

L'ARTE RINASCIMENTALE NEL CONTESTO

Laura Aldovini, Anna Maria Ambrosini Massari,
Raffaele Argenziano, Roberto Cassanelli, Cecilia Cavalca,
Paul Davies, Francesco De Carolis, Giovanni Donato,
Laure Fagnart, Bernardo Oderzo Gabrieli,
Caterina Zaira Laskaris, Pier Luigi Mulas, Vittorio Natale,
Francesco Repishti, Alessandra Ruffino, Marino Viganò,
Edoardo Villata, Stefano Zuffi

A cura di
Edoardo Villata





© 2015
Editoriale Jaca Book SpA, Milano
tutti i diritti riservati

Prima edizione italiana
settembre 2015

Le traduzioni dei testi di Paul Davies e Laure Fagnart
sono di Edoardo Villata

Copertina e grafica
Break Point / Jaca Book



Redazione e impaginazione
Elisabetta Gioanola / Jaca Book

Stampa e confezione
Ingraf s.r.l., Milano
settembre 2015

ISBN 978-88-16-41319-1

Editoriale Jaca Book
via Frua 11, 20146 Milano, tel. 02/48561520, fax 02/48193361
e-mail: libreria@jacabook.it; www.jacabook.it



INDICE

| | |
|--|-----|
| Introduzione, <i>di Edoardo Villata</i> | 7 |
| Per la «Fortuna» del Rinascimento «dal Vasari ai Neoclassici», <i>di Anna Maria Ambrosini Massari</i> | 17 |
| Il Rinascimento tra Goethe e Berenson, <i>di Francesco De Carolis</i> | 63 |
| «Una rivoluzione nelle arti del disegno»: storia dell'arte e fotografia delle origini, <i>di Roberto Cassanelli</i> | 85 |
| Trattati tecnici per le arti, <i>di Caterina Zaira Laskaris</i> | 101 |
| La miniatura in Italia dopo l'introduzione della stampa, <i>di Pier Luigi Mulas</i> | 117 |
| Da Mantegna ai Carracci: la maniera italiana vulgata dalle stampe, <i>di Laura Aldovini</i> | 127 |
| La riscoperta della terracotta nel Quattrocento e le tecniche di riproduzione seriale: un binomio dialettico, <i>di Giovanni Donato</i> | 147 |
| Arte e artisti visti dai letterati, <i>di Alessandra Ruffino</i> | 177 |
| Nuovi santi, nuove iconografie e nuovi committenti nell'Italia del Rinascimento: un Medioevo ininterrotto, <i>di Raffaele Argenziano</i> | 193 |

Indice

| | |
|--|-----|
| Dallo stilo al pastello. Innovazioni ed evoluzioni tecniche dei <i>media</i> grafici, <i>di Bernardo Oderzo Gabrieli</i> | 213 |
| La chiesa a pianta centrale e il suo successo nell'Italia del Rinascimento, <i>di Paul Davies</i> | 237 |
| L'Antico e l'architettura milanese tra Quattrocento e Cinquecento, <i>di Francesco Repishti</i> | 251 |
| L'architettura militare e la nuova arte della guerra, <i>di Marino Viganò</i> | 263 |
| Oltre la prospettiva, <i>di Edoardo Villata</i> | 285 |
| La pala d'altare, <i>di Cecilia Cavalca</i> | 305 |
| Gli scambi artistici tra l'Italia e la Francia (e <i>vice versa</i>) nei secoli XV e XVI. Qualche esempio, <i>di Laure Fagnart</i> | 325 |
| Rotte mediterranee, <i>di Vittorio Natale</i> | 339 |
| Il Rinascimento nel mondo germanico, <i>di Stefano Zuffi</i> | 359 |
| Referenze fotografiche | 377 |

ARTE E ARTISTI VISTI DAI LETTERATI

Alessandra Ruffino

Quello del come l'arte e il ruolo dell'artista furono visti, descritti, celebrati e teorizzati dai letterati nel Rinascimento, è un argomento sconfinato; complicato, per di più, dal fatto che tale messa a fuoco avvenne tanto nella scrittura degli scrittori, quanto in quella degli artisti.

