi e ai personaggi principali, non svolgono cioè la funzione di spettatori interni, ma questa distrazione, come si è cercato di dimostrare, è un carattere costante delle figure-*parerga* della pittura veneta del Cinquecento, in quanto queste devono intendersi come appendici dell'ambientazione.

3. La cultura olandese e quella italiana hanno tradizionalmente un atteggiamento molto diverso nei confronti della vita rurale e delle classi più povere. La rappresentazione artistica dei ceti subalterni nella cultura nordica (olandese e tedesca) ha sempre come presupposto il distacco culturale e morale tra il riguardante e il soggetto osservato:[1219] l'aspetto e le abitudini dei contadini e dei poveri in generale sono riprodotti con realismo impietoso oppure sono oggetto di caricatura; di questa tipologia di individui viene sottolineata visivamente l'alterità, sia come strumento di umorisimo, sia come risultato dell'interesse proto-antropologico per la varietà dei tipi umani che spesso ispira queste opere; in alcuni casi la rappresentazione è giustificata come allegoria o perché trasmette un insegnamento morale. Che l'intento sia didascalico, scientifico o derisorio, le figure sono quindi oggetto di osservazione non empatica, si offrono al riguardante come *specimen*. Nelle opere di Aertsen e Beuckelaer, per quanto i tratti e i gesti delle figure senza nome siano ingentiliti rispetto ai canoni della cultura olandese, i personaggi marginali si offrono letteralmente allo sguardo e al giudizio morale dell'osservatore; spesso non compiono alcuna azione ma restano immobili, come in attesa: anch'essi, come la natura inanimata che espongono in vendita o che costituisce il materiale del loro lavoro, sono *specimina* da osservare.

Nelle opere dei pittori di Anversa, com'è tipico della cultura nordica, il piacere estetico consiste nell'apprezzamento dell'infinita varietà del creato, nella contemplazione della natura inerte, della superficie delle cose; l'inversione compositiva asseconda questo gusto e il messaggio morale dei dipinti, attraverso il compromesso della "trappola visiva", giustifica l'inversione: il pittore può dedicare cura formale e spazio compositivo alla parte della scena che soddisfa il piacere estetico, perché il messaggio finale della sua opera è proprio la condanna di questo piacere; il riguardante può indulgere nella contemplazione e allo stesso tempo sentirsi edificato dalla morale del dipinto e intellettualmente appagato dalla raffinatezza dell'allegoria.

Di converso nella pittura veneta la rappresentazione artistica della vita umile è infusa di nostalgia fin

1219 vd. Grössinger 2003.

dalla nascita del genere bucolico agli inizi del Cinquecento; l'immagine dei contadini e dei pastori è idilliaca e nobile; anche quando l'aspetto delle figure non è idealizzato, la serena laboriosità, la compostezza dei gesti e l'immersione nella bellezza della natura compensano l'umile condizione dei personaggi. Anche le figure dei da Ponte sono immerse nel lavoro e hanno un aspetto sobrio; non sono mai raffigurate in atteggiamenti promiscui o smodati. Il piacere estetico che queste opere offrono non risiede nel riconoscimento dell'alterità ma deriva anzi dalla capacità dell'arte di nobilitare ciò che nella realtà non è di per sé né bello né degno di contemplazione. I personaggi del mondo agreste e umile sono quasi sempre rappresentati al lavoro: se il gusto nordico privilegia la rappresentazione della natura inanimata, i conterranei di Bassano invece – lo dimostrano le stampe sopra osservate – traevano piacere dall'immagine artistica della natura vivente e della vita umana in equilibrio con la natura.

La preminenza compositiva concessa alla scena di genere nei dipinti di Jacopo da Ponte non è giustificata da un intento didascalico, perché questo richiede uno sguardo distaccato e giudicante e una propensione all'allegoria che non appartengono alla cultura di questo pittore; la presenza dei *parerga* è invece giustificata narrativamente: le figure senza nome inscenano il contesto della storia; l'amplificazione della storia sacra è compiuta quindi dal pittore secondo un principio inclusivo: trova spazio sulla scena tutto ciò che collabora alla rappresentazione naturalistica del racconto. È un'amplificazione subordinata al principio di unità, mentre nell'opera dei due artisti nordici l'amplificazione è compiuta secondo un principio distintivo e oppositivo.

Jacopo Bassano certamente conosceva e apprezzava le stampe e i dipinti che raggiungevano Venezia dal nord Europa. Questo interesse è dimostrato ad esempio da alcuni elementi del *Ritorno del figliol prodigo* del 1576 (fig. 197). Il bambino che soffia nella vescica a sinistra deriva da un modello nordico:[1220] nel *Bue squartato* di Marten van Cleve al Kunsthistorisches di Vienna, datato 1566 (fig. 217), appare una figura intenta nello stesso gioco;[1221] il cane che nel dipinto di Vienna solleva il muso verso il pezzo di carne sembra aver ispirato la posa del gatto che ruba le interiora dal tavolo nell'opera di Bassano. Probabilmente Jacopo non ha mai avuto sotto gli occhi il quadro oggi a Vienna, ma la scena del bambino che gioca con le interiora appare in molte opere grafiche e pittoriche di area olandese.[1222]

Le affinità tra i dipinti di Bassano e quelli di Aertsen e Beuckelaer non sono frutto di un'influenza diretta.[1223] È improbabile che Bassano abbia mai visto un'opera dei due pittori di Anversa. La serie di tele dipinte da Beuckelaer alla National Gallery di Londra era forse destinata all'esportazione, come suggerisce la scelta del supporto. All'inizio del Novecento queste opere si trovavano in Palazzo Panciatichi a Firenze. Non è escluso che Beuckelaer le abbia dipinte per un committente italiano: van Mander ricorda che il pittore nell'ultimo anno della sua vita era in contatto con Chiappino Vitelli.[1224] È certo invece che cinque quadri del pittore oggi a Capodimonte erano proprietà dei Farnese di Parma già nel 1587, come testimonia un inventario della collezione, e probabilmente erano in Italia già nel 1580.[1225] Bassano però non ha mai visitato Parma, né Firenze. Le opere di Aertsen e Beuckelaer inoltre furono tradotte a stampa soltanto ai primi del Seicento.

1220 Rossi 1994; Falomir 2001, 72-73.
1221 Rossi 1994, 59; Mason in Aikema-Brown 1999, 561 e 578, cat. 174.
1222 Per una rassegna di queste vd. Rossi 1994, 59-61.
1223 Questa è anche l'opinione di Aikema 1996, 66: ; così già Baldass 1958.
1224 vd. Campbell 2002, 43-44.
1225 vd. Meijer 1988, 111; Rossi 1994, 58.

Che ad Anversa e in Veneto si dipingessero indipendentemente opere così affini dipende in parte dalla somiglianza delle condizioni produttive. Nel 1540 il governo di Anversa concesse l'apertura, nella Borsa cittadina, del primo mercato permanente dell'arte;[1226] pur in assenza di una sede stabile, anche a Venezia lo sviluppo e la diffusione del collezionismo privato creò a metà Cinquecento condizioni paragonabili a quelle della città olandese: è noto che Bassano si serviva di intermediari per vendere le sue opere.[1227] I quadri dei da Ponte e di Aertsen e Beuckelaer presi in esame in questo capitolo rispondono alle richieste di un mercato che si rivolge anche alla media borghesia: Aertsen e Beuckelaer vendevano i dipinti di genere ad un prezzo molto basso;[1228] i quadri pastorali di Bassano erano apprezzati anche tra i ceti medi: una sua opera figura nell'inventario dei beni di un calzolaio.[1229] Per imporre la propria immagine le botteghe erano portate a ad elaborare uno stile riconoscibile, a specializzarsi in un genere di opere e ad organizzare una produzione seriale; in una situazione di libero mercato infatti si produce quello che viene comprato: se un'invenzione ha successo, viene riproposta in innumerevoli varianti.

Se la bottega si organizza come un'impresa commerciale, è naturale che sia la domanda a decidere l'offerta. Tutte le testimonianze di ricezione giunte fino a noi dimostrano che il successo delle opere di Bassano e di quelle di Aertsen e Beuckelaer era dovuto alla componente profana dei loro dipinti: le scene di genere costituivano il contributo originale di questi pittori e rispondevano al gusto del pubblico;[1230] la produzione tarda di entrambe le botteghe conferma che nel tempo questa componente divenne sempre più importante nell'economia del quadro.

Come nella serie di Londra di Joachim Beuckelaer l'inversione compositiva sembra aver perso lo scopo didascalico che aveva nell'opera del maestro più anziano, così nelle produzione tarda dei da Ponte il legame narrativo tra le figure-*parerga* e la scena principale perde di consistenza. Un esempio paragonabile a quello di Beuckelaer è offerto dalla serie delle *Stagioni* di Jacopo e Francesco Bassano, nota in molte varianti, il cui prototipo è al Kunsthistorisches di Vienna (fig. 218 e 219).[1231] I dipinti, databili intorno al 1575, presentano le opere agresti connesse al momento dell'anno: le figure, com'è consuetudine di Jacopo, sono sobriamente immerse nel lavoro e l'immagine è nel complesso idilliaca; lontano nel paesaggio il pittore ha aggiunto una piccola scena sacra, quasi impercettibile ad un primo sguardo; gli episodi biblici scandiscono il cammino dell'uomo nella storia come i ritmi della natura ne regolano la vita durante l'anno: alla *Primavera* è associata la caduta di Adamo ed Eva, all'*Estate* il sacrificio di Isacco, Mosè riceve le tavole della legge sullo sfondo dell'*Autunno* e in *Inverno* è rappresentato il trasporto della croce di Cristo. La scena che illustra il soggetto

1226 Silver 2006 analizza la nascita del mercato dell'arte di Anversa e le conseguenze sulla produzione pittorica; in proposito vd. anche Sullivan 1999 e *Eadem* 2011. Per i committenti e i compratori di Aertsen e Beuckelaer vd. Moxey 1977, 110-121.

1227 vd. Rearick 1996-1997 e Aikema 1996, 192, nt. 47.

1228 Così racconta van Mander (vd. Moxey 1977, 119-120).

1229 vd. Rearick 1978, 331-343.

1230 L'umanista di Anversa Hadrianus Junius (Adraen de Jonghe) loda Aertsen nella sua storia dei Paesi Bassi, *Batavia* (pubblicata ad Anversa nel 1588) paragonandolo ad un pittore antico di cui parla Plinio, Pireico "che schizzava con la penna cose umili e ha giustamente acquisito grande fama"; Junius afferma che i quadri di Aertsen danno diletto all'osservatore per l'infinita varietà di oggetti che offrono allo sguardo ("ita praeter consummatam voluptatem, infinita etiam varietate tabula ipsius oculos numquam satiant: quo fit ut pluris eae vaeneant, quam multorum accuratae maximaeque"). Vd. Moxey 1977, 28 per il brano completo.

1231 vd. Alberton Vinco da Sesso in Brown-Marini 1992, 139-142, cat. 50-51 (*Estate* e *Inverno*); Ballarin 1995, I, 139-143 (saggio del 1968); Aikema 1996, 131-138 (che interpreta anche questi dipinti come trappole visive: i contadini sono distratti dalla vita materiale e non prestano attenzione a ciò che importa); Mason in Aikema-Brown 1999, 558-571; Falomir 2001, 117.

iconografico tradizionale diviene il commento a margine della rappresentazione senza soggetto: la storia si è trasformata nel *parerga* della scena di genere.[1232]

1232 Mason in Aikema Brown, 559, vd. Falomir 2001, 118-121. La serie ebbe una larga fortuna ma nelle versioni successive, firmate da Francesco e poi da Leandro, l'episodio biblico scompare del tutto, alle volte sostituito dal segno zodiacale o dal simbolo del pianeta.

Epilogo

Questo discorso ha attraversato la teoria dell'arte del Cinqucento, ha preso in esame un artista e la sua cerchia, ripercorso un soggetto iconografico e infine indagato la funzione di alcune tipologie di figure senza nome, allo scopo di superare la definizione di stilema manieristico attribuita alle composizioni invertite oggetto di analisi di questo lavoro. Si è tentato quindi di studiare il fenomeno in rapporto alle priorità estetiche che guidavano l'opera degli artisti ed al gusto che orientava il giudizio del pubblico e si è proposta l'ipotesi che l'origine di questo modo di comporre le storie sia da cercarsi nella predilezione per lo scarto dalla norma iconografica e per l'amplificazione del racconto.

La varietà è uno dei principali criteri della riuscita estetica di una *historia*: ogni singola figura deve distinguersi dalle altre – così già diceva Alberti – e ogni illustrazione di un dato soggetto deve rinnovare la tradizione. Gli artisti nati intorno agli anni dieci del Cinquecento e il pubblico loro contemporaneo avevano maturato la convinzione che i grandi maestri della generazione precedente avessero risolto tutte le difficoltà linguistiche della pittura: il vocabolario era completo, lo strumento pronto all'utilizzo; non restava che modulare questa lingua perfetta in tutte le sue possibili espressioni. L'universale acclamazione che circondava i nomi di Raffaello e Michelangelo comportò che i pittori si sentissero investiti di un grande senso di responsabilità verso la disciplina che praticavano, ora riconosciuta finalmente come liberale e anzi divina, e commisurassero il proprio desiderio di gloria alla gloria dei maestri: questa condizione psicologica – e l'intenzione artistica che ne consegue – è dimostrata dalle parole di Veronese ("ho obligo di seguir quel che hanno fatto li miei maggiori"[1233]), pervade tutta l'opera letteraria di Vasari e, se teniamo fede alla sua testimonianza, era presente nell'animo di tutti gli artisti a lui contemporanei.

I pittori potevano contribuire al progresso dell'arte dando nuova vita al racconto che erano chiamati ad illustrare, creando cioè una storia dipinta piena di capriccio ed invenzione.

Nel caso di soggetti iconografici tradizionali, soprattutto se di carattere sacro, la variazione dalla norma iconografica si traduce in amplificazione narrativa, perché il nucleo del racconto dev'essere sempre riconoscibile e quindi rispettare la lettera del testo. Alle fonti e alle opere discusse nelle pagine precedenti dalle quali si è dedotta questa strategia di racconto si può aggiungere un'ultima testimonianza, la più esplicita in merito, tratta da *Il Figino* di Gregorio Comanini, dialogo pubblicato nel 1591 nel quale si discute del fine della pittura e del rapporto tra poesia e arti figurative:

> Oltra che, pur che non si falseggi l'istoria approvata *nelle essenziali sue parti* (ché questo credo io che neanche si debba concedere al poeta, se vuol trattenersi né termini del verisimile, il che non facendo, sarebbe gran fallo), *l'alterarla nelle parti non essenziali non è vietato* all'arte imitante; anzi, il fingere alcune cose e toglierne overo *aggiungerne altre e frammettere alcune di propria invenzione, è degno di lode*;[1234]

I pittori impararono a variare la storia orchestrando le figure senza nome secondo due procedimenti opposti.

1233 vd. *supra*, 148.

1234 Barocchi 1962, III, 277. L'opera che secondo Comanini esemplifica questo genere di arricchimento del racconto è, ancora una volta, l'*Incendio di Borgo* di Raffaello: in particolare l'autore isola come "degno di lode" il gruppo familiare ispirato all'*Eneide*.

1. Da una parte il racconto può essere amplificato nel sentimento: un gran numero di spettatori interni dona pienezza emotiva alla storia, perché ogni affetto che questa contiene in potenza trova forma visibile negli atti delle figuri marginali; la lettera dell'Aretino a Salviati, la *Selva* di Vincenzo Borghini, i precetti teorici dei trattati di Lomazzo, Raffaello Borghini e van Mander dimostrano che attraverso l'orchestrazione dei moti e degli sguardi degli spettatori dipinti gli artisti guidassero la contemplazione dell'osservatore, perché questi era indotto per spontanea imitazione ad intonare il proprio animo a quello delle figure dipinte. La scarsa fortuna dell'*admonitor* albertiano nella pittura del Cinquecento ha messo in evidenza un'abitudine diffusa tra gli artisti per garantire l'efficacia emotiva dei personaggi dipinti: le figure che fanno appello diretto all'osservatore non ne sollecitano la partecipazione, perché questa è stimolata solo indirettamente; il coinvolgimento delle figure nell'azione, l'indipendenza dell'universo dipinto da quello reale erano evidentemente considerate condizioni necessarie all'illusione di verità degli eventi, a sua volta condizione necessaria al coinvolgimento emotivo del riguardante.

Moltiplicando e distribuendo gli astanti nello spazio dipinto, inoltre, gli artisti potevano animare di vita ogni parte dello scenario; le opere che presentano il genere di composizione denominato "market stall" rivelano, a queste date, una predilezione quasi ossessiva per la figura umana come saggio di bravura dell'autore, oggetto di godimento estetico, veicolo di emozioni: l'architettura della scena è costruita in modo da accogliere in ogni punto i corpi dei personaggi dipinti e ordinarli nello spazio in modo armonico.

Solo attraverso questo genere di amplificazione, come dice Vincenzo Borghini, ogni racconto può essere narrato con pienezza emotiva, magniloquenza e godibile varietà, pur nel rispetto dell'unità di tempo, luogo e azione: tutti gli elementi della scena concorrono ad un unico fine e rappresentano un unico istante. Questo gusto per la coralità della narrazione comporta però che anche le vicende che non prevederebbero la presenza del pubblico sono raffigurate come eventi spettacolari: è il caso, ad esempio, delle *Visitazioni* di Perin del Vaga, Salviati e Battista Franco; così vorrebbe Lomazzo che si dipingesse anche il *Compianto su Cristo morto*.

2. Il secondo genere di amplificazione praticata dagli artisti corrisponde al racconto digressivo: le figure marginali si compongono in scene irrelate alla storia principale. Le opere create secondo questo procedimento narrativo – in particolare i quadri veneti e anversani sui quali si è concentrata l'analisi – inducono nel riguardante uno stato contemplativo che privilegia una visione lenta e progressiva, diacronica: nell'osservare i dipinti dei primi del Cinquecento, dove i *parerga* sono disseminati nel paesaggio e rimpiccioliti in ragione di prospettiva, il riguardante è portato a passeggiare nella veduta con lo sguardo, vale a dire a concentrare l'attenzione in punti diversi della scena dipinta, tra i quali l'occhio si sposta con un certo ritmo, paragonabile a quello di una camminata; questo genere di contemplazione è descritto in diverse fonti coeve: ne parlano Giovio, van Mander, Federico Borromeo; quando i *parerga* conquistano la prima sede delle composizioni, la molteplicità degli oggetti e dei personaggi marginali ritratti sulla scena attraggono l'attenzione e trattengono lo sguardo dell'osservatore tanto che, come si è visto, una parte della critica si è alleata con i commentatori della Controriforma nel condannare come un difetto morale la distrazione delle figure-*parerga* dall'evento principale rappresentato. Aertsen e Beuckelaer, grazie al geniale compromesso della connotazione negativa dei *parerga*, presentano paradossalmente le soluzioni più estreme di questa strategia di racconto.

Il gusto per la variazione e per il racconto amplificato presuppongono la messa in valore del punto di vista dell'artista, ovvero rivelano che pubblico e committenti erano interessati a contemplare la personale visione della storia che il pittore aveva ideato mentalmente e realizzato con la sua arte; a questa aspettativa si riferisce l'accezione del termine *inventio* e dei suoi derivati che si è discussa nel primo capitolo: ogni storia dipinta è apprezzata in quanto prodotto di un esercizio immaginativo.

La lettura delle opere e delle fonti ha però evidenziato un primo limite imposto alla libertà di invenzione del pittore, anche nel contesto di apprezzamento e fiducia appena descritto: le parti digressive e gli ampliamenti introdotti dall'artista rispetto alla storia dovevano potersi leggere narrativamente; se le azioni, gli sguardi e i gesti delle figure sono legati da relazioni di causa ed effetto e si compongono in nuclei narrativi più o meno subordinati al racconto principale, il riguardante trae godimento dall'osservazione del dipinto, perché comprende in che direzione percorrere lo spazio e perché può integrare nell'immaginazione ciò che è suggerito dalle immagini, lavorando sulla traccia della raffigurazione così come il pittore ha lavorato sulla traccia del racconto.

Se artisti e pubblico condividevano l'idea che le storie dipinte fossero i prodotti di un esercizio immaginativo, piuttosto che fedeli traduzioni di un testo, la preminenza delle figure senza nome sulla scena può essere spiegata come parte di una precisa strategia narrativa e non solo, quindi, come un espediente per dare risalto alle invenzioni dell'artista: nascondendo il soggetto dell'opera in secondo piano e dedicando la soglia del dipinto e gran parte della scena alla rappresentazione del contesto in cui ebbero luogo gli eventi raffigurati, il pittore colloca il riguardante in un punto di osservazione marginale ma privilegiato, perché lo trasforma in uno spettatore casuale della vicenda: da una parte questo modo di raccontare permette di immergere la storia nel suo contesto quotidiano, in modo che gli eventi appaiano vicini all'esperienza del pubblico e quindi verosimili; d'altra parte l'impressione di essere testimone degli episodi sacri come per una fortunata coincidenza, e non perché questi sono messi in scena a beneficio personale del riguardante, rende miracoloso ed emozionante il privilegio di assistervi. Non a caso nei trattati di meditazione e nelle testimonianze di visioni estatiche che si sono esaminate, il fedele si immagina di presenziare agli eventi stando in disparte, in mezzo alla confusione della folla, quando questa è prevista dal racconto.

Ma se il pittore si sente investito del compito di rinnovare l'illustrazione delle storie sacre proponendo un punto di vista nuovo sugli eventi o amplificando il racconto, ciò significa che questi non dipingerà tenendo fede soltanto al suo ruolo di divulgatore, ma anche considerando, come si diceva, la propria responsabilità verso la disciplina artistica; ciononostante, la sua interpretazione del soggetto, una volta resa visibile e verosimile grazie al potere persuasivo delle immagini, sarà accettata come vera dai riguardanti. I teorici della Riforma Cattolica dell'arte figurativa ragionarono su questo problema e ravvisarono nelle anomalie compositive oggetto di analisi in queste pagine, come in molti altri 'abusi' nella pittura del loro tempo, proprio il segno di una sconnessione e di un conflitto tra le ragioni degli artisti[1235] (e del pubblico che incoraggiava la loro libertà di interpretazione) e la funzione sociale (devozionale e didascalica) delle pitture narrative: per la prima volta il problema della funzione dell'arte emerge chiaramente nel discorso critico; se ancora Vasari è persuaso che il godimento della bellezza avvicini il riguardante alla verità (e quindi anche alle verità di fede),[1236] Paleotti e Gilio distinguono e anzi contrappongono nel ragionamento sull'arte il

1235 Per 'ragioni degli artisti' si intendono, in questa analisi come nei testi del tempo, le priorità estetiche, le esigenze del gusto, il senso di responsabilità verso la disciplina e verso la propria gloria.