Com'è noto, è a partire dal Quattrocento che i mestieri dell'arte conquistano una dignità dalla quale a lungo erano rimasti estranei, allorché, in parallelo a tale uscita dalla marginalità, emerge un tipo d'individualismo artistico che, scevro di qualsiasi affettazione di singolarità, si manifestò nell'universalismo di Leon Battista Alberti e di Leonardo da Vinci¹.

È attraverso teorie lasciate per iscritto e attraverso la memoria biografica e autobiografica, che da maestro di *ars mechanica* l'artista s'avvia a diventare interlocutore di dispute intellettuali e protagonista della vita cortigiana. Nel primo Rinascimento, la riconosciuta omologia tra disegnare e scrivere (il verbo unico greco per le due funzioni è *graphein*), connessa alla tendenza a identificare pensiero e immagine, annuncia come imminente l'ora in cui i rapporti di forza tra arti e lettere verranno ridefiniti; i due ambiti si troveranno a far i conti con analoghe questioni riguardanti statuto, ruolo e gerarchia delle arti (tema,

¹ Cfr. R. Klein, «*La Civilisation de la Renaissance*» *aujourd'hui* (saggio conclusivo alla ed. di J. Burckhardt, Paris 1958), poi in Id., *La forme et l'intelligible*, Editions Gallimard, Paris 1970, tr. it. *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino 1975, p. 222.

quest'ultimo, discusso e ridiscusso sotto la forma del 'paragone'), riguardanti la messa a punto d'un linguaggio autorevole e condiviso, nonché questioni inerenti la ricerca del *decorum*, del miglior modello da imitare e del conseguente canone.

Prima di portare alla nascita della letteratura artistica, che i più datano al 1550, anno d'uscita delle *Vite* vasariane, tali assortite istanze si fanno presenti nella letteratura *tout court* (in rime e prose), nella trattatistica tecnica (Cennini, Alberti ecc.) e nella memorialistica.

Tra ingegno e memoria

Nel XV secolo, due sono i principali modi d'espressione della letteratura paleoartistica: quello memorialistico, che dà corpo alla storia mediante narrazioni biografiche (che nel secolo seguente diverranno anche autobiografiche: in Cellini, 1558, o, tanto per far due esempi, nell'autoritratto in versi incluso dal Lomazzo nella raccolta di *Rime intitolate i Grotteschi*, 1587); e quello più teorico, che inizia nel 1435-1436 con l'Alberti, cui si deve – con la sorprendente attribuzione a Narciso del titolo d'inventore della pittura (*De Pictura*, II, 26) – l'idea dell'opera d'arte come soggettiva espressione dello spirito dell'artista. Sviluppando intuizioni già presenti in Filippo Villani e nel Cennini, Alberti pone l'*homo faber* in un rilievo fin ad allora ignoto, riconoscendo in esso un essere prometeico in grado di modificare la realtà, a metà tra l'uomo-prodotto-della-natura degli aristotelici padovani (Pomponazzi) e l'uomo-gran-miracolo dei neoplatonici fiorentini (Ficino e Pico).

Con la generazione di Brunelleschi, Donatello, Ghiberti e Masaccio, insieme al rinnovarsi della concezione dell'*artifex*, il nascente discorso artistico-letterario appare «un laboratorio retorico-filosofico all'interno del quale i concetti di memoria e ingegno si sviluppano assieme, finendo per definirsi reciprocamente»². Funzioni d'un binomio individuato a fine Trecento da Filippo Villani agli albori della memorialistica d'arte (nel capitolo *De pictoribus* del *De origine Liber de civitatis Florentinae famosis civibus*), ingegno e memoria fissano le coordinate entro cui s'esprime allora la scrittura sull'arte, rendendosi indi-

² L. Bartoli, *Introduzione* a L. Ghiberti, *I commentarii*, Giunti, Firenze 1998, p. 26.

pendente dall'antica tradizione ecfraistica che aveva perlopiù informato il rapporto lettere-arti.

Campioni del nuovo corso possono ritenersi l'Alberti (peraltro fine letterato), che correlando l'arte alla matematica nell'*incipit* del *De Pictura* propende per il *côté* dell'ingegno, e Lorenzo Ghiberti, che nei primi due libri dei suoi *Commentarii*, opera storica e tecnica databile agli anni Quaranta del XV secolo, concepì il racconto della storia dell'arte come una serie di biografie, prospettando il modello che Vasari porterà a perfezione cent'anni dopo e mettendosi, per così dire, dalla parte della memoria.

Marziano Guglielminetti, che identificò nel Ghiberti colui che per primo suggerì un'equivalenza tra artista e scrittore, osservava: «sono sufficienti alcuni decenni, pressappoco quelli impiegati per l'affermazione degli umanisti come gruppo dominante nella cultura e nella società del primo Quattrocento, perché l'indicazione di Villani, a favore del riconoscimento di Giotto fra gli intellettuali e gli iniziatori della nuova letteratura, venga raccolta e sfruttata in prima persona. Testimone ne è lo scultore Lorenzo Ghiberti»³. Con un artista-letterato (Vasari rimprovererà in Alberti lo scrittore che soverchia l'architetto) e un artista che scelse la scrittura per liberare l'espressione artistica da una dimensione di pur altissimo artigianato e situarla in quella della Storia, si stava aprendo un'era. Il bisogno avvertito da Ghiberti e altri di rivolgersi alla scrittura, più che riflettere la gerarchia primomedievale ove l'immagine era subalterna allo scritto e alla parola, illustra la consapevolezza del come l'*escalation* dell'artista possa e debba passare attraverso le lettere, specie – dalla seconda metà del secolo – da quelle impresse a stampa.

A eccezione di Leonardo, che «si fece scrittore per difendere e rivendicare l'arte sua contro la privilegiata arte dello scrivere»⁴, e per il quale la pittura è superiore alla scrittura, per molti artisti, ben dentro il Cinquecento, la scrittura sarà obbligato strumento per imprimere memoria di sé. Imprimere è verbo precipuo dell'*Ars memorativa* come dell'arte tipografica e gli artisti faranno tesoro delle possibilità di mettere il mondo su carta offerte dalla stampa.

³ M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura*, Einaudi, Torino 1977, p. 295.

⁴ C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medioevale e umanistica», v (1962), pp. 183-216, poi in Id., *Appunti su arti e lettere*, Jaca Book, Milano 1995, p. 43.

Alessandra Ruffino

Tra norma e scarto

L'evolversi del ruolo dell'artista nel Rinascimento dalla prima risoluta rivendicazione della dignità d'un mestiere liberale (e non fabbri-
le), passando per la consacrazione storica vasariana, arriverà a veder
gli artisti venerati in vita come divi⁵.

Dovendo procedere secondo ragioni di esemplarità, data la natura
di estrema sintesi del discorso che stiamo abbozzando (per rammen-
tare la complessità del discorso artistico-letterario cinquecentesco, ci
si potrà sempre rifare alla magistrale silloge di Paola Barocchi⁶, tra le
figure-chiave nell'evoluzione dei rapporti arte-letteratura si potrebb-
ero richiamare, in campo letterario: Bembo, Castiglione e Aretino; in
quello memorialistico-artistico: Giovio e Vasari (con proiezioni fin in
Federico Zuccari, che nelle sue lettere autobiografiche persegue un'ac-
canita promozione di sé e per quanto pubblici i propri scritti tra
1607 e 1608 appartiene tutto al XVI secolo⁷); in quello storico-critico e
teorico: Leonardo, che aprendo il *Trattato della pittura* con un riesame
dei rapporti tra le varie discipline, incluse la pittura nel novero delle
arti nobili; il Dolce, letterato che si fa in almeno due occasioni teorico
dell'arte, e il massimo profeta del Manierismo, Lomazzo, pittore che
diventa scrittore nel momento in cui perde la vista.