1236 vd. ad esempio Vasari a proposito del *Giudizio* di Michelangelo, *supra* 135, nt. 680.

piacere estetico e il beneficio morale.

Paleotti rimprovera ai pittori di investire tempo e cura nella resa degli elementi della scena che hanno meno importanza ai fini della comunicazione della storia e di dedicare a ciò che è marginale il luogo più eminente della composizione. Ma nel modo di disporre le figure marginali e quelle principali nelle storie dipinte si può riconoscere in molti casi il tentativo di dare voce alle ragioni dell'arte e a quelle della devozione insieme, dedicando a queste e a quelle parti distinte della scena: la scissione tra la funzione devozionale e quella estetica corrisponde nella storia dipinta alla divisione tra fulcro del racconto e componenti marginali. Questa è un'ipotesi di lavoro più che un fatto certo, ma diverse conclusioni cui si è giunti in queste pagine confermano quanta interpretazione. Le figure senza nome non sono sottoposte alle norme di decoro che presiedono alla rappresentazione dei personaggi sacri e degli spettatori illustri ritratti sulla scena: possono manifestare emozioni travolgenti; esibire corpi nudi atteggiati in pose semi distese e articolate – e quindi testimoniare l'abilità e il gusto del loro autore; corrispondono al contributo di invenzione dell'artista al racconto. A questa parte della scena i pittori affidano il proprio messaggio artistico; al contempo, come le opere discusse rivelano, i pittori avevano ben presente la necessità di rendere visibile la distanza spirituale e la differenza di funzione delle figure senza nome e dei protagonisti della storia: spesso cornici, tendaggi, porte e finestre separano questi da quelle; in alcuni casi la stessa architettura di scena isola i personaggi sacri dal contesto, come nella *Presentazione al Tempio* di Daniele da Volterra o nel *Convito in casa di Levi* di Veronese. La voce degli artisti e dei contemporanei testimonia che la disposizione fosse intesa come uno strumento utile a manifestare le differenze di stato dei personaggi: così si esprimono Leonardo, Paolo Veronese stesso e Raffaello Borghini. Anche lo stile e la tecnica pittorica spesso distinguono le due parti della scena: alcuni artisti tratteggiano il racconto sacro in forme e colori eterei, di qualità incorporea, mentre le figure senza nome che si impongono nello spazio prossimo al riguardante presentano volumi espansi e solidi grazie al chiaroscuro marcato e alla resa dettagliata delle superfici: così Salviati, Taddeo Zuccari, Bassano, ma anche Aertsen e Beuckelaer, vale a dire tutti gli artisti che hanno sperimentato le più ardite inversioni compositive.[1237]

Da tutte le testimonianze di ricezione discusse nelle pagine precedenti si evince che gli spettatori del Cinquecento guardavano a questo margine di invenzione interno alle storie dipinte come a un oggetto di contemplazione estetica: gli autori dei testi dichiarano la propria commozione per l'intensità emotiva della scena, l'incanto per la grazia delle figure e l'ingegnosità del componimento, l'ammirazione per l'abilità e il talento dell'artefice o, nel caso delle vedute naturali, il senso di quiete profonda offerto dalla contemplazione. Anche i commentatori che si oppongono a questo modo di raccontare per immagini attribuiscono le inclusioni indebite dei pittori ad un'intenzione dimostrativa o puramente artistica e descrivono l'effetto di queste come un godimento estetico inappropriato o quantomeno irrilevante ai fini della trasmissione del significato. Di converso, quando gli studiosi moderni di storia dell'arte hanno sottoposto ad analisi le scene e le figure marginali delle opere qui oggetto di discussione, ne hanno dato spesso interpretazioni analitiche, volte ad identificare il valore didascalico delle figure senza nome nella rappresentazione: questi interpreti hanno cercato quindi di dare a questi personaggi un nome e un ruolo nella comunicazione del significato del dipinto; così interpreta Weisz gli affreschi dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, Massimi il *Convito in*

1237 Si è notato inoltre come ai ritratti inclusi sulla scena fosse dedicato solitamente un modo pittorico ancora più realistico e dettagliato, che corrobora l'illusione di presenza delle figure: più il personaggio dipinto è vicino (nel senso che appartiene) al mondo del riguardante, più il suo aspetto si

casa di Levi di Veronese, Gentili, Aikema e Brown l'opera di Giovanni Bellini e di Jacopo Bassano; Emmens, Grosjean, Falkenburg (seguiti da quasi tutta la critica) i dipinti di Aertsen e Beuckelaer.

Questa discrepanza tra il discorso critico coevo alle opere e quello dell'epoca odierna deve indurre una riflessione sui metodi della disciplina. Il margine di invenzione del pittore dovrebbe indicare il limite dell'interpretazione; ciò non significa abdicare ai compiti dello storico o rinunciare all'ambizione di comprendere, tutt'altro: la consapevolezza di questo limite può favorire una più fedele ricostruzione del significato di queste opere nella società per la quale sono state create. Merita citare in proposito un altro brano del trattato di Comanini, il cui titolo completo è quanto mai pertinente alle considerazioni qui esposte perché rivela la perdita di certezze in merito alla funzione dell'arte nella società: *Il Figino, overo del fine della pittura ove, quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più diletti, il pittore overo il poeta*:

> Sì come nelle parabole non si dee cercare il senso d'ogni parola, altrimenti ne seguirebbono molte sconvenevolezze, così nelle sacre immagini non dee il riguardatore voler esporre allegoricamente ogni cosa e ricercare tanta strettezza dall'arte, ma dee permettere che 'l pittore vi meschi talvolta alcuni capricci per abbellimento dell'opera.[1238]

Il termine 'abbellimento' suona riduttivo alle orecchie moderne; tuttavia se non è inteso come la ricerca di piacevolezza decorativa fine a se stessa, se si integra cioè il discorso di Comanini con quanto si è detto in merito alla complessa funzione e alla ragion d'essere delle figure senza nome nelle storie dipinte, allora si può comprendere che “esporre allegoricamente ogni cosa” sia in realtà l'operazione riduttiva.

1238 Barocchi 1962, III, 338.

Didascalie delle immagini

1. Andrea Mantegna, *Guarigione del paralitico*, 1454-1457, Eremitani, Padova (part.).
2. Raffaello Sanzio, *Incendio di Borgo*, 1514, Stanza dell'Incendio, Palazzi Vaticani.
3. Raffaello Sanzio, *Messa di Bolsena*, 1512, Stanza di Eliodoro, Palazzi Vaticani.
4. Perin del Vaga, *Visitazione*, 1522, Capella Pucci, Ss. Trinità dei Monti, Roma.
5. Francesco Salviati, *Visitazione*, 1538, Oratorio di san Giovanni Decollato, Roma.
6. Francesco Salviati, *Visitazione*, 1538, Oratorio di san Giovanni Decollato, Roma (part.).
7. Domenico Ghirlandaio, *Nascita del Battista,* 1486-1490, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze.
8. Francesco Salviati, *Visitazione*, 1538, Oratorio di san Giovanni Decollato, Roma (part.).
9. Perin del Vaga, *Visitazione*, British Museum, Londra.
10. Perin del Vaga, studi di figure, British Museum.
11. Jacopino del Conte, *Annuncio a Zaccaria*, 1536, Oratorio di san Giovanni Decollato, Roma.
12. Jacopino del Conte, *Predica del Battista*, 1538, Oratorio di san Giovanni Decolla, Roma.
13. Domenico Ghirlandaio, *Predica del Battista*, 1586-1490, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze.
14. Francesco Salviati, *Incredulità di san Tommaso*, 1545, Louvre, Parigi (part.).
15. Francesco Salviati, *Il sogno di Faraone*, 1548, coll. priv., Londra (part.).
16. Francesco Salviati, *Il fantasma di Samuele appare a Saul*, 1552-1554, Palazzo Ricci-Sacchetti, Roma (part.).
17. Francesco Salviati (da), *Saul unge David*, 1530s, Département des Arts graphiques, Louvre, Parigi.
18. Battista Franco, *L'arresto del Battista*, 1541-1542, Oratorio di san Giovanni Decollato, Roma.
19. Pirro Ligorio, *La danza di Salomè,* 1542, Oratorio di san Giovanni Decollato, Roma.
20. Battista Franco, *Visitazione*, Museo di Villa Guinigi, Lucca.
21. Francesco Salviati e Enea Vico, *La conversione di san Paolo*, 1545, British Museum, Londra.
22. Nicola Karcher (da Francesco Salviati), *Il Sogno di Faraone*, 1548, Palazzo Vecchio, Firenze.
23. Francesco Salviati, *Il sogno di Faraone*, 1548, coll. priv., Londra
24. Francesco Salviati, *Rebecca e Eliezer*, Gabinetto di Stampe e Disegni, Uffizi, Firenze.
25. Da Rosso Fiorentino, *Rebecca e Eliezer*, 1523 c.ca (il prototipo), Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.
26. Nicola Karcher (da Agnolo Bronzino), *Giuseppe fugge dalla moglie di Potifarre*, 1548-1549, Palazzo Vecchio, Firenze.
27. Cappella Griffoni, San Marcello al Corso, Roma.
28. Francesco Salviati, *Nascita della Vergine*, 1563, San Marcello al Corso, Roma.
29. Francesco Salviati, *Presentazione della Vergine*, 1563, San Marcello al Corso, Roma.
30. Francesco Salviati, *Funerali della Vergine*, 1563, San Marcello al Corso, Roma.
31. Pellegrino da Modena, *Funerali della Vergine*, 1517, Santa Maria Assunta, Trevignano.
32. Alfonso Lombardo, *Funerali della Vergine*, 1522, Santa Maria della Vita, Bologna.
33. Francesco Salviati, *Predica di san Paolo ad Atene*, Gabinetto di Stampe e Disegni, Uffizi, Firenze.

34. Giovanni Antonio Bazzi (il Sodoma), *San Benedetto assolve due suore scomunicate*, 1505-1508, Monte Oliveto Maggiore (Siena).
35. Domenico Ghirlandaio, *Sacra Conversazione*, 1479 c.ca, San Martino, Lucca.
36. Taddeo Zuccari, *Ultima Cena, Lavanda dei Piedi, Preghiera nell'Orto, Cattura*, 1553-1555, Cappella Mattei, Santa Maria della Consolazione, Roma.
37. Taddeo Zuccari, *Ultima Cena*, 1553-1556, Cappella Mattei, Santa Maria della Consolazione, Roma.
38. Taddeo Zuccari, *Cristo davanti a Pilato*, 1553-1556, Cappella Mattei, Santa Maria della Consolazione, Roma.
39. Taddeo Zuccari, *Ecce Homo*, 1553-1556, Cappella Mattei, Santa Maria della Consolazione, Roma.
40. Cesare Nebbia, progetto per la facciata della Cappella Sforza, Gabinetto di Stampe e Disegni, Uffizi, Firenze.
41. Cesare Nebbia, *Nascita della Vergine*, *Presentazione della Vergine*, progetto per la facciata della Cappella Sforza, Gabinetto di Stampe e Disegni, Uffizi, Firenze.
42. Francesco Salviati, *Liutprando re dei Longobardi si sottomette a Gregorio II*, Windsor Castle.
43. Bartolomeo Passerotti, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1583, Pinacoteca Nazionale, Bologna.
44. Giotto di Bondone, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1503-1505, Cappella degli Scrovegni, Padova.
45. Taddeo Gaddi, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1330 c.ca, Cappella Baroncelli, Santa Croce, Firenze.
46. Giovanni da Milano, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1365-1371, Cappella Guidalotti-Rinuccini, Santa Croce, Firenze.
47. Paolo di Giovanni Fei, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1398, National Gallery, Washington.
48. Ottaviano Nelli, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1424, Palazzo Trinci, Foligno.
49. Domenico Ghirlandaio, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1486-1490, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze.
50. Maestro di Santa Maria in Porto Fuori, *Presentazione della Vergine al Tempio,* Santa Maria in Porto Fuori, Ravenna.
51. Copista anonimo, *Presentazione della Vergine al Tempio*, XIX sec, Pierpont Morgan Library, New York.
52. Artista fiorentino, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1460-1470, Museum K. A. Polánek, Žatec.
53. Michele Giambono, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1433-1442, Capella dei Mascoli, San Marco, Venezia.
54. Cima da Conegliano, *Presentazione della Vergine al Tempio, 1490-1500,* Gemälde Galerie, Dresda.
55. Albrecht Dürer, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1503.
56. Tiziano Vecellio, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1538, Gallerie dell'Accademia, Venezia.
57. Paolo Uccello, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1435 c.ca, Cappella dell'Assunta, Duomo di Prato.
58. Lippo e Tederigo Memmi, *Annunciazione*, 1330 c.ca, Collegiata di San Gimignano.
59. Gentile da Fabriano, *Presentazione di Cristo al Tempio*, 1423, Louvre, Parigi.
60. Gentile da Fabriano, *Presentazione di Cristo al Tempio*, 1423, Louvre, Parigi (part.).
61. Giovanni di Paolo, *Presentazione di Cristo al Tempio*, 1436, Metropolitan Museum, New York.

62. Giovanni di Paolo, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1430s, Pinacoteca Nazionale, Siena.
63. Fra' Carnevale, *Presentazione della Vergine al Tempio,* 1467-1468, Fine Arts Museum, Boston.
64. Fra' Carnevale, *Nascita della Vergine,* 1467-1468, Metropolitan Museum, New York.
65. Lorenzo da Viterbo, *Presentazione della Vergine al Tempio,* Cappella Mazzatosta, 1469, Santa Maria della Verità, Viterbo.
66. Baldassarre Peruzzi, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1526, Santa Maria della Pace, Roma.
67. Baldassarre Peruzzi (da), *Presentazione della Vergine al Tempio*, XVII sec., Département des Arts graphiques, Louvre, Parigi..
68. Baldassarre Peruzzi, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1526, Département des Arts graphiques, Louvre, Parigi.
69. Da *Prediche di frate Ruberto volgare novamente historiate e colecte secundo li Evangelii che se contengo in le ditte prediche*, Venetia 1515, fol. 18.
70. Daniele da Volterra e aiuti, Cappella della Rovere, SS. Trinità dei Monti, Roma.
71. Daniele da Volterra e aiuti, *Assunzione della Vergine*, post 1553, Cappella della Rovere, SS. Trinità dei Monti, Roma.
72. Daniele da Volterra e aiuti, *La strage degli innocenti*, post 1553, Cappella della Rovere, SS. Trinità dei Monti, Roma.
73. Daniele da Volterra e aiuti, *Presentazione della Vergine al Tempio*, post 1553, Cappella della Rovere, SS. Trinità dei Monti, Roma.
74. Raffaellino del Colle, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1560 c.ca, Pinacoteca Comunale, Città di Castello.
75. Girolamo Siciolante da Sermoneta, *Visitazione*, 1549-1560, Cappella Fugger, Santa Maria dell'Anima, Roma.
76. Girolamo Siciolante da Sermoneta, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1549-1560, Cappella Fugger, Santa Maria dell'Anima, Roma.
77. Giorgio Vasari, *Presentazione della Vergine al Tempio*, Département des Arts graphiques, Louvre, Parigi.
78. Pellegrino Tibaldi, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1586, San Lorenzo all'Escorial.
79. Pellegrino Tibaldi, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1586, San Lorenzo all'Escorial.
80. Francesco Modigliani, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1590s, Pinacoteca Civica, Forlì.
81. Baldassarre Croce, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1600, Santa Maria degli Angeli, Assisi.
82. Giovanni Liso de Vecchi, *Presentazione della Vergine al Tempio*, *post* 1583, Pinacoteca civica, Forlì.
83. Giovanni Baglione, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1598, Santa Maria dell'Orto, Roma.
84. Agnolo Bronzino, *Cristo resuscita la figlia di Jario*, 1572, Cappella Gaddi, Santa Maria Novella, Firenze.
85. Giovanni Stradano, *Battesimo di Cristo*, 1572, Santa Maria Novella, Firenze.
86. Francesco Morandini (il Poppi), *Purificazione della Vergine*, 1584, San Francesco, Pistoia.
87. Paolo Caliari (Veronese), *Ultima Cena*, 1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia.
88. Paolo Caliari (Veronese), *Ultima Cena*, 1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia (part.).
89. Paolo Caliari (Veronese), *Ultima Cena*, 1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia (part.).
90. Paolo Caliari (Veronese), *Ultima Cena*, 1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia (part.).

91. Paolo Caliari (Veronese), *Ultima Cena*, 1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia (part.).
92. Scultore anonimo, *San Giovanni reclinato sul petto di Cristo*, 1305 c.ca, Museo Meyer van den Berg, Anversa.
93. Giuseppe Valeriano e Scipione Pulzone, *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1586, Cappella della Madonna della Strada, Chiesa del Gesù, Roma.
94. Lorenzo di Pietro (il Vecchietta), *Fondazione dell'Ospedale della Scala*, 1441, Pellegrinaio, S. Maria della Scala, Siena.
95. Piero della Francesca, *Ritrovamento della Vera Croce*, 1452-1466, San Francesco, Arezzo (part.).
96. Domenico Ghirlandaio, *Visitazione,* 1486-1490, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze (part.).
97. Domenico Ghirlandaio, *Cacciata di Gioacchino dal Tempio,* 1486-1490, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze (part.).
98. Cosimo Rosselli, *Ultima Cena*, 1481-1482, Cappella Sistina, Vaticano (part.).
99. Pietro Perugino, *Circoncisione di Eliezer,* 1482, Cappella Sistina, Vaticano (part.).
100. Carpaccio, *Ritorno degli Ambasciatori*, 1499, Gallerie dell'Accademia, Venezia.
101. Gianfrancesco Penni (da Raffaello), *Adlocutio*, 1519-1520, Devonshire Collection, Chatsworth.
102. Giulio Romano e Gianfrancesco Penni, *Adlocutio*, 1520-1521, Sala di Costantino, Palazzi Vaticani.
103. Filippo Lippi, *Banchetto di Erode*, 1461-1465, Duomo, Prato.
104. Filippo Lippi, *Banchetto di Erode*, 1461-1465, Duomo, Prato (part.).
105. Filippo Lippi, *Disputa di Santo Stefano*, 1461-1465, Duomo, Prato (part.).
106. Giulio Romano e Gianfrancesco Penni, *Donazione di Costantino*, 1523-1524, Sala di Costantino, Palazzi Vaticani.
107. Giulio Romano e Gianfrancesco Penni, *Battesimo Costantino*, 1524, Sala di Costantino, Palazzi Vaticani.
108. Raffaello, *La guarigione dello storpio*, 1515-1516, Victoria and Albert Museum, Londra.
109. Raffaello e bottega, *Incoronazione di Carlo Magno*, 1517, Sala dell'Incendio di Borgo, Palazzi Vaticani.
110. Giulio Romano, *Circoncisione*, 1522, Louvre, Parigi.
111. Agnolo Bronzino, *Deposizione*, 1565, Gallerie dell'Accademia, Firenze.
112. Pittore Anonimo, *Urbano II e Goffredo di Buglione*, 1540-1550, Palazzo Parisani-Rondanini, Roma.
113. Pittore Anonimo, *Goffredo di Buglione rifiuta il titolo di Re di Gerusalemme,* 1540-1550, Palazzo Parisani-Rondanini, Roma.
114. Federico Zuccari, *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, 1570, Duomo, Orvieto.
115. Jacob Matham da Federico Zuccari, *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, Metropolitan Museum, New York.
116. Federico Zuccari (da), *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, 1600-1620, Palazzo Comunale, Sant'Angelo in Vado.
117. Gregorio Tomassini (da Federico Zuccari), *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, 1594-1610, Archivio dell'Opera del Duomo, Orvieto.
118. Annibale Carracci, *Battesimo di Cristo*, 1585, San Gregorio e San Siro, Bologna.

119. Domenico Passignano, *Adorazione del corpo di sant'Antonino*, 1589, San Marco, Firenze.
120. Domenico Passignano, *Processione del corpo di sant'Antonino*, 1589, San Marco, Firenze.
121. Federico Zuccari, *Federico Barbarossa si inchina ad Alessandro III*, 1582 e 1603, Sala del Maggior Consiglio, Palazzo Ducale, Venezia.
122. Palma il Giovane, *Venezia incoronata dalla Vittoria*, 1582, Sala del Maggior Consiglio, Palazzo Ducale, Venezia.
123. Ludovico Carracci, *La Flagellazione*, 1585-1590, Musée de la Chartreuse, Douai.
124. Ludovico Carracci, *Nascita della Vergine*, 1609, Vescovado, Piacenza.
125. Paolo Veronese, *La piscina probatica*, 1560, San Sebastiano, Venezia.
126. Giovanni Stradano, *Crocifissione*, 1569, Santissima Annunziata, Firenze.
127. Giovanni Battista Naldini, *Purificazione della Vergine,* 1577, Cappella Sommaia, Santa Maria Novella.
128. Mirabello Cavalori, *Il Sacrificio di Lavinia*, 1570-1572, Studiolo di Francesco I, Palazzo Vecchio, Firenze.
129. Cesare Nebbia, *Coronazione di Spine*, 1572-1575, Oratorio del Gonfalone, Roma.
130. Giovanni Battista Naldini, *Chiamata di Matteo*, 1588, Cappella Salviati, San Marco, Firenze.
131. Livio Agresti, *Offerta del regno di Pietro d'Aragona a papa Innocenzo III,* 1563, Sala Regia, Palazzi Vaticani.
132. Giovanni Battista Fiorini, *Conferma di Liutprando a papa Gregorio II della donazione di Aritperto, 1565,* Sala Regia, Palazzi Vaticani.
133. Girolamo Siciolante da Sermoneta, *Offerta di re Pipino dell'Esarcato di Ravenna e di re Astolfo a papa Stefano II*, 1565, Sala Regia, Palazzi Vaticani.
134. Girolamo Siciolante da Sermoneta, *Offerta di re Pipino dell'Esarcato di Ravenna e di re Astolfo a papa Stefano II*, 1565, Département des Arts graphiques, Louvre, Parigi.
135. Giorgio Vasari, *Cena di San Gregorio*, 1540, Pinacoteca Nazionale, Bologna.
136. Giorgio Vasari, *Purificazione della Vergine*, 1545, Département des Arts graphiques, Louvre, Parigi.
137. Giovanni Battista Naldini, *Purificazione della Vergine*, 1577, Ackland Art Museum, the University of North Carolina at Chapel Hill.
138. Donatello, *Miracolo del neonato parlante*, 1447, Sant'Antonio, Padova.
139. Donatello, *Miracolo della mula*, 1447, Sant'Antonio, Padova.
140. Donatello, *Miracolo del cuore dell'avaro*, 1447, Sant'Antonio, Padova.
141. Donatello, *Miracolo del figlio pentito*, 1447-1448, Sant'Antonio, Padova.
142. Raffaello, *Cacciata di Eliodoro*, 1514, Stanza di Eliodoro, Palazzi Vaticani.
143. Raffaello, *La guarigione dello storpio*, 1515-1516, Victoria and Albert Museum, Londra (part.).
144. Donatello, *Miracolo del neonato parlante*, 1447, Sant'Antonio, Padova (part.).
145. Giulio Romano e Gianfrancesco Penni, *Donazione di Costantino*, 1523-1524, Sala di Costantino, Palazzi Vaticani (part.).
146. Donatello, *Miracolo del neonato parlante*, 1447, Sant'Antonio, Padova (part.).
147. Giulio Romano e Gianfrancesco Penni, *Donazione di Costantino*, 1523-1524, Sala di Costantino, Palazzi Vaticani (part.).
148. Giovanni Battista Cavalieri, *Apertura della Porta Santa nel Giubileo 1575*, Gabinetto Nazionale

delle Stampe, Roma.