Entro un mosaico difforme e mobile – prima che la morte di Raf-
faello (1520) e il Sacco di Roma (1527) segnassero la fine di un'epoca,
mentre taluni artisti s'abbandonavano a un *cupio dissolvi* a furia di vir-
tuosismi e prima che la precettistica della Controriforma tentasse di
fare dell'artista un catechista –, avvampò la magnifica stagione dei
papi Medici, Leone X (1513-1521) e Clemente VII (1523-1534). Fu ac-
cesa proprio allora la miccia delle innumeri rivoluzioni che investiro-
no i rapporti tra arte e letteratura, tra artista e potere e tra artista e
spettatore. Si trattava di mutamenti che intersecavano alcuni punti sa-

⁵ Mentre ai primi del Cinquecento non esistevano «né letterati né artisti, che insie-
me fossero vivi e divini» (C. Dionisotti, *Tiziano e la letteratura*, in «Lettere italiane»,
XXVIII [1976], pp. 401-409, poi in *op. cit.*, p. 117).

⁶ P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controri-
forma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960-1962.

⁷ J. Scholsser Magnino, *Der Kunstdliteratur*, Wien 1924, tr. it. *La letteratura artistica*,
La Nuova Italia, Firenze 1996³, p. 364. Gli scritti zuccariani sono in F. Zuccari, *Il pas-
saggio per Italia* (1608), a cura di A. Ruffino, La Finestra, Trento 2007.

lienti della modernità, quali il problema della lingua (che include quello dei linguaggi artistici) e la definizione di una geografia dell'arte dominata da quell'asse toscano-romano che orienterà l'italica Accademia (in senso antonomasticamente maiuscolo) dal Cinque al Novecento, e che solo Toesca, e ancora soprattutto Longhi, metteranno in crisi, peraltro essenzialmente in Italia (gli studi anglosassoni, francesi e tedeschi continuano a 'vedere' quasi solo Firenze, Roma e Venezia: e quando, abbastanza raramente, guardano a Milano o a Napoli, si tratta già di scelte di nicchia).

Ricevuto impulso dai papi medicei, il primato artistico toscano-romano ebbe suggello letterario nell'opera normalizzatrice attuata da un non fiorentino: Pietro Bembo. L'umanista veneziano capì che per uscire dalla crisi di fine Quattrocento (che con la morte di Lorenzo, la scomparsa di Pico e Poliziano, l'invasione francese sembrò un autentico finimondo), nella quale la frammentazione linguistica parve *signum* della disarmonia politica, occorreva unificare il ceto intellettuale italiano dotandolo d'una lingua per la scrittura⁸ che, mettendo d'accordo tutti, zittisse i soliti feroci conati alla difesa del *particolare*. Il seguito della storia è noto: Bembo promosse a modello la lingua letteraria della triade aurea del Trecento toscano, cioè quei tre sommi che, tra l'altro, avevano notificato in versi e prosa il primo cambiar di *status* degli artisti: basti rammentare i cenni di Dante, «non meno poeta che pittore»⁹, a Cimabue e Giotto (*Purgatorio*, XI, 94-96), l'elogio di Giotto in *Decameron*, VI, 5 (laddove Boccaccio fondò il concetto di schietta origine letteraria «di determinare una periodicità dello sviluppo artistico»)¹⁰, e soprattutto il Petrarca, il quale, col *De viris illustribus* rilancia la fortuna moderna del genere letterario delle raccolte biografiche, e con le rime contribuisce a delineare quella circolarità di scambio tra ritratto, poesia e memoria che diventerà centrale nel Cin-

⁸ Cfr. *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto e A. Tura, Marsilio, Venezia 2013, *Introduzione*, p. 3.

⁹ B. Varchi, *Della maggioranza dell'arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, disputa fatta pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, la terza domenica di Quaresima l'anno 1546*, in *Opere di Benedetto Varchi opera per la prima volta raccolte*, Trieste 1859, vol. II, p. 647.

¹⁰ Schlosser, *La letteratura...*, p. 151.

quecento. È lo scambio topicamente esemplato dai sonetti dedicati al ritratto di Laura dipinto da Simone Martini,

l'uno de i quali comincia:

Per mirar Policleto a prova fiso
Con gl'altri che ebber fama di quell'arte,
e l'altro
Quando giunse a Simon l'alto concetto
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile.