149. Federico Zuccari, *Il giorno di San Giovanni sotto la loggia dei Lanzi*, 1575, Département des Arts graphiques, Louvre, Parigi.
150. Federico Zuccari, *Il giorno di San Giovanni sotto la loggia dei Lanzi*, 1575, Département des Arts graphiques, Louvre, Parigi (part.).
151. Da *Terentius cum tribus commentis videlicet Donati Guidonis Calphurnii*, Venezia 1497, fol. vi r.
152. Frontespizio di: Andrea Vesalio, *De Humani corporis fabrica libri septem*, Basilea 1540.
153. Frontespizio di: Andrea Vesalio, *De Humani corporis fabrica libri septem*, Basilea 1555.
154. Paolo Veronese, *La conversione di Maria Maddalena*, 1550 c.ca, National Gallery, Londra.
155. Federico Zuccari, *La conversione di Maria Maddalena*, 1563-1564, Gabinetto di Stampe e Disegni, Uffizi, Firenze.
156. Paolo Veronese, *Il martirio dei santi Primo e Feliciano*, 1560, Pinacoteca Civica, Padova.
157. Giotto di Bondone, *L'ingresso di Gesù a Gerusalemme*, 1303-1305, Cappella degli Scrovegni, Padova.
158. Giovanni Paolo Lomazzo, *La caduta di Simon Mago*, 1570, Cappella Foppa, San Marco, Milano.
159. Jacopo da Ponte (Bassano), *La fuga in Egitto*, 1542, Toledo, Ohio.
160. Jacopo da Ponte (Bassano), *Trinità*, 1546-1547, SS. Trinità, Angarano (Bassano).
161. Jacopo da Ponte (Bassano), *Due cani*, Uffizi, Firenze.
162. Marco Basaiti, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1496-1497, Szépművészeti Museum, Budapest.
163. Maestro del figliol prodigo, *Fuga in Egitto*, 1540s, Museo d'Arte Medievale e Moderna, Padova.
164. Jacopo da Ponte (Bassano), *Giacobbe e Rachele al pozzo*, 1566 c.ca, coll. priv., Torino.
165. Palma il Vecchio, *Giacobbe e Rachele al pozzo*, 1524-1525, Gemäldegalerie, Dresda.
166. Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, 1509, Institute of Art, Detroit.
167. Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, 1510, Pinacoteca di Brera, Milano.
168. Giovanni Bellini, *Madonna in Gloria e santi*, 1510-1513, Gallerie dell'Accademia, Venezia.
169. Giovanni Bellini, *Madonna del Prato*, 1505 c.ca, National Gallery, Londra.
170. Capitello figurato, XIX sec., Palazzo Ducale, Venezia.
171. Giovanni Bellini, *Madonna del Prato*, 1505 c.ca, National Gallery, Londra (part.).
172. Giovanni Bellini, *Madonna del Prato*, 1505 c.ca, National Gallery, Londra (part.).
173. Giovanni Bellini, *Lamentazione*, 1510, Gallerie dell'Accademia, Venezia.
174. Giovanni Antonio de Sacchis (il Pordenone), *Madonna della Misericordia e santi Cristoforo e Giuseppe*, 1515, Cattedrale di San Marco, Pordenone (part).
175. Palma il Vecchio, *Madonna con Bambino e santi Giorgio e Lucia*, 1518-1520, Santo Stefano, Venezia (part.).
176. Cima da Conegliano, *San Pietro Martire tra i santi Nicola e Benedetto*, 1505 c.ca, Pinacoteca di Brera, Milano (part.).
177. Giovanni Bellini, *Madonna degli Alberetti*, 1487, Accademia Carrara, Bergamo, (part.).
178. Giulio Campagnola, *Pastore disteso nel paesaggio*, 1510 c.ca, British Museum, Londra.
179. Giulio Campagnola, *Giovane pastore seduto*, 1509-1512 c.ca, British Museum, Londra.
180. Giulio e Domenico Campagnola, *Pastori in concerto nel paesaggio*, British Museum, Londra.
181. Ambito di Tiziano, *Pastore disteso nel paesaggio*, 1500-1510, Barnes Foundation, Philadelphia.

182. Giovanni Britto (da Tiziano), *Pastore e mungitrice*, 1525 c.ca, British Museum, Londra.
183. Giovanni di Paolo, *Fuga in Egitto*, 1430s, Pinacoteca Nazionale, Siena.
184. Tiziano, *Fuga in Egitto*, 1510 c.ca, Hermitage, S. Pietroburgo.
185. Jacopo da Ponte (Bassano), *La parabola del seminatore*, 1563-1568, Thyssen-Boremisza, Madrid.
186. Luca da Leida, *Scena contadina*, 1510, British Museum, Londra.
187. Giuseppe Porta (?), *Scena contadina*, 1550 c.ca, British Museum, Londra.
188. Niccolò Boldrini, *Cacciatore di lepri*, 1566 c.ca, British Museum, Londra.
189. Niccolò Boldrini, *Ragazzo che frusta un vitello*, 1566 c.ca, British Museum, Londra.
190. Niccolò Boldrini, *Vecchia con bambino a cavallo*, 1566 c.ca, British Museum, Londra.
191. a. Martin Schongauer, *Famiglia contadina in viaggio*, 1469-1474, British Museum, Londra.
    b. Nicoletto da Modena, *Famiglia contadina in viaggio*, *post* 1474, Albertina, Vienna.
192. Domenico Campagnola, *Viandanti nel paesaggio*, 1535-40, British Museum, Londra.
193. Domenico Campagnola, *Paesaggio con suonatore di gironda*, 1540 c.ca, British Museum, Londra.
194. Jacopo da Ponte (Bassano), *Viaggio di Giacobbe*, 1566 c.ca, coll. priv., Parigi.
195. Jacopo da Ponte (Bassano), *Viaggio di Giacobbe*, 1560 c.ca, The Royal Collections, Hampton Court.
196. Jacopo da Ponte (Bassano), *Viaggio di Giacobbe*, 1575-79, Palazzo Ducale, Venezia.
197. Jacopo e Francesco da Ponte (Bassano), *Il ritorno del figliol prodigo*, 1576 c.ca, Galleria Doria Pamphili, Roma.
198. Jacopo e Francesco da Ponte (Bassano), *Il ritorno del figliol prodigo*, 1576 c.ca, Prado, Madrid.
199. Jacopo e Francesco da Ponte (Bassano), *Cristo in casa di Marta e Maria*, 1576-1577 c.ca, Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston.
200. Jacopo e Francesco da Ponte (Bassano), *Cena in Emmaus*, 1576-1577 c.ca, coll. priv.
201. Jacopo e Francesco da Ponte (Bassano), *Cena in Emmaus*, 1576-1577 c.ca, Monastero dell'Escorial.
202. Jacopo da Ponte (Bassano), *Viaggio di Tobia*, 1573, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.
203. Pieter Aertsen, *Cristo in casa di Marta e Maria*, 1553, Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
204. Pieter Aertsen, *Cristo e l'adultera*, 1559, Staedel Kunstinstut, Frankfurt.
205. Pieter Aertsen, *Cristo e l'adultera*, 1562 c.ca, Nationalmuseum, Stoccolma.
206. Pieter Aertsen, *Cristo in casa di Marta e Maria*, 1552, Kunsthistorisches Museum, Vienna.
207. Hans van Hemessen, *Il figliol prodigo*, 1536, Musée d'Art Ancien, Bruxelles.
208. Da Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1609, fol. 20r (part.).
209. Karel van Mander, *Adorazione del vitello d'oro*, 1602, Frans Hals Museum, Haarlem.
210. Joachim Beuckelaer, *Scena di mercato con Ecce homo*, 1570, Nationalmuseum, Stoccolma.
211. Jacob Matham, *Cena in Emmaus*, 1602.
212. Joachim Beuckelaer, *Scena di mercato con Fuga in Egitto (La Terra)*, 1569, National Gallery, Londra.
213. Joachim Beuckelaer, *Scena di mercato con Pesca miracolosa (L'Acqua)*, 1569, National Gallery, Londra.
214. Joachim Beuckelaer, *Scena di mercato con Il Figliol prodigo (L'Aria)*, 1570, National Gallery, Londra.
215. Joachim Beuckelaer, *Scena di cucina con Cristo in casa di Marta e Maria (Il Fuoco)*, 1570,

National Gallery, Londra.

216. Joachim Beuckelaer, *Natura morta con Cristo e gli apostoli in cammino verso Emmaus*, 1560-1565, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, L'Aia.
217. Marten van Cleve, *Bue squartato*, 1566, Kunsthistorisches Museum, Vienna.
218. Jacopo e Francesco da Ponte (Bassano), *Estate*, 1575 c.ca, Kunsthistorisches Museum, Vienna.
219. Jacopo e Francesco da Ponte (Bassano), *Autunno*, 1575 c.ca, Kunsthistorisches Museum, Vienna.
220. Jacopo da Ponte (Bassano), *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1569, National Gallery, Ottawa.
221. Jacopo da Ponte (Bassano), *Presentazione della Vergine al Tempio*, 1570s, Museum Narodowe, Varsavia.
222. Jacopo e Francesco da Ponte (Bassano), *Incontro alla Porta Aurea*, 1575 c.ca, S. Maria Assunta, Civezzano (Trento).
223. Jean Fouquet, *Il martirio di S. Apollonia*, 1452-1460, Musée Condé, Chantilly.
224. Alessandro Allori, *Cristo tra i dottori*,1560, Cappella Montauto, Ss. Annunziata, Firenze.

Riferimenti bibliografici

Fonti

Alberti, *De Pictura* (1)
L. B. Alberti, *De Pictura*, Basilea 1540

Alberti, *De Pictura* (2)
La pittura di Leonbattista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi, Venezia 1547

Alberti, *De Pictura* (3)
Della pittura di Leon Battista Alberti libri tre e della statua libro uno tradotti da Cosimo Bartoli, Firenze 1568.

Alberti, *De Pictura* (4)
L. B. Alberti, *De Pictura*, C. Grayson (ed.), Roma-Bari 1975.

Alberti, *De Pictura* (5)
R. Sinisgalli, *Il Nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, Roma 2006.

Alberti, *De Pictura* (6)
L. B. Alberti, *De Pictura* (redazione volgare), Lucia Bertolini (ed.), Firenze 2011.

Alberti, *De Re Aedificatoria*
L'architettura di Leon Battista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli Genilhuomo e Accademico fiorentino, Firenze 1550.

Alberti, *Opere volgari*
L. B. Alberti, *Opere volgari*, C. Grayson (ed.), Bari 1966.
Aretino, *Lettere*

Aretino, *Lettere*
P. Aretino, *Lettere sull'arte*, F. Pertile - E. Camesasca (ed.), 2 vol., Milano 1957.

Aretino, *Vita di Maria Vergine*
P. Aretino, *Opere religiose. Tomo II. Vita di Maria Vergine. Vita di santa Caterina. Vita di san Tommaso*, P. Marini (ed.), Roma 2011.

Aretino, *L'Humanità di Cristo*
P. Aretino, *L'Humanità di Cristo*, 1549.

Armenini, *De veri precetti*
De veri precetti della pittura di M. Gio. Battista Armerini da Faenza libri tre, Ravenna 1587.

Baglione, *Le vite*
G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.

Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*
F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 14 vol., Milano 1808-1812.

Bonaccioli, *Strabone*
La seconda parte della Geografia di Strabone di greco tradotta in volgare italiano da Messer Alonso Bonaccioli, Ferrara 1565.

Borghini, *Il Riposo* (1)
R. Borghini, *Il Riposo*, II vol., (facsimile ed. 1584), Milano 1967.

Borghini, *Il Riposo* (2)

R. Borghini, *Il Riposo*, L. H. Ellis jr. (ed.), Toronto-Buffalo-London 2007.

Borromeo, *Musaeum*
F. Borromeo, *Musaeum*, G. Ravasi - P. Cigada (ed.), Milano 1997.

Castiglione, *Cortegiano*
Cortegiano del Conte Baldessar Castiglione. Nuovamente con diligenza rivisto e corretto, secondo l'esemplare del proprio autore, Venetia 1562.

Cennini, *Trattato della pittura*
C. Cennini, *Il libro d'arte o trattato della pittura*, F. Tempesti (ed.), Milano 1984.

Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*
F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 2 vol., Padova, 1964.

Daniello, *Della Poetica*
B. Daniello, *Della Poetica*, Venezia, 1536.

da Varagine, *Legenda Aurea* (1)
Beato Jacopo da Varagine, *Leggenda Aurea. Volgarizzamento toscano del Trecento*, A. Levasti (ed.), Firenze 1926.

da Varagine, *Legenda Aurea* (2)
Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, G. P. Maggioni (ed.), Firenze 1998.

de' Sommi, *Quattro dialoghi*
Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, F. Marotti (ed.), Milano 1968.

Dolce, *La poetica di Horatio*
La poetica di Horatio tradotta per Messer Lodovico Dolce, Venezia 1536.

Dolce, *L'Aretino* (1)
L. Dolce, *L'Aretino overo il Dialogo della Pittura*, Venezia 1557.

Dolce, *L'Aretino* (2)
L. Dolce, *L'Aretino overo il Dialogo della Pittura*, Milano 1863.

Doni, *Disegno*
A. F. Doni, *Disegno partito in più ragionamenti, nei quali si tratta della scoltura et pittura.* Venezia 1549.

Ghiberti, *Commentarii*
L. Ghiberti, *Commentarii*, Ottavio Morisani (ed.), Napoli 1947.

Gilio, *Due dialoghi*
G. A. Gilio, *Due dialoghi*, P. Barocchi (ed.), 1986.

Fonti francescane
E. Franceschini (ed.), *Fonti Francescane*, Padova 1977.

Leonardo, *Trattato*
Leonardo, *Trattato della pittura*, E. Camesasca (ed.), Milano 1995.

Lomazzo, *Trattato*
Trattato dell'arte della Scultura, Pittura e Architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, Milano 1584.

Lomazzo, *Scritti*
G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, R. P. Ciardi (ed.), 2 vol., Firenze 1973-1975.

Loyola, *Scritti*
S. Ignazio de Loyola, *Gli scritti*, M. Gioia (ed.), 1988.

Mancini, *Considerazioni sulla pittura*
G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, A. Marucchi-L. Salerno (ed.), 2 vol., Roma 1956-1957.

Meditationes vitae Christi
B. Sorio (ed.), *Opere ascetiche di San Bonaventura volgarizzate nel Trecento*, Verona 1851.

Pino, *Dialogo* (1)
P. Pino, *Dialogo di pittura*, 1548.

Pino, *Dialogo* (2)
P. Pino, *Dialogo di pittura*, R. Pallucchini – A. Pallucchini (ed.),Venezia 1946.

Pino, *Dialogo* (3)
P. Pino, *Dialogo di pittura*, S. Falabella (ed.), Roma, 2000.

Pino, *Dialogo* (4)
P. Pino, *Dialogo di pittura / Dialogue sur la peinture, 1548*, P. Dubus (ed.), 2011.

Sannazaro, *Arcadia*
J. Sannazaro, *Arcadia*, C. Vecce (ed.), Roma 2013.

Sansovino, *Vita di Giesu Cristo*
Vita di Giesu Cristo nostro Redentore scritta da Landolfo di Sassonia dell'ordine Certosino et fatta volgare da M. Francesco Sansovino, Venezia 1589.

Sanudo, *Diari*
M. Sanudo, *Diari*, R. Fulin (ed.), Venezia 1879-1903.

Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*
J. Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1988.

van Mander, *Het Schilder-Boeck* (1)
K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1609.

van Mander, *Het Schilder-Boeck* (2)
K. van Mander, *Der grondt der edel vry schilder-const*, H. Miedema (ed.), II vol., Utrecht 1973.

van Mander, *Het Schilder-Boeck* (3)
K. van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, Parigi, 2009. van Mander, Vite (3)

van Mander, *Vite* (1)
K. van Mander, *The lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the first edition of the Schilder-boeck (16016-1618)*, 7 vol., Doornspijk, 1994.

van Mander, *Vite* (2)
K. van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Roma, 2000.

Vasari-Milanesi, *Le Vite*
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultor ed architettori con nuove annotazione e commenti*, G. Milanesi (ed.), Firenze 1878.

Vasari, *Le Vite* (1)
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori,* P. Della Pergola - L. Grassi - G. Previtali, Milano 1963.

Vasari, *Le Vite* (2)
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini (ed.), Firenze 1967.

Vasari, *Le Vite* (3)
G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, F. Barocchi (ed.), Milano-Napoli 1962.

Letteratura secondaria

Acconci-Zuccari 2013
A. Acconci-A.Zuccari, *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle corti europee* (cat. mostra: Gaeta, 2013), Roma 2013.

Acidini Luchinat 1998-1999
C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, II vol., Milano 1998-1999.

Ackerman 1967
G. M. Ackerman, *Lomazzo's treatise on painting*, in «The Art Bulletin» XLIX (1967), 317-326.

Adelson 1990
C. Adelson, *The tapestry patronage of Cosimo I de' Medici,* 4 vol., (PhD diss.) 1990.

Aikema 1994
B. Aikema, *Avampiano e sfondo nell'opera di Cima da Conegliano. La pala d'altare e lo spettatore tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in «Venezia Cinquecento» IV (1994), 93-113.

Aikema 1996
B. Aikema, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing pictures in an age of reform ca. 1535-1600*, Princeton 1996.

Aikema 2008
B. Aikema, *Jacopo Bassano: ways of seeing*, in H. Hendrix - P. Procaccioli (ed.), *Officine del nuovo. Sodalizi tra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana tra Riforma e Controriforma*, (atti del simposio internazionale: Utrecht, 2007), Manziana 2008, 31-39.

Aikema 2011
B. Aikema, *Bassano, i fiamminghi e l'Europa*, in *Venise & Paris, 1500-1700. Textes réunis par Michel Hochmann*, Genève 2011, 101-138.

Aikema-Brown 1999
B. Aikema - B. L. Brown (ed.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano,* (cat. mostra: Venezia, 1999), Milano 1999.

Alan Brown 2010
D. Alan Brown, *Giulio Campagnola: the printmaker as painter*, in «Artibus historiae»XXXI (2010), 83-99.

Alan Brown-Humphrey-Lucco 1997
D. Alan Brown - P. Humphrey – M. Lucco, *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, (cat. mostra: Washington-Bergamo-Paris, 1998-1999), New Haven-London 1997.

Alan Brown–Ferino-Pagden 2006
D. Alan Brown-S. Ferino-Pagden (ed.), *Bellini Giorgione Titian and the Renaissance of venetian painting* (cat.mostra: Washington-Vienna, 2006-2007), New Haven-London 2006.

Alasko 1983
R. Alasko, *Religious narrative in Sixteen Century Rome*, Notre Dame (Indiana) 1983.

Alberton Vinco da Sesso-Romani 1994
L. Alberton Vinco da Sesso - V. Romani, *Sulle tracce di Jacopo Bassano* (cat. mostra: Bassano del Grappa, 1994), Bassano del Grappa 1994.

Aliberti Gaudioso 1996
F. M. Aliberti Gaudioso (ed.), *Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, Milano 1996.

Alpers 1960
S. L. Alpers, *Ekphrasis and aestethic attitudes in Vasari's Lives*, in «Journal of the Warburg and Courtauld institutes», XXIII (1960), 190-215.

Anderson 1984

J. Anderson, *Pietro Aretino and sacred imagery*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia, 1984.

Andersson 1997
C. Andersson, *The censorship of images in reformation Germany 1520-1560*, in E. Childs (ed.), *Suspended license. Censorship and the visual arts*, Seattle-London 1997, 32-58.

Andrews 1995
L. Andrews, *Story and Space in Renaissance art: the rebirth of continuous narrative*, Cambridge 1995.

Angelini 1982,
E. Angelini, *Hieronimus Sermoneta*, Latina 1982.

Antonini - Fraccaro - Modesti 1995
D. Antonini - C. Fraccaro - P. Modesti, *Osservazioni su Pellegrino Tibaldi e la cappella Poggi in San Giacomo Maggiore a Bologna*, in «Arte Lombarda» CXII (1995), 1, 50-53.

Arcangeli (1958) 2002
F. Arcangeli, *Una gloriosa gara*, in J. Bentini, *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli. L'oratorio di San Colombano*, Bologna 2002, 29-75.

Argan 1984
C. G. Argan, *Il manierismo nell'arte veneta*, in V. Branca - C. Ossola (ed.), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze 1984, 135-142.

Arganville 1989
B. T. Arganville, *Inquisition and metamorphosis: Paolo Veronese and the 'Ultima Cena' of 1573*, in «Racar» XVI (1989), 43-52.

Ames-Lewis - Bednarek 1992
F. Ames-Lewis - A. Bednarek (ed.), *Decorum in Renassaice narrative art: papers delivered at the annual conference of the Association of Art Historians*, Londra 1992.

Aronberg Lavin 1990
M. Aronberg Lavin, *The place of narrative: mural decoration in Italian churches. 1431-1600*, Chicago 1990.

Arnheim 1994
R. Arnheim, *Il potere del centro: psicologia della composizione nelle arti visive,* Torino 1994.

Arslan 1960
E. Arslan, *I Bassano*, 2 vol., Milano 1960.

Artemieva 2012
I. Artemieva, *New light on Titian's 'Flight into Egypt' in the Hermitage*, in «The Burlington magazine» CLIV (2012), 4-12.

Avanzini 1960
E. Avanzini, *Il Riposo di Raffaello Borghini e la critica d'arte nel '500*, Milano 1960.

Avril 2003
F. Avril (ed.), Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV siècle (cat. mostra: Hazan, 2003), Hazan 2003.

Badt 1959
K. Badt, *Raphael's 'Incendio del Borgo'*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XII (1959), 1, 35-59.

Baker - Henry 2001
C. Baker - T. Henry, *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, London 2001.

Bagnoli 2009
E. Bagnoli (ed.), *La Collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, Siena 2009 .

Bailey 2005
G. A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit art in Roma 1565-1610*, Toronto 2005.

Balcarres 1903
L. Balcarres, *Donatello*, London - New York 1903.

Baldini - Naldini 1983
U. Baldini - B. Naldini (ed.), *Il complesso monumentale di Santa Croce*, Firenze 1983.

Baldwin 1986
R. Baldwin, *Peasant Imagery and Bruegel's 'Fall of Icarus'*, in «Konsthistorisk Tidskrift» LV (1986), 101-114.

Ballarin 1995
A. Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, 4 vol, Cittadella 1995.

Ballarin-Ericani 2010
A. Ballarin-G. Ericani, *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio* (cat. mostra: Bassano 2010), Milano 2010.

Baltay 1984
C. Baltay, *Pellegrino Tibaldi in Bologna and the Marches,* (PhD diss.) 1984

Banzato-Basile-Flores d'Arcais-Spiazzi 2005
D. Banzato - G. Basile - F. Flores d'Arcais - A.M. Spiazzi, *La Cappella degli Scrovegni a Padova. I saggi*, Modena 2005.

Barasch 1987
M. Barasch, *Giotto and the language of gesture*, Cambridge, 1987.

Barasch 1994
M. Barasch, *Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance*, in O. Bonfait, *Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993*, Paris 1994, 21-43.

Barbieri 2000
G. Barbieri, *Tumultuare historia videtur. Una precisazione per Leon Battista Alberti critico d'arte*, in V. Terraroli – F. Varallo – Laura de Fanti (ed.), *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000.

Bardi 1606
G. Bardi, *Delle cose notabili della città di Venezia libri II*, Venezia 1606.

Barocchi 1954
P. Barocchi, *Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia*, (cat. mostra: Firenze 1954), Firenze 1954.

Barocchi 1960-1962
P. Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento: tra Manierismo e Controriforma*, 3 vol., Bari 1960-62.

Barocchi 1964
P. Barocchi, *Vasari pittore*, Milano 1964.

Barocchi 1965
P. Barocchi, *Itinerario di Giovambattista Naldini*, in «Arte Antica e Moderna» XXXI (1965), 3-47.

Barocchi 1971-1977
P. Barocchi (ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Torino 1971-1977.

Barocchi 1970
P. Barocchi, *Una 'Selva di Notizie' di Vincenzo Borghini*, Firenze 1970.

Barocchi 1998

P. Barocchi, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998.

Barolsky 1978
P. Barolsky, *Infinite Jest. Wit and humor in Italian Renaissance Art*, Columbia & London 1978.

Barolsky 1979
P. Barolsky, *Daniele da Volterra. A catalogue raisonné*, New York-London 1979.

Baroni Vannucci 1997
A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano: flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma 1997.

Baschet 1867
A. Baschet, *Paul Véronèse appelé au Tribunal du Saint Office a Venise (1573)*, in «Gazzette des Beaux-Arts» XXIII (1867), 378-382.

Bätschmann 2003
O. Bätschmann, *Looking at pictures: the views of Leon Battista Alberti*, in A. Roesler-Friedenthal - J. Nathan (ed.), *The enduring instant. Time and the spectator in the Visual Arts. Der Bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten*, London 2003, 251-271.

Bätschmann 2007
O. Bätschmann, *Alberti's spectator*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"* (Atti del Convegno: Mantova, 2002-2003), Firenze 2007.

Bätschmann 2010
O. Bätschmann, *The* Paragone *of sculpture and painting in Florence around 1550*, in K. Burtzer – C. Davis – S. Feser – A. Nova (ed.), *Le vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione* (Atti del convegno 13-17 febbraio 2008, Firenze), Venezia 2010, 85-96.

Battisti 1957
E. Battisti, *Un'antica interpretazione della "Tempesta" di Giorgione*, in «Emporium» CXXVI (1957), 195-202.

Battisti 1960
E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Milano, 1960.

Battisti 1962
E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano 1962.

Battisti 1991
E. Battisti, *Le origini religiose del paesaggio veneto,* in «Venezia Cinquecento» I (1991).2, 9-21.

Battisti 1992
E. Battisti, *Piero della Francesca*, 2 vol., Milano 1992.

Baxandall 1972
M. Baxandall, *Painting and experience in Fifteenth-century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972.

Baxandall (1971) 1994
M. Baxandall, *Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994.

Baxandall 2009
M. Baxandall, *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, Torino 2009.

Bayard 2010
M. Bayard, *In front of the work of art: the question of pictorial theatricality in Italian art, 1400-1700*, in «Art history» XXX (2010), 3, 263-277.

Bazin 1990

G. Bazin, *Jean Fouquet. Le livre d'heures d'Étienne Chevalier*, Paris 1990.

Belting 1985
H. Belting, *The new role of narrative in public painting of the Trecento: Historia and Allegory*, in «Studies in the History of Art» XVI (1985), 151-168.

Belting (1990) 1994
H. Belting, *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*, Chicago-London 1994.

Belloni-Drusi 2002
G. Belloni - R. Drusi, *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, (cat. mostra: Firenze, 2002), Firenze 2002.

Bellosi 1994
L. Bellosi, *Tre note in margine a uno studio sull'arte a Prato*, in «Prospettiva» XXXIII (1984), 44-55.

Bellosi 2002
L. Bellosi, *Per Battista Franco*, in «Prospettiva» CVI-CVII (2002), 175-183.

Benati-Riccòmini 2007
D. Benati - E. Riccòmini (ed.), *Annibale Carracci*, (cat. mostra: Bologna-Roma, 2007), Milano 2007.

Benci-Stucky 1987
J. Benci - S. Stucky, *Indagini sulla pala belliniana della Lamentazione. Bonaventura da Forlì e i servi di Maria di Venezia*, in «Artibus et historiae» XV (1987), 47-65.

Benedictis 2002
C. de Benedictis (ed.), *Il patrimonio artistico dell'ospedale Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza*, Firenze 2002.

Bennazzi 2001
G. Bennazzi, *Il Palazzo Trinci di Foligno*, Perugia 2001.

Bentini-Cammarota-Mazza-Scaglietti Kelescian-Stanzani 2006
J. Bentini - G. P. Cammarota - A.Mazza - D. Scaglietti Kelescian - A. Stanzani, *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. da Raffaello ai Carracci*, Venezia 2006.

Berdini 1996-1997
P. Berdini, *Notturni pastorali: scene di genere di Jacopo Bassano*, in *Jacopo Bassano (1510 c. - 1592)*, in «Bollettino del Museo Civico di Bassano» XVII-XVIII (1996-1997), 83-108.

Berdini 1997
P. Berdini, *The religious art of Jacopo Bassano. Painting as visual exegesis*, Cambridge-New York-Melbourn, 1997.

Bernini Pezzini-Massari-Prosperi Valenti Rondinò 1985
G. Bernini Pezzini - S. Massari - S. Prosperi Valenti Rondinò, *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.

Berti 1966
L. Berti, *Pontormo*, Firenze 1966.

Bertolini 2000
L. Bertolini, *Sulla precedenza della redazione volgare del De Pictura di Leon Battista Alberti*, Pisa 2000.

Bettetini-Paparella 2009
M. Bettetini - F. Paparella (ed.), *Immaginario e immaginazione nel Medioevo*, Louvain 2009.

Beyers 1997
R.Beyers (ed.), *Libellus de Nativitate sanctae Mariae. Textus et commentarius*, in *Corpus Christianorum, Series Apocryphorum*, X, *Libri de Nativitate Mariae*, Brepols-Turnhout 1997.

Bianchi 2008
I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente,* Bologna 2008.

Biferali-Firpo 2007
F. Biferali, M. Firpo, *Battista Franco "pittore viniziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007.

Blumenkranz 2003
B. Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristian*a, C. Furgoni (ed.), Roma-Bari 2003.

Blunt 1966
A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal rinascimento al manierismo*, Torino, 1966.

Bober-Rubinstein 1987
P. P. Bober-R. Rubinstein, *Renaissaince artists and antique sculpture: a handbook of sources*, London 1987.

Böck 1997
A. Böck, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Halfte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim 1997.

Bologna 1584
Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava, (cat. mostra: Bologna, 1984), Bologna 1984.

Bolzoni 2002
L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, 2002.

Bonsanti 2002
G. Bonsanti (ed.), *La Basilica di San Francesco in Assisi*, 4 vol., Modena 2002.

Bora-Zlatohlàvek 1997
G. Bora - M. Zlatohlàvek (ed.), *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, (cat. mostra: Cremona, 1997-1998), Cremona 1997.

Borsi 1992
F. e S. Borsi, *Paolo Uccello*, Milano 1992.

Borsi 2003
S. Borsi, *Fra Carnevale lettore di Alberti?,* in «Storia dell'arte» CIV-CV(2003), 33-55.

Borsook 1994
E. Borsook, *Italian altarpieces: 1250-1550. Function and design*, Oxford 1994.

Bortolotti 1999
L. Bortolotti, *Prolegomeni alla riflessione sul significato della scena di genere nella produzione di Jacopo Bassano*, in «Venezia Cinquecento» XVIII (1999), 137-173.

Boschloo 1974
A. Boschloo, *Visible reality in art after the Council of Trent*, 2 vol., Gravenhage 1974.

Boschloo 2001
A. Boschloo, *The Representation of History in Artistic Theory in the Early Modern Period*, in K. Enenkel - J. L. de Jong - J. De Landtsheer (ed.), *Recreating Ancient History*, Leiden-Boston-Koeln, 2001, 1-26.

Boschloo 2008
A. Boschloo, *The limits of Artistic Freedom. Criticism of art in Italy from 1500 to 1800*, Leida 2008.

Boskovitz 1966

M. Boskovitz, *Giovanni da Milano*, Firenze 1966.

Boskovitz 1985
M. Boskovitz, *Raffaello nella Stanza di Eliodoro: problemi (soprattutto) cronologici*, in «Arte Cristiana» LXXIII (1985), 222-235.

Boskovitz 1994
M. Boskovitz, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XIV*, Milano 1994.

Boskovitz 2003
M. Boskovitz, *Italian paintings of the fifteenth century*, Washington 2003.

Bottari-Ticozzi 1822
G. Bottari - S. Ticozzi (ed.), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura dei più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII*, Milano 1822.

Branca-Ossola 1984
V. Branca e C. Ossola (ed.), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze, 1984.

Brandt 1981
J. R. Brandt, *Pity and fear. A note on Raphael's 'Incendio di Borgo'*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia» I (1981), 259-274.

Bremmer-Roodenburg 1992
J. Bremmer - H. Roodenburg, *A cultural history of gesture*, New York 1992.

Briganti 1945
G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.

Briganti 1984
G. Briganti, *La maniera italiana*, Firenze 1984.

Brejon de Lavergnée-Volle 1988
A. Brejon de Lavergnée - N. Volle, *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections francais*, (cat. mostra: Parigi-Milano, 1988-1989), Paris 1988.

Brock 2002
M. Brock, *Bronzino*, Pamplona 2002.

Brown-Marini 1992
B. L. Brown e P. Marini (a cura di), *Jacopo Bassano c.1510-1592*, (cat. mostra: Bassano - Forth Worth, 1992-1993), Bologna 1992

Brown 2011
B. L. Brown, *Travellers on the rocky road to Paradise: Jacopo Bassano's Flight to Egypt*, in «Artibus Historiae» LXIV (2011), 193-217.

Brugnoli 1962
M. V. Brugnoli, *Gli affreschi di Perin del Vaga nella Cappella Pucci. Note sulla prima attività romana del pittore*, in «Bollettino d'arte» IV (1962).4, 327-350.

Brugnoli 1973
M. V. Brugnoli, *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella "uccelliera" di Giulio II*, in «Bollettino d'arte» ser.5, LVIII (1973), 113-122.

Bryson 1990
N. Bryson, *Looking at the overlooked. Four essays on still life painting*, Cambridge 1990.

Bulst 1990
W. A. Bulst, *Uso e trasformazione del palazzo mediceo fino ai Riccardi*, in G. Cherubini - G. Fanelli (ed.), *Il Palazzo*

Medici Riccardi di Firenze, Firenze 1990, 98-129.

Burckhardt (1855) 1952
J. Burckhardt, *Il Cicerone*, Firenze 1952.

Burtzer - Davis -Feser - Nova 2010
K. Burtzer - C. Davis - S. Feser - A. Nova (ed.), *Le vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione* (Atti del convegno: 13-17 febbraio 2008, Firenze), Venezia 2010, 85-96.

Butterworth 2007
P. Butterworth (ed.), *The narrator, the expositor, and the prompter in european medieval theater,* Turnhout 2007.

Byam Shaw 1976
J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976.

Cadogan 2000
J. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and artisan*, New Haven-London 2000.

Calì 1980
M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980.

Callahan 1994
L. A. Callahan, *The torture of saint Apollonia: deconstructing Fouquet's martyrdom stage*, in «Studies in Iconography» XVI (1994), 119-138.

Campanini-Sinigalliesi 2007
G. Campanini - D. Sinigalliesi, *Alfonso Lombardi. Lo scultore a Bologna*, Bologna 2007.

Campbell 2002
L. Campbell, *Beuckelaer's* The Four Elements. *Four masterpieces by a neglected genius*, in «Apollo» 2002, 40-46.

Campione 2011
F. P. Campione, *La regola del Capriccio. Alle origini di un'idea estetica*, Palermo 2011.

Canuti (1931) 1983
F. Canuti, *Il Perugino*, 2 vol., Siena 1983.

Capretti 1996
E. Capretti, *La pinacoteca sacra*, in Acidini-Luchinat (ed.), *La chiesa e il convento di santo Spirito a Firenze*, Firenze 1996, 239-303.

Caramel 2006
L. Caramel *et alii* (ed.), *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo secondo – Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, Milano 2006.

Carli 1994
E. Carli, *La pittura a Pisa dalle origini alla bella maniera*, Pisa 1994.

Carlson 2002
M. Carlson, *Spectator responses to an image of violence: seeing Apollonia*, in «Fifteenth-Century Studies» XXVII (2002), 7-20.

Carminati 2003
M. Carminati, *Piero della Francesca*, Milano 2003.

Caron 1985
L. Caron, *Choices concerning modes of modeling during the High Renaissance and after,* in «Zeitschrift fur Kunstgeschichte» XLVIII (1985), 476-490.

Cassanelli-Rossi 1983

L. Cassanelli - S. Rossi (ed.), *I luoghi di Raffaello a Roma. 12 gennaio - 30 marzo 1984. La Farnesina – S. Eligio degli Orefici – S. Maria del Popolo – S. Maria della Pace – S. Agostino*, Roma 1983.

Cast 1969
D. Cast, *The stork and the serpent: a new interpretation of the Madonna of the Meadow by Bellini*, in «The Art Quaterly» XXXII (1969).3, 247-259.

Castelfranco 1963
G. Castelfranco, *Donatello*, Milano 1963.

Cavalli-Björkman 1986a
G. Cavalli-Björkman, *Dutch and Flemish paintings I. c. 1400-c.1600*, Stockholm 1986.

Cavalli-Björkman 1986b
G. Cavalli-Björkman, *A fishmarket by Joachim Beuckelaer*, in «Konsthistorisk Tidskrift» LV (1986), 116-121.

Ceriana-Christiansen-Daffra-de Marchi 2004
M. Ceriana - K. Christiansen - E. Daffra - A. De Marchi (ed.), *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, (catalogo della mostra: Milano-New York, 2004-2005), Milano 2004.

Chambers 1970
D. S. Chambers, *Patrons and artists in the Italian Renaissance*, London, 1970.

Chastel 1988
A. Chastel, *Il donatore in abisso nelle pale*, in *Favole Forme Figure*, Torino 1988, 191-200.

Châtelet 1984
A. Châtelet, *Domenico Campagnola et la naissance du paysage ordonné*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia 1984, 331-343.

Cheney 1963
I. Cheney, *Francesco Salviati,* 4 vol., (PhD diss.) 1963.

Cheney 1985
I. Cheney, *The parallel lives of Vasari and Salviati*, in G.C. Garfagnini (ed.), *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica* ,(Atti del convegno: Arezzo, 1981), Firenze 1985, 301-308.

Cheney 1993
L. Cheney, *Vasari and Naples: The Monteolivetan order*, in J. Chenault Porter - S. Scotto Munschower, *Parthenope's Splendor. Art in the Golden Age in Naples*, University Park 1993, 48-126.

Cherubini 2009
A. Cherubini, *Alessandro Allori, il Destino e la Virtù*, in «L'Artista. Critica dell'arte in Toscana» 2009, 62-137.

Chiarini 1982
M. Chiarini, *Il paesaggio*, in *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazione momenti indagini. Forme e modelli*, XI, Torino 1982, 5-34.

Chiarini-Dillon-Petrioli Tofani 1994
M. Chiarini-G. Dillon-A.M. Petrioli Tofani, *Philip Pouncey per gli Uffizi. Disegni italiani di tre secoli*, Firenze 1994.

Chong-Pegazzano-Zikos 2004
A. Chong – D.Pegazzano - D.Zikos, *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, (cat. mostra: Boston-Firenze, 2003), Milano 2004.

Christiansen 1982
K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London 1982.

Christiansen-Kanter-Strehlke 1989
K. Christiansen-L. B. Kanter-C. B. Strehlke (ed.), *La pittura senese nel Rinascimento*, (cat. mostra: New York 1988-

1989), Cinisello Balsamo 1989.

Christiansen 1994
K. Christiansen, *Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi fra Alberti e Mantegna*, in J. Rykwert - A. Engel (ed.), *Leon Battista Alberti* (cat. mostra: Mantova, 1994), Milano 1994, 336-357.

Christiansen 2004
K. Christiansen, *Giovanni Bellini and the Practice of Devotional Painting*, in R. Kasl (ed.), *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, Indianapolis 2004, 7-59.

Christiansen 2005
K. Christiansen, *L'*Adorazione dei magi *di Gentile da Fabriano* in A. Cecchi (ed.), *Gentile da Fabriano agli Uffizi,* Cinisello Balsamo 2005, 11-40.

Ciardi-Moreschini 2004
R. P. Ciardi - B. Moreschini, *Daniele da Volterra. Da Volterra a Roma*, Volterra, 2004.

Ciardi Dupè Dal Poggetto 1983
M. G. Ciardi Dupè Dal Poggetto, *I pittori Camerinesi e Giovanni Angelo da Camerino (il "Maestro delle Tavole Barberini")*, in M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto - P. Dal Poggetto (ed.), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, (catalogo mostra: Urbino, 1983), Firenze 1983, 43-56.

Cieri Via 1999
C. Cieri Via, *Ornamento e varietà: riflessi delle teorie albertiane nella produzione artistico-figurativa fra '400 e '500*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura,* (Atti del Convegno internazionale: Mantova, 1994), Firenze 1999, 235-250.

Clark 1946
K. Clark, *Leon Battista Alberti On Painting. Annual italian lecture of the British Academy 1944*, London 1946.

Cleri 1987
B. Cleri (ed.), *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, (Atti del Convegno: Sant'Angelo in Vado, 1994), Milano 1997.

Cleri 2002
B. Cleri (ed.), *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinate del XV secolo*, (Atti del convegno: Castelcavallino, 2002), Urbino 2002.

Cocke 2001
R. Cocke, *Paolo Veronese. Piety and display in an age of religious reform*, Aldershot 2001.

Coffin 2004
D. R. Coffin, *Pirro Ligorio. The Renaissance artist, architect and antiquarian*, University Park, 2004.

Colasanti 1930
A. Colasanti, *Donatello*, Roma 1930.

Colby 2008
R. Colby, *Dosso's early artistic reputation and the origins of landscape painting*, in «Papers of the British School at Rome», LVI (2008), 201-231.

Collins 1989
H. Collins, Pictorial space in Donatello's relief panels on the high altar in the Santo at Padua, in «Arte Veneta» XLII (1988), 25-33.

Coliva 1994
A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci 1994, 95-121.

Coliva 1998
A. Coliva (ed.), *Frascesco Salviati. Affreschi romani*, Milano 1998.

Conti 1979
A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana. Parte Prima: Materiali e Problemi*, vol. II: *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, 117-258.

Cornelison 2012
S. J. Cornelison, *Art and the relic cult of St. Antoninus in Renaissance Florence*, Ashgate 2012.

Cornini-De Strobel-Serlupi Crescenzi 1993
G. Cornini - A. M. De Strobel - M. Serlupi Crescenzi, *La Sala di Costantino*, in *Raffaello negli appartamenti di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, 167-203.

Corti-Davis 1981
L. Corti – M. Davis (ed.), *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, (cat. mostra: Arezzo, 1981), Firenze 1981.

Corti 1989
L. Corti, *Vasari*. *Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989.

Costamagna 1994a
P. Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994.

Costamagna 1994b
P. Costamagna, *Francesco Salviati à Florence (1543-1548): réflexions sur la "Conversion de saint Paul"*, in S*tudi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Roma 1994, 120-125.

Cox Rearick 1984
J. Cox Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X an the Two Cosimos*, Princeton, 1984.

Cox Rearick 2005
J. Cox Rearick, *Friendly Rivals: Bronzino and Salviati at the Medici Court, 1543-1548*, in «Master Drawings» XLIII(2005), 292-315.