E invero – come ammetterà due secoli dopo Giorgio Vasari – questi sonetti e l'averne fatto menzione in una delle sue lettere famigliari, nel quinto libro che comincia: *Non sum nescius*, hanno dato più fama alla povera vita di maestro Simone che non hanno fatto né faranno mai tutte l'opere sue, perché elleno hanno a venire, quando che sia, meno, dove gli scritti di tant'uomo viveranno eterni secoli¹¹.

Anche in passi come questi, le sorti dell'arte moderna appaiono inscindibili da quelle della letteratura. La cruciale questione, che trapasserà dalle lettere alle arti, dell'invenzione d'una lingua unitaria era connessa al tema dell'imitazione e alla formazione di un canone, le cui prime significative tracce vennero lineate proprio dai letterati: ad esempio nella nota ottava ariostesca (*Orlando furioso*, XXXIII, 2, edizione del 1532) sui pittori contemporanei:

[...]
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora,
Michel, più che mortale Angel divino,
Bastiano, Rafael, Tizian ch'onora
non men Cador che quei Venezia e Urbino

o nel passo del *Cortegiano* (I, 37), fra tutti i testi letterari d'inizio secolo «di gran lunga il più aperto all'intelligenza delle arti figurative»¹²,

¹¹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini commento secolare a cura di P. Barocchi, 8 voll., Sansoni, Firenze 1966, vol. II – Testo, p. 192 (i sonetti petrarcheschi sono in *Rerum vulgarium fragmenta*, LXXVII-LXXVIII).

¹² Dionisotti, *Tiziano e la letteratura* cit., p. 121.

dove Castiglione afferma: «nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vinciò, il Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Giorgio da Castel-franco; niente di meno *tutti son tra sé nel far dissimili*, di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché *si conosce ciascun nel suo stil essere perfettissimo*» (enfasi mie; manca Tiziano perché la stesura del testo risale al 1513-1524). In questo passo, osservò Carlo Dionisotti, è ribaltato per la prima volta il consueto rapporto fra arti e lettere e l'autorità degli artisti è richiamata come esemplare e decisiva in una polemica letteraria. La polemica è sempre quella che fa capo alla questione della lingua; dissentendo dalla teoria bembiana dell'ottimo modello, Castiglione sposa la tesi d'una lingua che risulti dalla fusione di apporti multipli ed eletti. La partita che era stata dapprincipio tra ingegno e memoria, si gioca ora tra la norma e lo scarto.

Nella protocritica d'arte cinquecentesca, il modello eclettico è ripreso da Paolo Giovio, il quale, nel *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* composto nel 1528-1529, esaminando con notevole lume critico la pittura di Dosso Dossi, conclude: «sono indotto facilmente a ritenere che si debbano allentare le briglie agli ingegni più elevati, che bruciano di passione per l'eloquenza, così che, se non possono imitare alla perfezione lo stile divino degli antichi, conseguano una forma espressiva perlomeno accettabile e non sgradevole, *con una scelta personale e assecondando la propria natura*»¹³ (enfasi mie).

Lo stesso paradigma verrà sviluppato nel 1557 da Lodovico Dolce, avversatore del modello toscò-romano che tra Bembo e Vasari si era

¹³ P. Giovio, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo* (1528), testo critico e traduzione a cura di F. Minonzio, Aragno, Torino 2011, libro II, p. 289: «A Dosso piacciono in modo straordinario le immagini dure, vivaci, sinuose, che colori sfumati rendono ombreggiate, e benché tali mezzi espressivi siano varii e dissimili nel sagomare in modo preciso una medesima realtà ed una medesima forma, tutte gli guadagnano, seppur diversamente in base ai gusti e agli orientamenti di giudizio dei singoli, la più alta considerazione per l'eccellenza dell'attività pittorica...» (*Doxium imagines rigidae, vivaces, convolutae, effumidis adumbratae coloribus mire delectant, quae tametsi in eadem re certius exprimenda et specie varia sint et dissimilia. Summam tamen omnes alius alio modo, uti genii iudiciaque tulerunt, excellentis industriae commendationem accipiunt. Quo exemplo facile adducor, ut habenas immittendas atque laxandas putem egregiis ingeniis eloquentiae studio flagrantibus, ut si divinum antiquorum stilum perfecte imitari nequeant, aliquam saltem tolerabilem nec invenustam dicendi formam proprio quodam delectu et suapte natura consequantur*).