Craig 1983
K. Craig, Pars ego Marthae transit: *Pieter Aertsen's 'inverted' paintings of Christ in the House of Martha and Mary,* in «Oud Holland» XCVII (1983), 25-39.

Cruciani 1983
F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1430-1530*, Roma 1983.

Curtius (1948) 1995
E. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Roberto Antonelli (ed.), Firenze 1995.

Dacos 1962
N. Dacos, *Ghirlandaio et l'antique*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome» XXXIV (1962), 419-455.

Daffra 2004
E. Daffra, *Cercando Fra Carnevale "pittore assai riputato"*, in M. Ceriana - K. Christiansen - E. Daffra - A. De Marchi (ed.), *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, (catalogo della mostra: Milano-New York, 2004-2005), Milano 2004, 23-39.

Daly Davis 2010
M. Daly Davis, *From drawn images to written words: seeing, defining, ordering, and describing in the 1550 edition of Vasari's Vite*, in K. Burzer - C. Davis - S. Feser - A. Nova (ed.), *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, Atti del convegno: 13-17 febbraio 2008, Firenze), Venezia 2010, 103-118.

dal Poggetto 2003
P. dal Poggetto, *Il punto sul "Maestro delle Tavole Barberini"*, in A. de Marchi - P. L. Falaschi (ed.), *I da Varano e le arti,* (atti del convegno: Camerino, 4-6 ottobre 2001), Ripatransone, 2003, II, 747-768.

D'Ancona (1891) 1971
A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, III vol., Roma 1891 [ristampa anastatica: Roma 1971].

Davidson 1965
B. Davidson, *Early drawings by Perino del Vaga*, in «Master Drawings» I (1963), 3, 3-16.

Davidson 1966
B. Davidson, *Perin del Vaga e la sua cerchia*, Firenze 1966.

Davidson 1976
B. Davidson, *The decoration of the Sala Regia under Pope Paolo III*, in «The Art Bulletin» LVIII (1976), 395-423.

Davis (1908) 1909
G. C. Davis, *Ghirlandaio*, London 1909, 116-120.

Davis 1980
C. Davis, *New frescoes by Vasari: 'colore' and 'invenzione' in mid 16th century Florentine painting*, in «Pantheon» XXXVIII (1980), 2, 153-158.

de Castris
P. L. de Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d'arte» ser. 6, LXVI (1981), 12, 59-89.

de Jong 2001
J. L. de Jong, *Universals and particulars. History painting in the "Sala di Costantino" in the Vatican Palace*, in K. Enenkel, J. L. de Jong, J. De Landtsheer (ed.), *Recreating Ancient History*, Leiden-Boston-Koeln, 2001, 27-56.

de Jong 2003
J. L. de Jong, *The painted decoration of the Sala Regia in the Vatican. Intention and reception* in T. Weddigen, S. de Blaauw, B. Kempers (ed.), *Functions and decorations. Art and ritual at the vatican palace in the middle ages and the renaissance*, Città del Vaticano, 2003, 153-168.

Dekoninck
R. Dekoninck, *Peinture des vanités ou peinture vaniteuse? L'invention de la nature morte chez Pieter Aertsen,* in «Études Épistémè» XXII (2012) [rivista elettronica].

Della Porta-Genovesi 1990
M. Della Porta e E. Genovesi, *The figure of the shepherd-musician from the late Middle Ages to the Renaissance: some iconographical exemples from Central Italy*, in «Imago Musicae» VII (1990), 25-41.

Delogu Ventroni 1972
S. Delogu Ventroni, *Barna da Siena*, Pisa 1972.

Del Bravo (1999) 2008
C. Del Bravo, *Domenico Passignano*, *e la libertà*, in *Intese sull'arte*, Firenze 2008, 249-260.

De Luca 1996
F. de Luca, *La cappella Salviati e gli altari laterali nella chiesa di San Marco a Firenze*, in C. De Benedictis (ed.), *Altari e committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, Firenze 1996.

De Marchi 1992
A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992.

De Marchi 2004
A. De Marchi, *Fra Carnevale, Urbino, le Marche: un paradigma alternativo di Rinascimento*, in M. Ceriana - K. Christiansen - E. Daffra - A. De Marchi (ed.), *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, (catalogo della mostra: Milano-New York, 2004-2005), Milano 2004, 67-97.

De Marchi 2012
A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra. Dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012*, Firenze 2012.

De Marchi 2013
A. De Marchi, Genius loci: *Paolo Uccello e Filippo Lippi per Prato o il Teatro degli Affetti*, in A. De Marchi - C. Gnoni Mavarelli, *Da Donatello a Lippi. Officina Pratese,* (cat. mostra: Prato, 2013-2014), Milano 2013.

Demus 1990
O. Demus, *San Marco the patriarchal basilica in Venice*, 1990.

Denny 1973
D. Denny, *Some symbols in the Arena Chapel frescoes*, in «The Art Bulletin» LV (1973), 205-212.

De Vecchi 1972
P. de Vecchi, *Invenzioni sceniche e iconografia del miracolo nella pittura di Jacopo Tintoretto*, in «L'arte» XVII (1972), 101-133.

De Vecchi 1981
P. de Vecchi, *Raffaello. La pittura*, Firenze 1981.

De Vecchi 1985
P. de Vecchi, *Ritratto di un'apparizione – Appunti in margine alla Madonna Sistina*, in P. Ceschi Lavagetto (ed.), *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, (atti del convegno: Piacenza, 1983), Parma 1985.

De Vecchi 2003
P. de Vecchi, *Raffaello. La Trasfigurazione*, Milano 2003.

di Gianpaolo 1993
M. di Gianpaolo, *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid 1993.

di Monte-Cosma-Pedone-Santangelo 2007
M. di Monte - A. Cosma - S. Pedone - C. Santangelo, *Due adorazioni dei pastori di Jacopo Bassano a confronto*, in «Venezia Cinquecento» XVII (2007), 34, 123-174.

di Stefano 2008
E. di Stefano, *La libertà del genio. Francisco de Hollanda e la teoria della creazione artistica* in *Il concetto di libertà nel Rinascimento. Atti del XVIII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 2006)*, Firenze 2008.

Dolkart-Lucy 2012
J. F. Dolkart-M. Lucy, *The Barnes Foundation. Masterworks*, New York 2012.

Donati 2010
A. Donati, *Michelangelo Buonarroti. Jacopino del Conte. Daniele Ricciarelli. Ritratto e figura nel manierismo a Roma*, San Marino 2010

Droghini 2001
M. Droghini, *Raffaellino del Colle*, Fermignano 2001.

Dumont 1973
C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Ginevra 1973.

Dunford 1975
P. A. Dunford, *Iconografia della Dormizione e dell'Assunzione della Vergine nell'arte rinascimentale italiana*, in «Arte Cristiana» LXIII (1975), 284-298.

Dunkelman 1976
M. L. Dunkelman, *Donatello's influence on italian Renaissance painting*, (Ph.D. Diss.) 1976.

Dunkelman 1980
M. L. Dunkelman, *Donatello's influence on Mantegna's early narrative scenes*, in «The Art Bulletin» LXII (1980).2,

226-235.

Eberlein 1982
J. K. Eberlein, Apparitio regis – revelatio veritatis. *Studien zur Dastellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spatantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.

Eberlein 1983
J. K. Eberlein, *The curtain in Raphael's Sistine Madonna*, in «The Burlington Magazine» LXV (1983), 1, 61-78.

Edward Wright 1984
D.R. Edward Wright, *Alberti's De Pictura: its literary structure and purpose*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute» XLVII (1984), 52-71.

Edward Wright 2010
D. R. Edward Wright, *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori*, Firenze 2010.

Ehrstine 2012
G. Ehrstine, *Passion spectatorship between private and public devotion*, in E. Gertsman – J. Stevenson, *Thresholds of Medieval visual culture: liminal spaces*, Woodbridge 2012, 302-320.

Einstein 1961
L. Einstein, *Conversation at Villa Riposo*, in «Gazette des beaux-arts» CIII (1961), 6-20.

Eitel-Porter 2004
R. Eitel-Porter, *Disegni per Orvieto dell' «...Illustre concittadino Cesare Nebbia»*, Orvieto 2004.

Eitel-Porter 2009
R. Eitel-Porter, *Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia 1536-1614*, München 2009.

Emiliani 1993
A. Emiliani (ed.), Ludovico Carracci, (cat. mostra: Bologna - Forth Worth, 1993),

Emison 1984
P. Emison, *Marcantonio's Massacre of the innocents*, in «Print Quaterly» I (1984), 256-267.

Emison 1985
P. Emison, *Invention and the Italian Renaissance print. Mantegna to Parmigianino,* (PhD diss.) 1985.

Emison 1996
P. Emison, *Low and High in Renaissance art*, New York/London, 1996.

Emison 2005
P. Emison, *Raphael multiples*, in M. Hall (ed.), *The Cambridge companion to Raphael*, New York, 2005, 186-207.

Emmens 1973
J. A. Emmens, *"Eins aber ist notig" zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts*, in *Album amicorum J. G. Van Gelder*, The Hague 1973, 93-101.

Enenkel-Melion 2011
K. Enenkel e W. S. Melion (ed.), *Meditatio - Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden-Boston, 2011.

Ettlinger 1965
L. D. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious imagery and papal primacy*, Oxford 1965.

Evans-Brown-Nesselrath 2010
M. Evans-C.Brown-A.Nesselrath, *Raphael cartoons and tapestries for the Sistine Chapel*, London 2010.

Fagiolo-Madonna 1987
M. Fagiolo - M. L. Madonna (ed.), *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma, 1987.

Faietti 2002
M. Faietti (ed.), *Il Cinquecento a Bologna. Disegni del Louvre e dipinti a confronto*, (cat. mostra: Bologna, 2002), Milano 2002.

Falciani-Natali 2010
C. Falciani - A. Natali (ed.), *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Firenze 2010.

Falkenburg 1988
R. Falkenburg, *Iconographical connections between Antwerp landscapes, market scenes and kitchen pieces*, in «Oud Holland» CII (1988), 114-124.

Falkenburg 1996
R. Falkenburg, *Matters of Taste: Pieter Aertsen's Market Scenes, Eating Habits and Pictorial Rhetoric in the Sixteenth Century*, in A. W. Lowenthal (ed.), *The Object as Subject: studies in the interpretation of still life*, Princeton 1996, 13-27.

Falkenburg-Melion-Richardson 2007
R. Falkenburg, W. S. Melion e T. M. Richardson, *Image and imagination of the religious self in late medieval and early modern Europe*, Turnhout, 2007.

Falomir 2007
M. Falomir (ed.), *Tintoretto* (catalogo mostra: Madrid, 2007), Madrid 2007.

Farinella 2004
V. Farinella, *Raffaello*, Milano 2004.

Farr 1987
D. Farr, *100 Masterpieces. Bernardo Daddi to Ben Nichols. European Paintings and Drawings from the 14th to the 20th century*, London 1987, 30.

Fehl 1961
P. Fehl, *Veronese and the inquisition. A study on the subject matter of the so-called "Feast in the House of Levi"* in «Gazette des beaux-arts» CIII (1961), 325-354.

Fehl-Perry 1984
P. Fehl, M. Perry, *Painting and the inquisition at Venice: three forgotten files*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia 1984.

Fehl 1992
P. Fehl, *Decorum and wit: the poetry of venetian painting. Essays in the history of classical tradition*, Vienna 1992.

Ferino Pagden 1989
S. Ferino Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano* (cat. mostra: Mantova, 1989), Milano 1989, 65-95.

Ferino Pagden 1992
S. Ferino Pagden, *Raphael's invention of "storie" in his florentine drawings*, in S. Hager (ed.), *Leonardo Michelangelo and Raphael in Renaissance Florence 1500-1508*, Washington 1992, 89-120.

Fermor 1996
S. Fermor, *Raphael's cartoons. Narrative, decoration, design*, London 1996.

Ferraris 1996
M. Ferraris, *L'immaginazione*, Bologna, 1996.

Fischel 1935
O. Fischel, *Art and the theater,* in «The Burlington magazine» LXVI (1935) 4-14, 54-67.

O. Fischel, *Raphael*, London 1948.

Fletcher-Skipsey 1991
J. Fletcher e D. Skipsey, *Death in Venice. Giovanni Bellini and the assassination of St. Peter Maryr*, in «Apollo» CXXXIII (1991), pp. 4-8.

Fogolari 1935
G. Fogolari, *il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese,* in «Archivio veneto» XVII (1935), 352-386.

Fomiciova 1979
T. Fomiciova, *Giorgione e la formazione della pittura di genere nell'arte veneziana del XVI secolo*, in *Giorgione* (Atti del Convegno Internazionale di Studi. Castelfranco Veneto, 1978), Castelfranco Veneto 1979.

Fontana 1992
W. Fontana, *Per Ottaviano Nelli*, in P. Dal Poggetto (ed.), *Piero e Urbino. Piero e le Corti rinascimentali,* (cat. mostra: Urbino 1992), Venezia 1992, 26-37.

Fortini Brown 1988
P. Fortini Brown, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven - London 1988.

Fowler 2003
A. Fowler, *Renaissance realism: narrative images in literature and art*, Oxford 2003.

Francescutti 2010
E. Francescutti, *Paesaggi di devozione: Cima e il tema della Madonna con bambino* in G.C.F. Villa (ed.), *Cima da Conegliano. Poeta del Pesaggio,* (cat. mostra: Conegliano, 2010), Venezia, 2010, 43-49.

Franklin 1994
D. Franklin, *Rosso in Italy. The Italian career of Rosso Fiorentino*, New Haven-London 1994.

Franklin 2009
D. Franklin (ed.), *From Raphael to Carracci. The art of papal Rome*, (cat. mostra: Ottawa, 2009), Ottawa 2009.

Franzoi-Pignatti-Wolters 1990
U. Franzoi, T. Pignatti, W. Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso 1990.

Freedberg 1961
S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge (Mass.) 1961.

Freedberg 1963
S. J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge (MA) 1963.

Freedberg 1965
S. J. Freedberg, *Observations on the paintings of Maniera*, in «The Art Bulletin» XLVII (1965), 187-198.

Freedberg 1971
D. Freedberg, *Johannes Molanus on provocative paintings*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute» XXXIV (1971), 229-245.

Freedberg 1982
D. Freedberg, *The hidden God: image and interdiction in the Netherlands in the sixteenth century,* in «Art History» V (1982), 133-153.

Freedberg 1988
S. J. Freedberg, *La pittura in Italia tra 1500 e 1600*, Bologna 1988.

Freedberg 1989
D. Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago-London 1989.

Freedberg 1996-1997
S. J. Freedberg, *Jacopo Bassano: l'artista come l'alchimista*, in *Jacopo Bassano (1510 c. - 1592)*, in «Bollettino del

Museo Civico di Bassano» XVII-XVIII (1996-1997), 11-51.

Freedman 1989
L. Freedman, *The classical pastoral in the visual arts*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris 1989.

Freedman 1997
L. Freedman, *The Falling Gaul as used by Cinquecento painters in Rome and Venice*, in «Acta Historiae Artium» XXXIX (1997), 116-130.

Frey 1923-1930
K. Frey (ed.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 vol., München 1923.

Friedenthal 1966
R. Friedenthal (ed.), *Lettere di grandi artisti da Ghiberti a Gainsborough*, Milano 1966.

Friedlaender (1925) 1957
W. Friedlaender, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian paintings*, New York 1957.

Frommel 1968
C. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1968.

Frommel 2005
C. L. Frommel, *"Ala maniera e uso delj bonj antiquj". Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico*, in C. Frommel - A. Bruschi - H. Burns - F. P. Fiore - P. N. Pagliara (ed.), *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Venezia 2005, 3-83.

Frugoni 2008
C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008.

Frugoni 2010
C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010.

Fusari 2003
G. Fusari, *Controriforma per immagini. Presupposti e consenguenze del decreto tridentino sulle immagini sacre*, in "Brixia Sacra" VIII (2003), 3-4, 235-256.

Gandelman (1986) 1992
C. Gandelmann, *Der Gestus des Zeigers*, in W. Kemp (ed.), *Der Betrachter ist im Bild. Kustwisseschaft und Rezeptionsasthetik*, Berlin 1992, 71-94.

Gaston 1983
R. B. Gaston, *Iconography and portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"* in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» XXVII (1983), I, 41-72.

Gaston 1985
R. W. Gaston, *Attention and inattention in religious painting of the Renaissance. Some preliminary observations*, in A. Morrogh - F. Superbi Gioffredi - P. Morselli - E. Borsook (ed.), *Renaissance studies in honour of Craig Hugh Smyth*, Firenze 1985, II, 253-268.

Gaye 1961
G. Gaye (ed.), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 vol., Torino, 1961.

Gavuzzo-Stewart 1990
S. Gavuzzo-Stewart, *Sull'uso di* invenit *nelle stampe*, in «The italianist» X(1990), 103-110.

Gemin 1990
M. Gemin, *Riflessioni iconografiche sulla Cena in Casa di Levi*, in M. Gemin (ed.), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990.

Genaille 1954

R. Genaille, *L'œvre de Pieter Aertsen - The work of Pieter Aertsen*, in «Gazette des Beaux-Arts» XLIV (1954), 267-288, 305-308.

Genaille 1989
R. Genaille, Réflexions sur le maintien des sujets religieux dans les tableaux de genre et de natures mortes au XVIème siècle, in «Jaarboek van Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen» 1989, 263-301.

Gentili 1991
A. Gentili, *Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione*, in «Venezia Cinquecento», I (1991), 1, 27-59.

Gentili 1994
A. Gentili, *Smontando e rimontando le costruzioni simboliche delle pale d'altare*, in «Venezia Cinquecento», IV (1991), 8, 71-92.

Gentili 2004
A. Gentili, *Bellini and landscape*, in P. Humphrey (ed.), *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge 2004.

Gentili 2007
A. Gentili, *Il viaggio e il destino. La religione di Jacopo Bassano*, in «Venezia Cinquecento» XVII (2007), 34, 107-122.

Gere 1957
J. A. Gere, recensione di: K. T. Parker, *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1957, in «The Burlington Magazine» IC (1957), 159-162.

Gere 1969
J. A. Gere, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, Parigi 1969.

Gijsel 1997
J. Gijsel (ed.), *Pseudo-Matthei Evangelium. Textus et commentarius*, in *Corpus Christianorum, Series Apocryphorum*, X, *Libri de Nativitate Mariae*, Brepols-Turnhout 1997.

Gigli 1996
L. Gigli, *San Marcello al Corso*, Roma 1996.

Gilbert 1946
C. E. Gilbert, *Antique frameworks for Renaissance art theory: Alberti and Pino*, in «Marsyas» (1946), 3, 88-106.

Gilbert 1952
C. E. Gilbert, *On subject and not-subject in Italian Renaissance pictures*, in «The Art Bulletin» XXXIV (1952), 3, 202-216.

Gilbert 1959
C. E. Gilbert, *The Archibishop on the painters of Florence*, in «The Art Bulletin», XLI (1959), 76-85.

Gilbert 1974
C. E. Gilbert, *Last suppers and their refectories* in C. Trinkaus - H. A. Oberman (ed.), *The pursuit of holiness in late Medieval and Renaissance religion. Papers from the University of Michigan conference*, Leiden 1974, 371-407.

Gilbert 1992
C. E. Gilbert, *Italian art 1400-1500. Sources and documents*, Evanston (Illinois) 1992.

Gilbert 1993
C. E. Gilbert, *The Function of the Barberini Panels*, in *Studi per Pietro Zampetti*, Ancona 1993, 146–52.

Gilbert 1989
C. E. Gilbert, *What did Renaissance patron buy?*, in «Renaissance quarterly» LI (1998), 392-450.

Giovannetti 1991
A. Giovannetti (ed.), *Francesco Morandini detto Il Poppi. I disegni. I dipinti di Poppi e Castiglion Fiorentino*, (cat.

mostra: Poppi, 1991), Poppi 1991.

Giuliani 2001
T. Giuliani, *Francesco Salviati e gli spettacoli di corte*, in *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, Roma 2001, 172-193.

Glasser 1977
H. Glasser, *Artists' contracts of the Early Renaissance*, New York-London 1977.

Gnoni Mavarelli 2009
C. Gnoni Mavarelli, *Le cycle pictural de Filippo Lippi dans la cathédrale de Prato*, in M. P. Mannini - C. Gnoni Mavarelli (ed.), *Filippo et Filippino Lippi. La Renaissance à Prato,* (cat. mostra: Parigi, 2009), Milano 2009.

Goffen 1975
R. Goffen, *Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Lenght Madonnas*, in «The Art Bulletin» LVII, 1975, pp. 487-518.

Goffen 1989
R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven-London 1989.

Goffen 1998
R. Goffen, recensione di: B. Aikema, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing pictures in an age of reform ca. 1535-1600*, Princeton, 1996, in "Art Bulletin", LXXX(1998), pp. 180-188.

Goffen 2002
R. Goffen, *Renaissance rivals*, New Haven-London 2002.

Golzio 1936
V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936.

Gombrich 1953
E. Gombrich, R*enaissance artistic theory and the development of landscape painting* in «Gazzette des Beaux-Arts» XCV (1953), 335-360.

Gombrich 1955
E. Gombrich, *The Renaissance concept of artistic progress and its consequences*, in «Actes du XVII congrès international d'histoire de l'arte» (Amsterdam, 1952), La Haye 1955, 291-307.

Gombrich 1960
E. Gombrich, *Vasari's* Lives *and Cicero's* Brutus, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute» XXIII (1960), 3-4, 309-311.

Gombrich 1963
E. Gombrich, Introduction: the historiographic background. in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art,* in «Acts of the twentieth International Congres of the History of Art», (Princeton, 1963), Princeton 1963, II, 163-173.

Gombrich 1967
E. Gombrich, *Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto*, in *Studies in Renaissance and Baroque art presented to Antony Blun*t, London-New York 1967, 62-68.

Gombrich 1985
E. Gombrich, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, 1985.

Gombrich 2007 (1971)
E. Gombrich, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Roma-Bari 2007.

Gottdang
A. Gottdang, *Paolo Veronese 'Gastmahl im Haus des Levi'. Die Revision eines Falls*, in «Das Münster» LIII (2000), 202-217.

Gould (1959) 1975
C. Gould, *The National Gallery catalogues. The Sixteenth century italian school*, 1975.