imposto, nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, dove il personaggio di Pietro Aretino, controfigura dell'autore (da non confondere con l'Aretino reale, le cui posizioni critiche Dolce amplifica fino alla distorsione), obietta al Fabrini:

non è meraviglia che, essendo voi fiorentino, l'amor che portate ai vostri, vi faccia talmente cieco, che riputate oro solamente le cose di Michelangelo, e le altre vi paiano piombo vile. Il che, quando non fosse, vi raccontereste che l'età di Alessandro Magno innalzava infino al cielo Apelle: né però rimaneva di lodare e di celebrar Zeusi, Protogene, Timante, Polignoto, ed altri eccellenti pittori. Così fu sempre tra' Latini nella poesia tenuto Virgilio divino; ma non si sprezzò giammai, né si lasciò di leggere Ovidio, Orazio, Lucano, Stazio, ed altri poeti. I quali, sebbene si veggono dissimili l'uno dall'altro, tutti nel suo genere, o diciamo maniera, sono perfetti. E perché Dante sia pieno di tanta dottrina, chi è colui che non prezzi sommamente il leggiadrissimo Petrarca?¹⁴

Poi a fine secolo il Lomazzo – di cui ripareremo – approfondirà lo spunto del *Cortegiano* (derivato a sua volta dal ciceroniano *De oratore*, III, 7, 26-27), distruggendo, insieme al principio dell'ottimo modello, la dottrina dell'imitazione e il mito della pittura come scienza, ed elaborando per primo una teoria dell'arte inseparabile dalla storia e dalla critica.

Con le sue molteplici implicazioni, la discussione sulla lingua rappresenta un eminente aspetto del problema di elaborazione di un'identità che per l'Italia, *terra per le immagini* (come dice Yves Bonnefoy), passa per la lingua letteraria come per i linguaggi di pittura, scultura e architettura, i quali proprio allora diventano il segno, anzi l'insegna, d'una modernità che fa scuola in Europa. Non è un caso «che i grandi protagonisti del dibattito sulla lingua (Bembo, Castiglione, Trissino) negli anni di Leone X stessero a Roma o fossero legati a Roma, come pure i creatori di nuovi linguaggi in campo artistico: Bramante, Raffaello, Michelangelo»¹⁵; ma in quel lasso di tempo erano nell'Urbe anche Aretino e Giovio, che durante il Sacco si trovò assediato in Ca-

¹⁴ L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Carabba, Lanciano 1913, p. 4.

¹⁵ H. Burns, *Bernardo Bembo, padre di Pietro*, in *Pietro Bembo e l'invenzione...* cit., p. 123.

stel Sant'Angelo insieme a Clemente VII, che lo aveva ingaggiato come storico.

È la Roma dove gli artisti, incontrando le antichità con sguardo nuovo, elaborano un linguaggio delle forme articolato – per dirla con un'indovinata, celebre, formula aretiniana – in «concetti anticamente moderni e modernamente antichi»¹⁶, buono da imporre come regola alla Penisola intera e poi da esportare in Europa.

È la Roma dove la coppia Raffaello-Michelangelo porta a maturazione la maniera moderna che, nella prospettiva che Vasari riprese dal Giovio¹⁷, era stata inaugurata da Leonardo.

È la Roma dove Pietro Bembo compose quel libro d'importanza capitale per l'identità e la storia (linguistica, letteraria, artistica e culturale) del Paese: le *Prose della volgar lingua*, edite a Venezia nel 1525 con dedica a Clemente VII, ove, pur ammettendo le eccezioni di Raffaello e Michelangelo, il dotto veneziano ricorda che son le lettere, non le sculture o le pitture, a donare l'eternità («... Mirone e Fidia e Apelle e Vitruvio, o pure il vostro Leon Battista Alberti, e tanti altri pellegrini artefici per adietro stati, ora dal mondo conosciuti non sarebbero, se gli altrui o ancora i loro inchiostri celebrati non gli avessero»¹⁸). Proclamando con imperio il primato della lettura sulla visione degli artefatti pittorici e quello della letteratura sull'arte, Bembo decreta quella «subordinazione delle arti figurative alla letteratura sulla quale s'impalcherà di lì a qualche tempo il sistema delle accademie d'arte, a cominciare da quella fiorentina»¹⁹.

Ma prima che la fondazione delle accademie istituzionalizzi la norma a scapito dello scarto, si assiste a una battaglia dalle alterne vicende: i letterati sostengono in maggioranza la superiorità delle lettere, eppure c'è chi, come l'*abnorme* Aretino, volgendo l'*ut pictura poësis* in *ut poësis pictura*, prende la pittura (e la natura) a modello diretto

¹⁶ P. Aretino, *Lettere*, introduzione, scelta e commento di P. Procaccioli, Rizzoli, Milano 1991, vol. I, p. 489 (A Messer Giulio Romano, giugno 1542).

¹⁷ Cfr. S. Maffei, *Introduzione a P. Giovio, Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, Scuola normale superiore di Pisa, Pisa 1999, p. 222: «Giovio presenta Leonardo come l'apice dello sviluppo artistico, colui che *picturam aetate nostra ad amplissima dignitatem provexit*, avendo svelato tutti i segreti degli antichi (*arcana*) con grande perizia»; quanto a Vasari: cfr. il *Proemio alla Terza parte delle Vite*, in *op. cit.*, vol. IV – Testo, p. 8.

¹⁸ P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Tea, Torino 1997, III, I, p. 184.

¹⁹ B. Agosti, *Paolo Giovio uno storico lombardo*, Olschki, Firenze 2008, p. 52.

della scrittura; per parte loro gli artisti – in osservanza della classica raccomandazione, ripresa nel XV secolo da Alberti e Ghiberti, di unire l'arte alle lettere –, si spendono nella produzione letteraria, conseguendo un prestigio in precedenza inedito e approvando forse le ragioni dell'Aretino del *Dialogo della pittura*, allorché rimbrottava quei pittori «i quali sogliono ridere, quando odone alcun letterato ragionar della pittura», in quanto «debbono esser di quelli che di pittore non tengono altro che il nome; perciocché, se avessero favilla di giudizio, saprebbero gli scrittori esser pittori. Che pittura è la poesia; pittura la storia; e pittura qualunque componimento de' dotti»²⁰; l'ottica consueta qui è rovesciata e la pittura precede la poesia, la dottrina, la storia.

Decisivo, nel rideterminarsi della figura dell'artista e nella visione dell'arte da parte dei letterati, fu il diffondersi della stampa, che marcando il passaggio da una cultura d'*élite* a un'altra (passaggio di cui Pietro Aretino è, in bene e in male, alfiere supremo), favorì la formazione di nuovi legami tra *beaux-arts* e *belles lettres*, segnando l'inizio di

uno scambio continuo tra i pittori che leggevano libri e letterati che guardavano immagini – scambio che prosegue ancora oggi. La pubblicità stampata, abilmente sfruttata dalle nuove accademie, estese i mercati, non solo delle opere d'arte, ma anche dei libri sugli artisti e le loro opere. Critici e mercanti, collezionisti e intenditori, esteti e mediatori di ogni tipo diventarono in qualche modo immortali elogiando, «scoprendo» o patrocinando nuovi «immortali». Una letteratura esplicativa vieppiù complessa contribuì a trasformare i prodotti sfornati dalle botteghe in oggetti di culto custoditi nei musei. A partire dai panegirici quattrocenteschi di Giotto, furono rilevati i precedenti e registrate le pietre miliari, cosicché imitazione e innovazione diventarono più intenzionali²¹.

È nel secolo della stampa che ascende all'orizzonte l'idolo della *novità* e che si fa viva in molti la necessità d'accomodarsi al 'gusto del secolo' per procacciarsi «corone d'auro e non di lauro»²².

Come in precedenza l'*Ars memorandi*, la stampa insegna a vedere

²⁰ Dolce, *Dialogo...*, p. 16.