Gould 1989
C. Gould, *Veronese's greatest feast: the inter-action of iconographic and aesthetic factors*, in «Arte Veneta» XLIII (1989-1990), 85-88.

Grasman 2009
E. Grasman, *On closer inspection – the interrogation of Paolo Veronese*, in «Artibus et Historiae» LIX (2009), 125-135.

Grasser 1977
H. Grasser, *Artists' contracts of the Early Renaissance*, Londra 1977.

Grayson 1998
C. Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, P. Claut (ed.), Città di Castello 1998.

Graves 2004
J. Graves, *Landschaften der Meditation. Giovanni bellinis Assoziantionsraume*, Freiburg im Breisgau 2004.

Gregori 1965
M. Gregori, *Giovanni da Milano alla cappella Rinuccini*, Milano 1965.

Gregori 1982
M. Gregori, *I quadri antichi*, in *Banca Toscana. Storia e collezioni*, Firenze 1982, 315-328.

Greenhalg 1982
M. Greenhalg, *Donatello and his sources*, London 1982.

Greenstein
J. M. Greenstein, *Alberti on historia: a Renaissance view of the structure or significance in Narrative Painting*, in «Viator» XXI (1990), 273-300.

Greenstein 1992
J. M. Greestein, *Mantegna and painting as historical narrative*, Chicago-London 1992.

Greenwood 1988
J. Greenwood, *Shifting perspectives and the stylish style. Mannerism in Shakespeare and his jacobean contemporaries*, Toronto-Buffalo-London 1988.

Grosjean 1974
A. Grosjean, *Toward an interpretation of Pieter Aertsen's profane iconography,* in «Konsthistorisk Tidskrift» XLIII (1974), 121-143.

Grössinger 2003
C. Grössinger, *Humour and folly in secular and profane prints of Northern Europe, 1430-1540*, London-Turnhout 2003.

Haitovsky 1994
D. Haitovsky, *Rosso's* Rebecca and Eliezer at the well *reconsidered*, in «Gazette des Beaux-Arts» CXXIII (1994), 111-122.

Hall 1979
M. B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce, 1565-1577,* Oxford, 1979.

Hall 1992
M. B. Hall, *Color and meaning. Practice and theory in Renaissance painting*, Cambridge 1992.

Hall 1999
M. B. Hall, *After Raphael, Painting in Central Italy in the Sixteen Century*, Cambridge, 1999.

Hall 2011
M. B. Hall, *The sacred image in the age of art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*, New Haven-London 2011.

Haller 1971
R. Haller (ed.), *Philippe de Mézières: figurative representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, Lincoln 1971.

Hand 2004
J. O. Hand, *National Gallery of Art: Master Paintings from the Collection,* Washington-New York 2004.

Härb 2001
F. Härb, *Prospero Fontana alias Giorgio Vasari: collaboration and the limit of autoriship*, in *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes de colloques de Rome et de Paris (1998)*, Roma 2001, 577-608.

Hartt (1958) 1981
F. Hartt, *Giulio Romano*, New York 1981.

Haskell 1997
F. Haskell, *Le immagini della storia*, Torino 1997.

Hauser 1965
A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinsacimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino 1965.

Hecht 2012
C. Hecht, *Katholische Bildertheologie der fruhen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paoleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012.

Helas 2004
P. Helas, *Die Bettler vor dem Tempel. Zur invenzione und transformation eines Bildmotivs in der italienischen Malerei der Renaissance (1423-1552)*, in «Iconographica» III (2004), 62-99.

Helas 2006
P. Helas, *Bilder der Armut und gesellschaftliche Pratiken*, in P. Helas - G. Wolf, *Armut und Armenfurgsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und Pratiken*, Frankfurt am Main 2006, 349-371.

Helas 2007
P. Helas, *Ricchezza e povertà.* La Presentazione al Tempio *della pala Strozzi*, in A. De Marchi (ed.), *Intorno a Gentile da Fabriano*, (atti del convegno: Fabriano-Foligno-Firenze, 2006), Livorno 2007, 19-32.

Hendy-Goldscheider 1945
P. Hendy - L. Goldscheider, *Giovanni Bellini*, Oxoford-London 1945.

Henderson 2001
J. Henderson, *Healing the body and saving the soul: hospitals in Renaissance Florence*, in «Renaissance Studies» XV (2001), 2, 188-216.

Hénin 2003
E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003.

Hénin 2010
E. Hénin, *Parrhasios and the stage curtain: theater, metapainting and the idea of representation in the Seventeenth century*, in «Art history»XXX (2010), 3, 249-261.

Henry-Joannides 2013
T. Henry - P. Joannides (ed.), *Late Raphael*, (cat. mostra: Madrid-Parigi, 2012), London 2013.

Hermans 2013
L. Hermans, *Reading rhetorics: oratory in Gian Paolo Lomazzo's treatises on the art of painting*, in *The artist as*

reader. On education and non-education of early modern artists, Leiden-Boston 2013, 241-258.

Hills 2009
P. Hills, *The Renaissance image unveiled: from Madonna to Venus*, Edimburgh 2009.

Hind 1938-1948
A. M. Hind, *Early Italian Engravings: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, 6 vol., London-New York 1938-1948.

Hirst 1961
M. Hirst, *Francesco Salviati's Visitation*, in «The Burlington Magazine» CIII (1961), 236-240.

Hirst 1964
M. Hirst, *Rosso: a document and a drawing*, in «The Burlington Magazine» CVI (1964), 120-126.

Hirst 2001
M. Hirst, *Francesco Salviati: some additions and reflections*, in *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, Roma 2001, 69-89.

Hrst 2002
M. Hirst, *Perino, not Salviati*, in «The Burlington Magazine» CILIV (2002),164-165.

Hochmann 2004
M. Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra 2004.

Hochmann-Kliemann 2008
M. Hochmann - J. Kliemann (ed.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Parigi, 2008.

Hofmann 1996
F. Hoffman, *Der Freskenzyklus des Neuen Testaments in der Collegiata von San Gimignano. Ein herausragendes Beispiel italienischer Wandmalerei zur Mitte des Trecento*, München 1996.

Holmes 2001
M. Holmes, *"Behold the head of the Baptist": the engaged spectator and Filippo Lippi's* Feast of Herod, in L. R. Jones - L.C. Matthew (ed.), *Coming About... A Festschrift for John Shearman*, Cambridge (MA), 2001, 65-73.

Holt 1972
E.G. Holt, *Storia documentaria dell'arte dal Medioevo al XVIII secolo*, Milano 1972.

Honing 1998
E.A. Honig, *Painting and the market in early modern Antwerp*, New Haven 1998.

Hope 1980
C. Hope, *Titian*, London 1980.

Hope 2000
C. Hope, *'Composition' from Cennino and Alberti to Vasari*, in P. Taylor - F. Quiviger (ed.), *Pictorial composition from medieval to modern art*, London -Turin 2000, 27-44.

Hope 2007
C. Hope, *Il concetto di historia nelle arti visive prima di Alberti*, in *Alberti e la tradizione,* (Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti. Arezzo, 2004), Firenze 2007, II, 533-544.

Höper 1987
C. Höper, *Bartolomeo Passerotti (1529-1592)*, Worms 1987.

Hood 1980
W. Hood, *The narrative mode in Titian's 'Presentation of the Virgin'*, in «Studies in Italian Art and Architecture» I (1980), 125-162.

Horký 2003
M. Horký, *Der Kunstler ist im Bild. Selbstdarstellung in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts,* Berlin 2003.

Hornik-Parsons 2003
H. Hornik - M.Parsons, *Luke and Pontormo: the Visitation in the Third Gospel ad at SS. Annunziata*, in H. Hornik - M.Parsons (ed.), *Interpreting christian art. Reflections on christian art,* Macon (Georgia) 2003.

Horster 1980
M. Horster, *Andrea del Castagno*, Oxford 1980.

Houghton 2004
C. Houghton, *This Was Tomorrow: Pieter Aertsen's Meat Stall as Contemporary Art*, in «The Art Bulletin» LXXXVI (2004), 2, 278-300.

Hulse 1989
C. Hulse, *The significance of Titian's Pastoral Scene*, in «The J. Paul Getty Museum Journal» XVII (1989), 29-38.

Humphrey 1983
P. Humphrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983.

Humphrey 1991
P. Humphrey, *Carpaccio. Catalogo completo*, Milano 1991.

Humphrey 1999
P. Humphrey, *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme*, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano1999, III, 1119-1180.

Humphrey 2007
P. Humphrey, *Titian*, London 2007.

Hunter-Pugliatti-Fiorani 1983
J. Hunter - T.Pugliatti - L.Fiorani, *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575). Storia e critica*, Roma 1983.

Hunter 1996
J. Hunter, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta* (1521-1575), Roma 1996.

Iacono 2009
M. Iacono, *Masterpieces of European painting form the Norton Simons Museum*, (cat. mostra: New York, 2009), New York 2009.

Indrio 1984,
L. Indrio, *Santa Maria Assunta a Trevignano*, in *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano*, (cat. mostra: Roma, 1984), Roma 1984, 55-65.

Indrio 1986
L. Indrio, *L'affresco absidale di Santa Maria Assunta Trevignano*, Roma 1986.

Jacobi 2005
J. Jacobi, *The image of pity in the later Middle Ages: images, prayers and prayer instructions*, in «Studi Medievali» (ser. 3) XLVI (2005), 569-605.

Janson 1957
H. W. Janson, *Donatello,* London - New York 1957.

Joannides 2003
P. Joannides, *Salviati and Michelangelo*, in F. Ames Lewis - P. Joannides (ed.), *Reactions to the Master. Michelangelo's effect on art and artists in the Sixteenth Century*, Aldershot-Burlington 2003, 68-93.

Jones 1988
P. M. Jones, *Federico Borromeo as a patron of landscape and still lifes: christian optimism in Italy c.ca 1600*, in «Art Bulletin» LXX (1988), 261-272.

Jones 1993
P. M. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica a Milano nel XVII secolo*, Milano 1993.

Jones-Penny
R. Jones - N. Penny, *Raphael*, New Haven-London 1983.

Jones Roccos 1995
L. Jones Roccos, *The kanephoros and her festial mantle in Greek Art*, in «American Journal of Archaeology» XCIX (1995), 4, 641-666.

Kaftal 1965
G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian School of Painting*, Firenze 1965.

Kaftal 1978
G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Paintings of North Eastern Italy*, Firenze 1978.

Kahn-Rossi-Porzio 1998
M. Kahn-Rossi - F. Porzio (ed.), *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese* (cat. mostra: Lugano, 1998), Milano 1998.

Kanter 1994
L. B. Kanter, *13th-15th century. Italian paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, I, Boston 1994.

Kanz 2000
R. Kanz, *Der Capricco-Begriff bei Vasari und Giulio in der Kontroverse um Michelangelos* Jüngstes Gericht, in H. Laufhütte, *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, I, 497-508.

Kanz 2002
R. Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München-Berin 2002.

Kaplan 1997
P. H. D. Kaplan, *Veronese and the inquisition: the geopolitical context*, in E. Childs (ed.), *Suspended license. Censorship and the visual arts*, Seattle and London 1997, 85-124.

Katz 2008
D. E. Katz, *The jew in the art of Italian Renaissance*, Philadelphia 2008.

Keaveney 1978
R. Keaveney, *A fresco cycle by Raffaellino del Colle in the Palazzo Rondanini*, in «Antologia di Belle Arti» II (1978), 6, 125-133.

Kecks 1989
R. Kecks, *Assistenzfigur und Architekturkulisse. Zur Entwicklung eines Bildmotivs bei Donatello und Raphael*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» XXXIII(1989), 257-300.

Kecks 1995
R. Kecks, *Ghirlandaio. Catalogo completo*, Firenze 1995.

Kecks 1997
R. Kecks, *Domenico Ghirlandaio*, Firenze 1997.

Kecks 2000
R. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München-Berlin 2000.

Kemp 1977
M. Kemp, *From "mimesis" to "fantasia": the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual*

art, in «Viator» VIII(1977), 347-398.

Kemp 1997
M. Kemp, *Behind the picture. Art and evidence in the italian Renaissance*, New Haven-London 1997.

Kernodle 1964
G. Kernodle, *From art to theater: form and convention in the Renaissance*, Chicago 1964.

Kessler 1994
H. Kessler, *Studies in pictorial narrative*, Londra 1994.

Kishpaugh 1941
Sister M. J. Kishpaugh, *The feast of the Presentation of the Virgin Mary in the temple: an historical and literary study*, Washington 1941.

Kliemann 1986
J. Kliemann, *Andrea del Sarto: Il Tributo a Cesare (1519-1521)*, Firenze 1986.

Kliemann -Rohlman 2004
J. Kliemann – M. Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus. 1510-1600*, Muenchen 2004.

Koehren-Jansen 1993
H. Koehren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms, 1993.

Köhler 2006
N. Köhler, *Painting in Haarlem 1500-1850. The collection of the Frans Hals Museum*, Haarlem 2006.

Krüger 2000
P. Krüger, *Auf den Standort kommt es an. Zur Rolle des Horizonts in der Perspektive der Neuzeit*, in H. Laufhütte, *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, I, 475-497.

Ladis 1982
A. Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical reapprisal and catalogue raisonné*, Columbia-London 1982.

Lafontaine-Dosogne 1964 (1992)
J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, Bruxelles 1992.

Lammertse 1994
F. Lammertse, *Van Eyck to Bruegel. 1440-1550. Dutch and Flemish painting in the collection of the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1994.

Land 1994
N. E. Land, *The viewer as poet. The Renaissance response to art*, University Park (Pennsylvania) 1994.

Landau-Parshall 1994
D. Landau - P. Parshall, *The Renaissance print 1470-1550*, New Haven-London 1994.

La Porta 2006
V. La Porta, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, Roma 2006.

Lapraik Guest 2005
C. Lapraik Guest, *Aesthetic and metaphysical meaning in Lomazzo's writings on painting*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia» XIX (2005), 326-349.

Larivaille
P. Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma 1997.

Lauder 2003
A. V. Lauder, *Absorption and interpretation: Michelagelo through the eyes of a Venetian follower, Battista Franco*, in F.

Ames Lewis - P. Joannides (ed.), *Reactions to the Master. Michelangelo's effect on art and artists in the Sixteenth Century*, Aldershot-Burlington 2003, 93-114.

Lauder 2009
A. V. Lauder (ed.), *Inventaire général des dessins italiens. Tome VIII. Battista Franco*, Parigi-Milano 2009.
Lee 1974
R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974.

Laureati-Mochi Onori 2006
L. Laureati-L. Mochi Onori, *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, (cat. mostra: Fabriano, 2006), Milano 2006.

Lavin 1959
I. Lavin, *The sources of Donatello's pulpits in San Lorenzo*, in «The Art Bulletin» LI (1959), 19-38.

Leeman 1963
A. D. Leeman, *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, Bologna 1963.

Le Mollé 1988
R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble 1988.

Le Mollé 1998
R. Le Mollé, *Giorgio Vasari. L'uomo dei Medici*, Milano 1998.

Levie 1953
S. H. Levie, *Daniele da Volterra e Tintoretto*, in «Arte Veneta» VII (1953), 168-170.

Levie 1962
S. H. Levie, *Der Maler Daniele da Volterra (1509-1566)*, Köln1962.

Lecchini Giovannoni 1988
S. Lecchini Giovannoni, *Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori – prima parte*, in «Antichità viva» XVIII 1988, 10-22.

Lewin 1993
C. F. Lewin, *The Sistine Chapel walls and the roman liturgy*, University Park (PA) 1993.

Lipton 1999
S. Lipton, *Images of intolerance. The representation of jews and judaism in the Bible moralisée*, Berkley-London 1999.

Longhi 1927
R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma 1927.

Longhi 1980
R. Longhi, *Lorenzo Lotto accanto a Raffaello a Roma*, in D. Zampetti (ed.), *Lorenzo Lotto nel suo e nel nostro tempo*, in «Notizie da Palazzo Albani» IX (1980), 104-131.

Longnon-Cazelles 1969
J. Longnon-R. Cazelles (ed.), *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, London 1969.

Lorenzoni 2008
M. Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena*, Milano 2008.

Lucco-Villa 2008
M. Lucco - G. C. F. Villa (ed.), *Giovanni Bellini*, (cat. mostra: Roma, 2008-2009), Milano, 2008.

Lucco 2012
M. Lucco (ed.), *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, (cat. mostra: Milano, 2012), Firenze, 2012.

McTavish 1981
D. McTavish, *Giuseppe Porta called Salviati*, New York-London 1981.

McTavish 2010
D. McTavish, *Nature and Art in the Early Drawings of Francesco Salviati*, in «Master Drawings» XLVIII (2010), 3, 291-314.

Macioce 1984
S. Macioce, *Gli affreschi di Francesco Salviati nella cappella Griffoni,* in *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano*, (cat. mostra: Roma, 1984), Roma 1984, 107-111.

Macioce 2002
S. Macioce, *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, Roma 2002.

Maetze-Bertelli 2001
A. M. Maetze - C. Bertelli, *Piero della Francesca. La leggenda della Vera Croce in S. Francesco ad Arezzo*, Milano 2001.

Magnani 1980
L. Magnani, *Composizione e funzione dell'immagine secondo il Trattato di Giovan Paolo Lomazzo*, in *Argomenti di storia dell'arte*, Genova 1980, 111-118.

Male 1932
E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932.

Mancinelli 1980
F. Mancinelli, *Primo piano di un capolavoro: la Trasfigurazione di Raffaello*, Vaticano 1980.

Mancinelli-Nesselrath 1993
F. Mancinelli-A. Nesselrath, *La Stanza dell'Incendio*, in *Raffaello negli appartamenti di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, 293-339.

Mancini 1987
F. M. Mancini (ed.), *Pinacoteca comunale di Città di Castello. Dipinti*, Perugia 1987.

Marchi-Velazzi 2012
A. Marchi-M. R. Velazzi (ed.), *La città ideale: l'utopia del rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello,* (cat. mostra: Urbino-Milano, 2012), Milano 2012.

Marciari 2005
J.J. Marciari, recensione di: C. Monbeig Goguel - P. Costamagna - M. Hochman, *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes de colloques de Rome et de Paris (1998)*, Roma 2001, 91-105, in «Master drawings» XLIII (2005), 3, 378-382.

Marlier 1954
G. Marlier, *Erasme et la peinture flamand de son temps*, Damme 1954.

Marrow 1979
J. Marrow, *Passion Iconography in the Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijik 1979.

Martindale 1988
A. Martindale, Simone Martini, Oxford 1988.

Mascherpa 1981
G. Mascherpa, *Il Lotto, il Palma (le vite parallele e le patrie scambiate)*, in *Serina a Palma il Vecchio nel Quinto Centenario della Nascita 1480-1980*, Bergamo 1981.

Mason Rinaldi 1984
S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984.

Mason Rinaldi 1999

S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti,* (cat. mostra: Venezia, 1990), Milano 1990.

Massi 1941
B. Massi, *Le chiese dei serviti*, Roma 1941.

Massimi 2011
M. E. Massimi, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Venezia 2011.

Mazza 1992
A. Mazza (ed.), *Paolo Pino teorico d'arte e artista*, Scorzè 1992.

Mazzalupi 2013
M. Mazzalupi, *Un caso di metodo: gli affreschi a Prato e la giovinezza di Paolo Uccello*, in A. De Marchi - C. Gnoni Mavarelli, *Da Donatello a Lippi. Officina Pratese* (cat. mostra: Prato, 2013-2014), Milano 2013, 65-75.

Mazzariol-Dorigato 1989
G. Mazzariol-A. Dorigato, *Donatello. Le sculture al Santo di Padova*, Padova 1989.

Mazzotta 2012
A. Mazzotta, *Titian. A fresh look at nature*, London 2012.

McTighe 2004
S. McTighe, *Food and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci*, in «The Art Bulletin» LXXXVI (2004), 2, 302-323.

Meijer 1988
B.W. Meijer, *Parma e Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma 1988.

Meilman 2000
P. Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000.

Meiss 1961
M. Meiss, *"Highlands" in the Lowlands. Jan an Eyck, the Master of Flemalle and the Franco-Italian tradition*, in «Gazette des Beaux-Arts» LVII (1961), 273-314.

Meiss 1966
M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient myths and Renaissance proclivities*, in «Proceedings of the American Philosophical Society» CX (1966), 348-382.

Mejìa-Nesselrath-Pagliara-De Luca 2003
J. M. Mejìa - A. Nesselrath - P.N. Pagliara - M. De Luca, *The fifteenth century frescoes in the Sistine Chapel*, Vaticano 2003.

Melion 1988
W. S. Melion, *The critical history of Northern Art in Books I-IV of Karel van Mander's Schilder-Boeck*, (PhD diss.) 1988.

Melion 1991
W. S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago-Londra 1991.

Mendelsohn 1982
L. Mendelsohn, *Paragoni: Benedetto Varchi's* Due Lezzioni *and Cinquecento art theory*, (PhD diss.) 1982.

Mez 1933
M. L. Mez, *Daniele da Volterra. Saggio storico artistico*, in «Rassegna Volterrana» VII (1933), 3-35.

Miedema 1978
H. Miedema, *On Mannerism and Maniera*, in «Simiolus» X (1978-79), 19-45.

Milanesi (1854-1856) 1969

G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese secoli XII-XVI*, 3 vol., Siena 1969.

Molinari 1974
C. Molinari, *Gli spettatori e lo spazio scenico nel teatro del Cinquecento* in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI (1974), 145-154.

Monbeig Goguel 1998
C. Monbeig Goguel (ed.), *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Milano, 1998.

Mobeig Goguel-Costamagna-Hochman 2001
C. Monbeig Goguel - P. Costamagna - M. Hochman, *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes de colloques de Rome et de Paris (1998)*, Roma 2001.

Moffit 1989
J. Moffit, *An anomalous episode from the marian cycle by il Salviati*, in «Arte Cristiana» LXXVII (1989), 57-63.

Morisani 1953
O. Morisani, *Art historians and art critics – III – Cristoforo Landino*, in «The Burlington Magazine» XLIX (1953), 267-270.

Mortari 1970
L. Mortari, *Francesco Salviati (1510-1563). Natività, Presentazione al Tempio, Annunciazione, Incoronazione, Morte della Vergine*, in *Mostra dei restauri 1969. XIII Settimana dei Musei,* (cat. mostra: Roma, 1970), Roma 1970, 16.

Mortari 1983
L. Mortari, *Gli affreschi di Francesco Salviati nella chiesa romana di San Marcello*, in «Paragone» XXXIV (1983), 100-106.

Mortari 1992
L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma 1992.

Moxey 1971
K. P. F. Moxey, *Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's Christ in the House of Martha and Mary in the Boymans-Van Beuningen Museum*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXXIV (1971), 335-361.

Moxey 1976
K. P. F. Moxey, *The "humanist" market scenes of Joachim Beuckelaer: moralizing exempla or "slices of life"?, in* «Jaarboek van Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen» 1976, pp.109-187.

Moxey 1977
K. P. F. Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the rise of secular painting in the context of the reformation*, Chicago 1977.

Moxey 1989
K. P. F. Moxey, *Interpreting Pieter Artsen: the problem of 'hidden symbolism'*, in «Nederlands Kunshistorisch Jaarboek» XL (1989), 29-41.

Mulvaney
B. A. Mulvaney, *Gesture and audience: the Passion and Duccio's Maestà*, in C. Davidson (ed.), *Gesture in Medieval Drama and Art,* 2001, 179-221.

Mundy 1989
E. J. Mundy, *Renaissance into Baroque. Italian master drawings by the Zuccari. 1550-1600*, (cat. mostra: Milwaukee-New York: 1989-1990), Milwakee 1989.

Muñoz 1905
A. Muñoz, *Iconografia della Madonna. Studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'oriente e d'occidente*, Firenze 1905.

Muir 1984

E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma, 1984.

Muraro 1971
M. T. Muraro, *Vittore Carpaccio ed il teatro in pittura,* in M. T. Muraro (ed.), *Studi sul teatro veneto tra Rinascimento ed età barocca*, Firenze, 1971, 7-21.

Muraro-Rosand 1976
M. T. Muraro - D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento,* (cat. Mostra: Venezia, 1976), Vicenza 1976.

Muraro 1979-1980
M. T. Muraro, *Dall'ideale eroico alla scena di genere*, dispense dell'Università di Padova, anno accademico 1979-80.

Muraro 1992
M. T. Muraro, *Il libro secondo di Francesco e Jacopo da Ponte*, Bassano del Grappa 1992.

Natali 1998
A. Natali, *Andrea del Sarto. Maestro della maniera moderna*, Milano 1998.

Natali 2011
A. Natali (ed.), *Vasari gli Uffizi e il Duca*, (cat. mostra: Firenze 2011), Firenze 2011.

Nell'età di Correggio e dei Carracci 1986
Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei Secoli XVI e XVII, (cat. mostra: Bologna-Washington-New York, 1986), Bologna 1986.

Nepi Scirè 1990
G. Nepi Scirè, *Paolo Veronese. Restauri recenti alle Gallerie dell'Accademia*, in M. Gemin (ed.), *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990, 397-410.

Nepi Scirè 2000
G. nepi Scirè, Carpaccio. Storie di Sant'Orsola, Milano 2000.

Nepi Scirè 2005
G. Nepi Scirè, *Carpaccio. Pittore di storie,* (cat. mostra: Venezia, 2004-2005), Venezia 2005.

Nesselrath 1993
A. Nesselrath, *La Stanza di Eliodoro,* in *Raffaello negli appartamenti di Giulio II e Leone X*, Mialno 1993, 203-246.

Nesselrath 2004
A. Nesselrath, *Lotto as Raphael's collaborator in the Stanza di Eliodoro*, in «The Burlington magazine» CXLVI (2004), 732-743.

Nesselrath 2009
A. Nesselrath, *Il periodo romano del Lotto*, in L. Mozzoni (ed.), *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima* (atti del covegno internazionale: Recanati, Jesi-Monte S. Giusto-Cingoli-Mogliano-Ancona-Loreto, 2007), Firenze-Milano 2009, 22-36.

Newbigin 2000
N. Newbigin, *The Decorum of Passion: The Plays of the Confraternity of the Gonfalone in the Roman Colosseum 1490-1539*, in B. Wish - D. Cole Ahl (ed.), *Confraternities and the Visual Art in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, Cambridge, 2000.

Nichols 2006
T. Nichols, *Images of almsgiving and poverty in Venetian art of the sixteenth century*, in P. Helas - G. Wolf, *Armut und Armenfurgsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und Pratiken*, Frankfurt am Main 2006, 349-371.

Nichols 2007a
T. Nichols, *Secular charity, sacred poverty: picturing the poor in Renaissance Venice*, in «Art History» XXX (2007), 2,

139-169.

Nichols 2007b
T. Nichols, *The art of poverty. Irony and ideal in sixteenth-century beggar imagery*, Manchester-New York, 2007.

Nicoll (1927) 1971
A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, 1971.

Nissman 1979
J. N. Nissman, *Domenico Cresti (Il Passignano) 1559-1638. A tuscan painter in Florence and Rome*, (PhD diss.) 1979.

Nova 1992
A. Nova, *Salviati, Vasari and the reuse of drawings in their working practice,* «Master Drawings» XXX (1992), 1, 83-108.

Nova 1994
A. Nova, *Hangings, curtains, and shutters of sixteenth-century lombard altarpieces*, in E. Borsook - F. Superbi Gioffredi (ed.), *Italian altarpieces 1250-1550. Function and design*, Oxford 1994, 177-201.

Oberhuber 1993
K Oberhuber, *Le message de Giorgione et du jeune Titien dessinateurs*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* (cat. mostra: Parigi, 1993), Paris 1993, 483-538.

Oberhuber 1999
K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999.

Oberhuber-Knab-Mitsch 1983
K. Oberhuber - E. Knab - E. Mitsch, *Raffaello. I disegni*, Firenze 1983.

Oberhuber-Gnamm 1999
K. Oberhuber-A. Gnamm, *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, (cat. mostra: Mantova-Vienna, 1999), Milano 1999.

O'Malley-Bailey 2005
J. W. O'Malley S.J. - G. A. Bailey (ed.), *The Jesuits and the Arts. 1540-1773*, Philadelphia 2005.

O'Malley 2004
M. O'Malley, *Subject matters: contracts, designs and the exchange of ideas between painters and clients in Renaissance Italy*, in S. J. Campbell - S. J. Milner (ed.), *Artistic exchange and cultural translation in the intalian Renaissance city*, Cambridge, 2004.

O'Malley 2005
M. O'Malley, *The business of art: contracts and the commission process in Renaissance Italy*, New Haven-Londra 2005.

O'Neil 2002
M. S. O'Neil, *Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002.

Orlandi 1952
S. Orlandi, *S. Pietro Martire da Verona. Leggenda di fra Tommaso Agni da Lentini nel volgare trecentesco con lettera di Roderico de Atencia*, Firenze 1952.

Ossola 1971
C. Ossola, *Autunno del rinascimento*, Firenze 1971.
Oy Marra 1988
E. Oy Marra, *Il Banchetto di Erode di Filippo Lippi*, in «Archivio Storico Pratese» LXIV (1988), 141-153.

Palazzo Vecchio 1980
Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610, (cat. mostra: Firenze, 1980), Firenze 1980.

Pallucchini 1959

R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano 1959.

Pallucchini 1981
R. Pallucchini (ed.), *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia 1540-1590*, (cat. mostra: Venezia, 1981), Milano, 1981.

Pallucchini 1982
R. Pallucchini, *Bassano,* Bologna 1982.

Pallucchini 1983
P. Pallucchini, *Giovanni Bellini. L'opera completa*, Milano 1983.

Pallucchini 1990
R. Pallucchini, *Veronese e il manierismo* in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990, 3-15.

Panofsky 1927
E. Panofsky, Imago Pietatis: *ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'*, in *Festschrift für Max J. Firedländer zum 60. Geburstage*, Leipzig 1927, 261s.

Panofsky 1953
E. Panofsky, *Early Netherlandish paintings*, 2 vol., Cambridge 1953.

Panofsky 1969
E. Panofsky, *Problems in Titian*, New York, 1969.

Panofsky 1969
E. Panofsky, *Erasmus and the visual arts*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute» XXXII (1969), 200-227.

Paolozzi Strozzi-Bormand 2013
B. Paolozzi Strozzi - M. Bormand (ed.), *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, (cat. mostra: Firenze-Parigi, 2013), Firenze 2013.

Parenti 2008
D. Parenti (ed.), *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico tra Lombardia e Toscana,* (cat. mostra: Firenze, 2008), Firenze 2008.

Paris 1995
J. Paris, *L'atelier Bellini*, Paris 1995.

Parma 1986
E. Parma, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul manierismo*, Genova 1986.

Parma 2001
E. Parma, *Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo,* (cat. mostra: Mantova 2001), Milano 2001.

Parronchi 1962
A. Parronchi, *Leon Battista Alberti as a painter* in «The Burlington Magazine» CIV (1962), 280-288.

Parronchi 1974
A. Parronchi, *Paolo Uccello,* Bologna 1974.

Parronchi 1998
A. Parronchi, *Donatello. Saggi e studi 1962-1997*, Vicenza 1998.

Parshall 1978
P. Parshall, *Lucas van Leyden's narrative style*, in «Netherlands Kusthistorisch Jaarboek» XXIX (1978), 185-239.

Parshall 1999
P. Parshall, *The art of memory and the Passion*, in «The Art Bulletin» LXXXI (1999), 456-473.

Partridge 1978
L. Partridge, recensione di: R. E. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rome, eine Studie seiner Fresken*, Neuchatel 1976, in «The Art Bulletin» LX 1978, 1, 171-173.

Partridge-Starn 1990
L. Partridge - R. Starn, *Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican* in B. Wisch - S. Scott Munshower (ed.), *"All the world's a stage...". Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque. Part I: Triumphal celebrations and the Rituals of Statecraft*, University Park (Pennsylvania) 1990, 22-82.

Patetta 2008
T. Patetta, *L'artista nel Cinquecento italiano: libertà ed emancipazione nell'ambito sociale e operativo*, in *Il concetto di libertà nel Rinascimento.* (Atti del XVIII Convegno internazionale. Chianciano-Pienza, 2006), Firenze 2008.

Patrizi 2004
G. Patrizi, *Le ragioni dell'ecfrasi. Origini e significato delle narrazioni vasariane*, in G. Venturi - M. Farnetti (ed.), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, II, Roma 2004, 421-431.

Pavanello 2007
G. Pavanello (a cura di), *Il miracolo di Cana. L'originalità della riproduzione*, Venezia 2007.

Pedrocco 2000
F. Pedrocco, *Tiziano*, Milano 2000.

Pellegrini 2010
F. Pellegrini, *Giulio Campagnola, l'amico padovano di Giorgione* in *Giorgione e Padova. L'enigma del carro* (cat. mostra: Padova, 2010-2011), Milano 2010, 49-56.

Penny-Springs 1996
N. Penny-M. Springs, *Veronese's paintings in the National Gallery. Technique and materials I*, in «National Gallery Technical Bulletin» XVI (1995),

Penny 2008
N. Penny, *National Gallery Catalogues. The sixteenth century italian paintings. Vol II. Venice 1540-1600*, London 2008, 334-343.

Philips-Court 2011
K. Philips-Court, *The perfect genre. Drama and painting in Renaissance Italy*, Burlington (VT) 2011.

Pietrangeli 1992
C. Pietrangeli (ed.), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Firenze, 1992.

Pilliod 1989
E. Pilliod, *Studies on the early career of Alessandro Allori*, (PhD diss.) 1989.

Pilliod 2001
E. Pilliod, *Pontormo Bronzino Allori. A genealogy of florentine art*, New Haven-London 2001.

Pilo 2002
G. M. Pilo, *Jacopo Bassano e la "pastorale biblica": invenzione e conseguenze nel tempo II*, in «Arte documento» XVI (2002), 99-105.

Pignatti 1969
T. Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Milano 1969.

Pignatti-Pedrocco 1995
T. Pignatti - F. Pedrocco, *Veronese*, Milano 1995.

Pinacoteca di Brera 1990
Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta, Milano, 1990.

Pinelli 1973
A. Pinelli, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze 1973.

Pinelli 1981
A. Pinelli, *La maniera: definizioni di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'Arte italiana – Dal Cinquecento all'Ottocento*, I. *Cinquecento e Seicento*, Torino, 1981, 89-181.

Pinelli (1993) 2003
A. Pinelli, *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, 2003.

Pinelli 2008
A. Pinelli, *Intenzione, invenzione, artifizio: spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale* in M. Hochmann - J. Kliemann (ed.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Parigi, 2008, 27-79.

Plett 2012
H. F. Plett, *Enargeia in classical antiquity and the early modern age. The aesthetic of evidence*, Leiden-Boston 2012.

Poirier 1976
M. G. Poirier, *Studies on the concepts of Disegno, Invenzione and Colore in sixteenth and seventeenth century italian art and theory*, Ph.D. Dissertation at New York University, 1976.

Poma Swank 1997
A. Poma Swank, *Iconografia controriformistica negli altari delle chiese fiorentine di Santa Maria Novella e Santa Croce*, in C. Cresti ed., *Altari controriformati in Toscana. Architetture e arredi*, Firenze 1997, 95-131.

Pon 2004
L. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the italian renaissance print*, New Haven-London 2004.

Popham 1945
A. E. Popham, *On some works by Perin del Vaga*, in «The Burlington Magazine» LXXXVI (1945), 56-66.

Popp 2007
J. Popp, *Sprechende Bilder – Verstummte Betrachter. Zur Historienmalerei Domenichinos (1581-1641)*, Köln-Weimar-Wien 2007.

Pope-Hennessy 1966
J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966.

Pope-Hennessy 1969
J. Pope-Hennessy, *Paolo Uccello*, London 1969.

Pope-Hennessy 1970
J. Pope-Hennessy, *Raphael*, New York-Hagerstown-San Francisco-London 1970.

Pope-Hennessy 1993
J. Pope-Hennessy, *Donatello sculptor,* New York - London - Paris 1993.

Porzio 2008
F. Porzio, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milano, 2008.

Porzio 2010
F. Porzio, *Natura morta e scena di genere. Doppi sensi figurati e prassi compositiva nell'opera di Todeschini* in C. Barbieri e D. Frascatelli (ed.), *Natura morta. Rappresentazione dell'oggetto oggetto come rappresentazione*, Naopoli, 2010, 69-76.

Posner 1971
D. Posner, *Annibale Carracci: a study of the reform of italian painting around 1590*, 2 vol, Londra, 1971.

Pozzi-Mattioda 2006
M. Pozzi - E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

Pouncey 1962
P. Pouncey, *Contributo a Girolamo Macchietti*, in «Bollettino d'arte» II (1962), 237-240.

Pouncey-Gere 1962
P. Pouncey - J.A. Gere, *Italian drawings in the British Museum. Raphael and his circle,* 2 vol., London 1962.

Preimesberger 1987
R. Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels* Transfiguration, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» L (1987), 89-115.

Priever 2000
A. Priever, *Paolo Caliari, genannt Veronese 1528-1588*, Köln 2000.

Prodi 1959-1967
P. Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 vol., Roma 1959-1967.

Prodi 1962
P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, in «Archivio italiano per la storia della pietà» IV (1962), 121-212.

Prosperi 1988
A. Prosperi, *Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano,* in *La pittura in Italia: il Cinquecento* a cura di G. Briganti, Milano, 1988, II, 581-592.

Prosperi 2011
A. Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino 2001.

Pugliatti 1984
T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.

Puppi 1996
L. Puppi, *Ritratti di spettatori discreti e di committenti "in abisso" nell'opera del Greco,* in G. Fossi (ed.), *Il Ritratto: gli artisti, i modelli, la memoria,* Firenze 1996.

Puppi 1997
L. Puppi, *I testimoni impassibili: ritratti di spettatori nei drammi evangelici dipinti di Greco in Italia,* in S. Marconi (ed.), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese,* Roma 1997,285-296.

Putttfarken 2000
T. Puttfarken, *The discovery of pictorial composition: theories of visual order in painting 1400-1800*, Londra 2000.

Puttfarken 2006
T. Puttfarken, *Sul molteplice nella teoria pittorica del Rinascimento italiano*, in «Accademia Raffaello» I (2006), 39-63.

Quednau 1979
R. Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X und Clemens VII*, Hildesheim-New York 1979.

Quiviger 2000
F. Quiviger, *Imaging and composing stoires in the Renaissance,* in P. Taylor and F. Quiviger (ed.), *Pictorial composition from medieval to modern art*, Londra 2000, 45-57.

Ragghianti 1933
C. L. Ragghianti, *Il Valore dell'opera di Giorgio Vasari*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», ser. VI, IX (1933).

Ragionieri 2005
P. Ragioneri (ed.), *Vittoria Colonna e Michelagelo*, (cat. mostra: Firenze 2005), Firenze 2005.

Randolph
A. W. Randolph, *Engaging symbols: gender, politics and public art in fifteenth-century Florence*, London 2002.

Rearick 1968
W. R. Rearick, *Jacopo Bassano's later genre painting*, in «The Burlington Magazine» 1968, 241-249.

Rearick 1978
W. R. Rearick, *Jacopo Bassano and changing religious imagery in the mid-Cinquecento* in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Firenze 1978, 331-345.

Rearick 1980
W. R. Rearick, *Tiziano and Jacopo Bassano*, in *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi* (Venezia, 1976), Vicenza 1980, 371-374.

Rearick 1984
W. R. Rearick, *Jacopo Bassano and mannerism*, in V. Branca - C.Ossola (ed.), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze 1984, 135-142.

Rearick 1989
W. R. Rearick, *The art of Paolo Veronese 1528-1588*, (cat. mostra: Washington, 1988-1989), Cambridge 1988.

Rearick 1992
W. R. Rearick, *From Arcady to Barnyard*, in *The Pastoral Landscape*, «Studies in the History of Art» XXXVI (1992), 137-161.

Rearick 1993
W. R. Rearick, *Titien, la maturitè et les derniès années. Dessins et graveur*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* (cat. mostra: Parigi, 1993), Paris 1993, 615-650.

Rearick 1996-1997
W.R. Rearick, *I clienti veneziani di Jacopo Bassano*, in *Jacopo Bassano (1510 c. - 1592)*, in «Bollettino del Museo Civico di Bassano» XVII-XVIII (1996-1997), 51-83.

Rearick 2001a
W. R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.

Rearick 2001b
W. R. Rearick, *Francesco Salviati, Giuseppe Porta and venetian draftsmen of the 1540s*, inC. Monbeig Goguel - P. Costamagna - M. Hochman, *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, Roma 2001, 455-478.

Réau 1957-1959
L. Réau, *Iconographie de l'Art Chretien*, Parigi 1957-1959.

Redig de Campos 1965
D. Redig de Campos, *Raffaello nelle stanze*, Milano 1965.

Reilly 2010
P. L. Reilly, *Raphael's Fire in the Borgo and the italian pictorial vernacular*, in «The Art Bulletin» XCII (2010), 4, 308-326.

Rey-Flaud 1998
H. Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Genève 1998.

Reynaud 2006
N. Reynaud, *Jean Fouquet. Les heures d'Étienne Chevalier*, Dijon 2006.

Riccioni 2008
M. Riccioni, *Una riforma della pittura bresciana del Seicento. Palma il Giovane e la decorazione del Coro nel Duomo*

di Salò, Brescia 2008.

Rijser 2012
D. Rijser, *Raphael poetics. Art and poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam 2012.

Ringbom 1969
S. Ringbom, *Devotional images and imaginative devotions*, in «Gazette des Beaux-Arts» LXXIII (1969), 1159-170.

Ringbom (1965) 1984
S. Ringbom, *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in the fifteenth century devotional painting*, Davaco, 1984.

Robertson 1968
G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968.

Roettgen 1996-1997
S. Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 vol., München 1996-1997.

Romanelli 1994
G. Romanelli, *Tintoretto. La Scuola Grande di San Rocco*, Milano, 1994.

Romani 2003
V. Romani (ed.), *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, (cat. mostra: Firenze, 2003-2004), Firenze 2003.

Rosand 1973
D. Rosand, *Theater and structure in the art of Paolo Veronese*, in «The Art Bulletin» LV (1973), 217-239.

Rosand 1982
D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven-London 1982.

Rosand 1987
D. Rosand, *Ekphrasis and the Renaissance of painting*, in K.L. Selig - R. Somerville (ed.), *Florilegium columbianum. Essays in honor fo Paul Oskar Kristeller*, New York 1987, 147-167.

Rosand 1988
D. Rosand*, Giorgione, Venice and the pastoral vision*, in R. C. Cafritz, L. Gowling, D. Rosand (ed.), *Places of delight. The pastoral ladscape*, (cat. mostra: Washington, 1988-1989), Londra 1988.

Rosenauer 1933
A. Rosenauer, *Donatello*, Milano 1993.

Roskill 2000
M. W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto - Buffalo - London 2000.

Rossi 1994
F. Rossi, *Una cucina di Jacopo Bassano e il suo modello nordico*, in «Verona Illustrata» VII (1994), 57-65.

Rossi 2010
F. Rossi, *Considerazioni dai "Mercati" di Pieter Aertsen e Joachim Beuckelaer*, in C. Barbieri e D. Frascatelli (ed.), *Natura morta. Rappresentazione dell'oggetto oggetto come rappresentazione*, Napoli 2010, 35-41.

Rossi 1998
M. Rossi, *Lo spettatore, il testo e la storia dell'arte*, in «Intersezioni» XVIII (1998), 1, 131-151.

Rossi 2004
M. Rossi, *Operatività dell'ecfrasi*, in G. Venturi - M. Farnetti (ed.), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, II, Roma 2004, 355-367.

Rubin 1994
P. Rubin, *Raphael and the rhetoric of art*, in P. Mack (ed.), *Renaissance rhetoric*, New York 1994, 165-183.

Rubin 1995
P. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and history*, New Haven-London 1995.

Ruda 1993
J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*, London 1993.

Ruffini 2010
M. Ruffini, *La prima ricezione de Le vite. Postille venete alla Torrentiniana*, in K. Burtzer – C. Davis – S. Feser – A. Nova (ed.), *Le vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione* (Atti del convegno 13-17 febbraio 2008, Firenze), Venezia 2010, 183-191.

Ruiz Manero 2011
J. M. Ruiz Manero, *Los Bassanos en España*, Madrid 2011.

Rusconi 2005
R. Rusconi, *Le parole e le nuvole. San Pietro (martire) da Verona e l'iconografia di un prodigio*, in *Chiesa, vita religiosa, società nel Medioevo italiano. Studi offerti a Giuseppina De Sandre Gasparini*, Roma 2005, 595-613.

Rylands 1988
P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988.

Saccomani 1980
E. Saccomani, *Domenico Campagnola: gli anni della maturità*, in «Arte Veneta» XXXIV (1980), 63-77.

Saccomani 1982
E. Saccomani, *Domenico Campagnola disegnatore di 'paesi' dagli esordi alla prima maturità*, in «Arte Veneta» XXXVI (1982), 81-99.

Saenger Rutledge 1973
B. L. Saenger Rutledge, *The theatrical art of Italian Renaissance: interchangeable conventions in painting and theatre in the late fifteenth and early sixteenth centuries*, 1973.

Salerno 1968
L. Salerno, *Chiesa e convento della Santissima Trinità dei Monti in Roma*, Bologna 1968.

Salomon 2012
X. F. Salomon, recensione di: M. E. Massimi, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Venezia 2011, in «The Burlington Magazine» CLIV (2012), 581-583.

Salvarini 1994
R. Salvarini, *La lezione albertiana nella trattatistica artistica della riforma cattolica. Note in margine alle esperienze normative di Carlo Borromeo, Antonio Possevino e Gabriele Paleotti*, in «Civiltà Mantovana» XXIX (1994), 85-90.

Salvy 1994
G.-J. Salvy, *Giulio Romano*, Paris 1994.

Sanvito 2003
P. Sanvito, *Dipinti per meditare. L'"Imitatio Christi" nel Quattrocento veneziano - I*, in «Arte Documento» XVII (2003), 229-233.

Sanvito 2006
P. Sanvito, *Dipinti per meditare. L'"Imitatio Christi" nel Quattrocento veneziano - II*, in «Arte Documento» XXI (2006), 59-65.

Sartori 1976
A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza, 1976.

Saslow 2002
J.M. Saslow, *Performing the Renaissance: theatre as metaphor in art and society* in «Explorations in Renaissance

culture» XXVIII (2002), 155-179.

Satolli 1980
A. Satolli, *La pittura dell'eccellenza. Prolegomeni ad uno studio su Cesare Nebbia e il suo tempo*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano» XXVI (1980), 17-275.

Satzinger 2003-2004
G. Satzinger, *Michelangelos Cappella Sforza*, in «Römisches Jahrbuch Bibliotheca Hertiana» XXXV (2003-2004), 327-415.

Satzinger 2009
G. Satzinger, *Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore*, in M. Mussolin (ed.), *Michelangelo architetto a Roma,* (cat. mostra: Roma, 2009-2010), Cinisello Balsamo 2009, 214-225.

Savini 1999
S. Savini, Liturgia e devozione nella Trinità di Angarano, in «Venezia Cinquecento» XVIII (1999), 23-81.

Scalabrini-Stimilli 2009
M. Scalabrini - D. Stimilli, *Pastoral postures: some Renaissance versions of pastoral*, in «Bibliothéque d'Humanisme et Renaissance» LXXI (2009), 35-61.

Schmidt 2005
V. M. Schmidt, *Painted piety. Panel painting for personal devotion in Tuscany*, 1250-1400, Firenze 2005.

Schorr 1946
D. Schorr, *The Iconography of the Presentation in the Temple*, in «The Art Bulletin», XXVIII (1946), 17-32.

Scharf 1937
A. Scharf, *Bacchiacca: a new contribution*, in «The Burlington magazine» LXX (1937), 60-66.

Scherbaum 2004
A. Scherbaum, *Albrecht Dürers* Marienleben*. Form – Gestalt – Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004.

Schlitt 1991
M. W. Schlitt, *Francesco Salviati and the rhetoric of style, (*PhD diss.) 1991.

Schlitt 2001
M. W. Schlitt, *"Lavorando per pratica". Study, labor and facility in Vasari's Life of Salviati*, in C. Monbeig Goguel - P. Costamagna - M. Hochman, *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, Roma 2001, 91-105.

Schmitt 2007
V. Schmidt, *Curtains, Revelatio, and pictorial reality in late Medieval and Renaissance Italy*, in K. M. Rudy - B. Beart (ed.), *Weaving, veiling, and dressing. Textiles and their metaphors in the late middle ages*, Turnhout 2007, 191-215.

Schwartz 1997
M. Schwartz, *Raphael's autorship in the Expulsion of Heliodorus*, in «The Art Bulletin», LXXIX (1997), 3, 467-492.

Seidel 2001
L. Seidel (ed.), *Pious journeys. Christian devotional art and practice in the later Middle Ages and Renaissance*, (cat. mostra: Chicago, 2000), Chicago 2001.

Seidel 2010
M. Seidel, *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, (cat. mostra: Siena, 2010), Milano 2010.

Sestieri 1942
E. Sestieri, *Catalogo della Galleria ex-fidecommisaria Doria-Pamphilj*, Roma 1942.

Settis 2010

S. Settis, *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010.

Seymour 1968
C. Seymour jr., *Some aspects of Donatello's methods of figure and space construction: relationship with Alberti's 'De statua' and 'Della pittura'* in *Donatello e il suo tempo* (atti del VI convegno di studi sul Rinascimento: Firenze-Padova, 1966), Firenze 1968, 195-207.

Sgarbi 1994
V. Sgarbi, *Carpaccio*, Milano 1994.

Shapley 1979
F. R. Shapley, *Catalogue of Italian paintings*, Washington 1979.

Shearman 1965
J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965.

Shearman 1967
J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967.

Shearman 1972
J. Shearman, *Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.

Shearman 1983
J. Shearman, *The early italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983.

Shearman 1988
J. Shearman, *Only connect... art and the spectator in the Italian Renaissance*, Washington 1988.

Shearman (1992) 1995
J. Shearman, *Arte e spettatore nel rinascimento italiano. Only connect*, Milano, 1995.

Sicca 1996
C. Sicca, *Rosso e l'Inghilterra*, in R. P. Ciardi - A. Natali, *Pontormo e Rosso*, (atti del convegno: Empoli e Volterra: Empoli-Volterra, 1994), Venezia 1996, 147-157.

Siepe 2005
F. Siepe, *Die Kniende in Raffaels Transfiguration – eine Venusgestalt?*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» LVIII (2005), 4, 547-554.

Sickel 2006
L. Sickel, *Paolo III e la prima Crociata nel Palazzo Parisani al Pantheon. Un ciclo di affreschi e le storia di una residenza cardinalizia del Cinquecento*, in «Bollettino d'arte» CXXXV (2006), 3-35.

Silli 1968
A. Silli, *Pietro di Verona*, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, pp. 746-762.

Silver 2006
L. Silver, *Peasant scenes and landscapes. The rise of pictorial genres in the Antwerp art market*, Philadelphia 2006.

Simon 1926
K. Simon, *Die Grabtragung Mariä*, in «Städel-Jahrbuch» V (1926), 75-98.

Sindig-Larsen 1974
S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall. Studies in the religious iconography of the Ventian Republic*, in "Institutum Romanorum Norvegiae Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia" 5(1974), pp. 1- 314.

Somaini 2005
A. Somaini (ed.), *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini,* Milano 2005.

Smirnova 1971
I. Smirnova, *Due serie delle 'Stagioni' bassanesche e alcune considerazioni sulla genesi del quadro di genere nella bottega di Jacopo da Ponte*, in *Studi in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, 129-137.

Smirnova 1978
I. Smirnova, *Alcuni appunti sulle "scene campestri" di Tiziano*, in "Arte veneta" 32 (1978), pp. 117-122.

Smirnova 1990
I. Smirnova, *Le cene veronesiane. Problemi iconografici,* in M. Gemin (ed.), *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990, 359-364.

Smith 1982
G. Smith, *Cosimo I and the Joseph Tapestry for the Palazzo Vecchio*, in «Renaissance and Reformation» N.S. VI (1982), 3, 183-196.

Smyth 1963
C.H. Smyth, *Mannerism and* Maniera, in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art,* (Acts of the twentieth International Congres of the History of Art: Princeton, 1963), Princeton 1963, II, 174-200.

Sohm 2000a
P. Sohm, *Ordering history with style: Giorgio Vasari on the art of history*, in A. Payne - A. Kuttner - Rebekah Smick, *Antiquity and its interpreters*, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid 2000, 41-57.

Sohm 2000b
P. Sohm, *Baroque Piles and Other Decompositions*, in P. Taylor and F. Quiviger (ed.), *Pictorial composition form medieval to modern art*, London 2000, 58-90.

Sorce 2003
F. Sorce, *Di ninfe, astrologi e pastori. Studi di iconologia sulle incisioni di Giulio Campagnola*, in «Venezia Cinquecento» XXVI 2003, 47-111.

Sorte 1580
C. Sorte, *Osservationi nella pittura*, Venezia, 1580.

Souriau 1949
E. Souriau, *Time in the Plastic Arts*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism» VII(1949), 294-307.

Spencer 1957
J. R. Spencer, *Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento theory of painting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XX (1957), 26-44.

Spencer 1966
J. R. Spencer (ed.), *Leon Battista Alberti on Painting*, New Have 1966.

Spencer 1991
J. R. Spencer, *Andrea del Castagno and his patrons*, Durham-London 1991.

Spinosa 1982
N. Spinosa, *La pittura con scene di genere*, in *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazione momenti indagini. Forme e modelli*, vol. 11, Torino 1982, 35-48.

Spypher 1968
W.Spypher, *Rinascimento manierismo barocco*, Padova 1968, 66-167.

Steen Hansen 2002
M. Steen Hansen, *The art of hubris: Pellegrino Tibaldi in the papal states*, Ph.D diss (John Hopkins University), 2002.

Steinberg 1994
L. Steinberg, *Leon Battista Alberti e Andrea Mantegna*, in J. Rykwert – A. Engel (ed.), *Leon Battista Alberti* (catalogo mostra: Mantova, 1994), Milano 1994, 330-335.

Sterling 1952
C. Sterling, *La Nature morte de l'antiquité a nos jours*, Paris 1952.

Sterling-Schaefer 1971
C. Sterling-C. Schaefer (ed.), *Les Heures d'Étienne Chevalier de Jean Fouquet*, Paris 1971.

Stirnemann
P. Stirnemann, *Les heures d'Étienne Chevalier par Jean Fouquet: les quarante enluminaires du Musée Condé*, Parsi 2005.

Stoichita 1996
V. I. Stoichita, *Visionary experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1996.

Stoichita 1997
V. I. Stoichita, *The self-aware image. An insight into early modern meta-painting*, New York 1997.

Stoichita (1993) 1998
V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Milano 1998.

Stollhans 1988
J. Stollhans, *Baldassarre Peruzzi and his patrons: religious paintings in Rome 1503-1527*, Ann Arbor 1988.

Strauss 1980
W. Strauss (ed.), *Albrecht Dürer. Woodcuts and woodblocks*, New York 1980.

Strinati-Lindemann 2008
Strinati-Lindemann (ed.), *Sebastiano del Piombo. 1485-1547* (cat. mostra: Roma-Berlino, 2008), Milano 2008.

Strinati 2010
C. Strinati, *Bronzino*, Cinisello Balsamo 2010.

Stumpel 1988
J. Stumpel, *On grounds and backgrounds. Some remarks about composition in Renaissance painting*, in «Simiolus» XVIII (1988), 219-243.

Stumpel 1990
J. Stumpel, *The province of painting. Theories of italian renaissance art*, Utrecht, 1990.

Sullivan 1999
M. A. Sullivan, *Aertsen's Kichen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art*, in «The Art Bulletin» LXXXI.2 (1999), 237-266.

Sullivan 2011
M. A. Sullivan, *Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the beginning of genre*, in «The Art Bulletin» XCIII (2011), 127-149.

Summers 1972
D. Summers, *Maniera and movement: the figura serpentinata*, in «The Art Quaterly», XXXV (1972), 269-231.

Talvacchia 2007
B. Talvacchia, *Raffaello*, London-New Rork 2007.

Tarabocchia Canvero 2008
A. Tarabochia Canvero, *Il compasso e il giglio. La libertà dell'artista tra Rinascimento e Manierismo*, in *Il concetto di libertà nel Rinascimento. Atti del XVIII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 2006)*, Firenze, 2008.

Tatarkiewicz 1993
W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Palermo 1993.

Taylor 1992
P. Taylor, *The concept of hounding in dutch art theory*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» LV(1992), 210-232.

Taylor 2000
P. Taylor, *Composition in the Seventeenth-Century Art Theory*, in P. Taylor - F. Quiviger (ed.), *Pictorial composition form medieval to modern art*, London, 2000, 146-171.

Tempestini 1992
A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.

Tempestini 2000
A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 2000.

Testa 2009
F. Testa, *Il "campo largo" di Raffaello e le "invenzioni dei componimenti". Pittura e retorica tra Alberti e l'età di Winckelmann*, in H. G. Held (ed.) *Winckelmann un die Mythologie der Klassik*, Tuebingen 2009, 61-111.

Testa 2010
F. Testa, *"Laonde veramente si gli può dar vanto che nelle invenzioni dei componimenti, di che storie si fossero, nessuno giammai più di lui nella pittura è stato accomodato ed aperto e valente". Ut pictura poesis, ut rhetorica pictura: Raffaello e il potere delle immagini*, in «Accademia Raffaello» IX (2010), 43-64.

Thode (1904) 1993
H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Roma, 1993.

Tietze-Conrat
E. Tietze Conrat, *Titian as landscape painter*, in «Gazette des Beaux-Arts» ser. 6 XLV (1955), 11-20.

Tolnay 1975-1980
C. Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 vol., Novara 1975-1980.

Tomasi Velli 2007
S. Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo: narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa 2007.

Tomei 2001
A. Tomei (ed.), *La Basilica di Santa Maria degli Angeli e la Porziuncola. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo 2001.

Tomei 2009
A. Tomei (ed.), *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, (cat. mostra: Roma 2009), Milano 2009.

Tonti-Bertolucci 2010
Mons. D. Tonti - S. Bertolucci, *Sacro e profano alla maniera degli Zuccari. Taddeo, Federico e Giovanpietro Zuccari*, (cat. mostra: Sant'Angelo in Vado, 2010), Sant'Angelo in Vado 2010.

Torriti 1977
P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977.

Torriti 1990
P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990.

Toti 2006
E. Toti (ed.), *Lorenzo Vecchietta pittore dell'Ospedale della Scala di Siena*, Siena 2006.

Trezzani 1998a
L. Trezzani, *L'Oratorio di San Giovanni Decollato*, in A. Coliva (ed.), *Frascesco Salviati. Affreschi romani*, Milano 1998, 22-33.

Trezzani 1998b
L. Trezzani, *San Marcello al Corso. Cappella Griffoni*, in A. Coliva (ed.), *Frascesco Salviati. Affreschi romani*, Milano 1998, 111-113.

Tullio Cataldo-Frank 2011
S. Tullio Cataldo - L. Frank, *Giorgio Vasari*, Paris-Milano 2011.

Turner 1966
A. R. Turner, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton 1966.

Vadé 1990
C. Vadé, *Note sugli affreschi della cappella di Palazzo Trinci a Foligno*, in «Bollettino storico della città di Foligno» XIV (1990), 183-198.

Valtieri-Bentivoglio 1977
S: Valtieri-E.Bentivoglio, *Le pitture di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta a Viterbo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz» XVII (1973), 1, 87-104.

van den Akker 2010
P. van den Akker, *Looking for lines. Theories on the essence of art and the problem of Mannerism*, Amsterdam 2010.

van der Coelen 2008
P. van der Coelen (ed.), *Images of Erasmus*, (cat. mostra: Rotterdam, 2008), Rotterdam 2008.

van der Sman 2003
G. J. Van der Sman (ed.), *Le siècle de Titien. Gravures vénitiennes de la Renaissance*, (cat. mostra: Maastricht-Bruges, 2002-2003), Zwolle 2003.

van Eck 2007
C. van Eck, *Classical rhetoric and the visual art in early modern Europe*, Cambridge-New York 2007.

van Eck-Bussel 2010
C. van Eck - S. Bussel, *The Visual Arts and the Theater in Early Modern Europe*, in «Art history»XXX (2010), 3, 208-225.

van Os 1994
H. van Os, *The art of devotion in the late middle ages in Europe 1300-1500*, London 1994.

Varese 1993
R. Varese, *Il ritratto dello spettatore*, in A. Gentili - Ph. Morel - C. Cieri Via (ed.), *Il ritratto e la memoria*, Roma 1993, vol. 3, 103-110.

Ventrone 1991
P. Ventrone, *The use of figurative art as a source for the study of medieval spetacles*, in «Comparative Drama»XXV (1991), 4-16.

Venturi 1900
A. Venturi, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milano 1900.

Verdon 1986
T. Verdon, *Donatello and the Theater: stage space and projected space in the San Lorenzo Pulpits*, in «Artibus et historiae» VII (1986), 14, 29-55.

Verstegen 2011
J. Verstegen, *Vasari progressive (but non-historicist) Renaissance*, in «Journal of art historiography» V (2011), 1-19.

Viale Ferrero 1961
M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani*, Milano 1961.

Viale Ferrero 1961
M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani del Cinquecento*, Milano 1963.

Viatte 2011
F. Viatte (ed.), *Inventaire général des dessins italiens. Tome IX. Baccio Bandinelli. Dessins, sculptures, peinture*, Parigi-Milano 2011.

Vigni
G. Vigni, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta*, Firenze 1937.

Villa 2008
G. C. F. Villa, *Giovanni Bellini*, Milano, 2008.

Villa 2010
G. C. F. Villa (ed.), *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, (cat. mostra: Conegliano, 2010), Venezia 2010.

Villa 2011
G. C. F. Villa (ed.), *Lorenzo Lotto*, (cat. mostra: Roma, 2011), Cinisello Balsamo 2011.

Villani 1996
G. Villani, *Iacopo Sannazaro*, in E. Malato (ed.), *Storia della letteratura italiana. Volume III. Il Quattrocento*, 763-803.

Viroli 1980
G. Viroli, *La pinacoteca civica di Forlì*, Forlì 1980.

Vischer 1897
R. Vischer, *Luca Signorelli und die Italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie*, Leipzig 1897.

Vivanti-Romano 1978
C. Vivanti, R. Romano (ed.), *Poveri, mendicanti e vagabondi (secoli XIV-XVII),* in *Storia d'Italia. Annali 1. Dal Feudalesimo al capitalismo*, Torino 1978, 981-1047.

Vöge 1896
W. Vöge, *Raffael und Donatello: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst*, Strassburg 1896..

Volpe 1965
C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965.

von Einem 1966
H. von Einem, *Die* Verklärung Christi *und die* Heilung des Besessenen *von Rafaels*, Mainz 1966.

Voss (1920) 2007
H. Voss, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Roma 2007.

Walliser-Wurster 2001
M. Wallister-Wurster, *Fingerzeige. Studien zu Bedeutung und Funktion einer Geste in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance*, Frankfurt am Main 2001.

Washburn 1958
G. B. Washburn, *[Pittura di] genere e profane figurazioni*, voce di *Encicolpedia Universale dell'Arte*, Firenze, 1958, V, 651-679.

Wasserman 1995
J. Wasserman, *Jacopo Pontormo's florentine* Visitation*: the iconography*, in «Artibus et Historiae» XVI (1995), 39-51.

Webb (2009) 2012
R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham-Burlington 2012.

Weisz 1982
J. S. Weisz, *Pittura e misericordia: the oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Cambridge (USA) 1982.

White 1969
J. White, *Donatello's High Altar in the Santo at Padua*, in «The Art Bulletin» LI (1969), 1-14 e 119-141.

Widerkehr 2007
L. Widerkehr, *Jacob Matham*, 3 vol., Ouderkerk aan den Ijssel 2007.

Williams 2006
R. Williams, *Bronzino's gaze*, in T. Frangenberg-R. Williams (ed.), *The Beholder. The experience of art in early modern Europe*, Aldershot-Burlington 2006.

Wind 1977
B. Wind, *Vincenzo Campi and Hans Fugger: a peep at late Cinquecento Bawdy Humor*, in «Arte Lombarda» XLVII (1977), 108-114.

Wind 1950
E. Wind, *The eloquence of symbols*, in "The Burlington Magazine" XCII (1950), pp. 349-350.

Wisch 1990
B. Wisch, *The Roman Church triumphant: pilgrimage, penance and processions celebrating the Holy Year of 1575*, in B. Wisch - S. Scott Munshower (ed.), *"All the world's a stage...". Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque. Part I: Triumphal celebrations and the Rituals of Statecraft*, University Park (Pennsylvania) 1990, 82-118.

Witcombe 1991
C. Witcombe, *Vasari's knighthood,* in «Source: Notes in the History of Art» X (1991), 3, 9-13.

Wittkover (1963) 1968
M. e R. Wittkover, Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione Francese, Torino 1968.

Wolk-Simon
L. Wolk-Simon, *Two early fresco cycles by Perin del Vaga: the Palazzo Baldassini and the Pucci Chapel*, in «Apollo» CLV 2002, 11-22.

Wolters 1987
W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia, 1987.

Woods-Marsden 1998
J. Woods-Marsden, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven-London 1998.

Worcester 2008
T. Worcester (ed.), *The Cambridge Companion to the Jesuits*, Cambridge 2008.

Zamperini 2013
A. Zamperini, *Paolo Veronese*, Verona 2013.

Zampetti 1957
P. Zampetti (ed.), *Jacopo Bassano*, (cat. mostra: Venezia, 1957), Venezia 1957.

Zapperi 1989
R. Zapperi, *Annibale Carracci. Ritratto dell'artista da giovane*, Torino 1989.

Zdanski 1992
C. M. Zdanski, *The art and humanistic background of Giulio Campagnola (?1482-1525?)*, (PhD diss.) 1992.

Zeri 1957
F. Zeri, *Pittura e controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.

Zeri 1989

F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989.

Zerner 1972
H. Zerner, *Observations on the use of the concept of Mannerism*, in F.W. Robinson - S.G. Nichols jr. (ed.), *The meaning of Mannerism*, Hanover (New Hampshire) 1972, 105-123.

Zimmermann 1976
T. C. P. Zimmermann, *Paolo Giovio and the evolution of Renaissance art criticism*, in C. H. Clough (ed.), *Cultural aspects of the italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller,* New York 1976, 406-424.

Zorzi 1977
Zorzi, *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana,* Torino 1977.

Zorzi 1988
L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino 1988.