²¹ E.L. Eisenstein, *The printing press as an agent of change: communications and cultural transformations in early modern Europe*, Cambridge 1980, tr. it. *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 282.

²² Aretino, *Lettere* cit., vol. 1, p. 360 (Al Bembo, 5 ottobre 1538).

in una medesima prospettiva la biografia e il ritratto (scrittura e arte figurativa, dunque), sicché è proprio nel momento in cui iniziano a esser letti come due facce della stessa medaglia che si moltiplicano le biografie degli artisti, le quali diventano applicazioni d'una memoria da costruire e alimentare e da opporre come antidoto unico al *tempus edax*.

La vorace rovina del tempo era la confessata ossessione tanto delle imprese di museografia – anche letteraria – di Paolo Giovio (il cui museo, vivendo nella tensione immagine-parola, «assume il ruolo di punto di confluenza di riti culturali diversi, rinnovati e attualizzati in un discorso storico che [...] segna una svolta nel modo di collezionare ritratti, non più legandosi alle vicende personali (genealogiche o di mestiere) del proprietario, ma proiettandosi nel più oggettivo piano della storia»)²³, quanto dell'impresa vasariana.

«La voracità del tempo nondimeno si vede manifestamente che non solo ha scemate le opere proprie e le altrui onorate testimonianze di una gran parte, ma cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa che dalle sole vivacissime e pietosissime penne delli scrittori»²⁴, così scrive Vasari nel *Proemio alle Vite*, richiamando un topos su cui tornerà più volte: ad esempio – per restare al nesso letteratura-arte – nel già citato caso del ritratto di Laura eseguito da Simone Martini o nella vita dell'Alberti, laddove sentenza: «si vede per esperienza, quanto alla fama et al nome, che fra tutte le cose gli scritti sono di maggior forza e di maggior vita, attesoché i libri agevolmente vanno per tutto e per tutto si acquistano fede»²⁵.

Tra maniera e furore (da Roma a Venezia)

La capitale opera del Vasari, il cui disegno vede in Michelangelo il colmo d'una parabola iniziata nel Trecento fiorentino, dà origine a un genere di successo e stabilisce – a proposito di norma e memoria – un canone che, in buona sostanza, verrà revisionato solo nel XX secolo.

²³ Maffei, *Introduzione*, p. 159.

²⁴ Vasari, *Le Vite...*, vol. I – Testo, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, vol. III – Testo, p. 284.

Le correzioni a Vasari tuttavia non tarderanno: a sette anni dall'edizione torrentiniana del 1550 il pluriricordato *Dialogo di pittura* del Dolce, testo esemplare nel contesto dell'arte vista dagli scrittori, mette in scena un contrasto tra un *amateur* fiorentino, che difende con picca campanilistica l'esclusivo primato di Michelangelo, e l'*amateur* impersonato dall'Aretino, che suggerisce la supremazia di Tiziano, mostrando di preferire al finalismo lineare vasariano un'idea di sviluppo dei linguaggi artistici inclusiva, plurale e articolata per insiemi ed ellissi. La reputazione di conoscitore di Pietro Aretino, al tempo in cui la critica d'arte era appena agli inizi, riceve lì una consacrazione²⁶; e come in letteratura lo scrittore oppone alle scimmie petrarchesche i diritti e le virtù d'una scrittura *naturale*, vantandosi per spregio antiaccademico perfino dell'ignoranza, così in campo artistico esalta il furore, l'ingegno e l'arbitrio sovrano d'un *gusto* personale. La presa di coscienza dell'originalità individuale dell'espressione artistica, risalente a Poliziano e a Gian Francesco Pico della Mirandola, consegue un risultato ulteriore, scoprendo con l'Aretino l'esistenza (e la necessità) di un'originalità soggettiva nella valutazione delle opere d'arte.

Tra il 1538 e il 1557 i sei libri di lettere aretiniani (che includono 682 lettere sull'arte che danno informazioni su più di 140 artisti d'ogni livello) costituiscono un semenzaio della nascente critica d'arte. Gli storici dell'arte han poco da protestare contro il «chiasso torrenziale» (B. Agosti) dello scrittore, che è pur sempre uno dei migliori prosatori che la lingua italiana abbia avuto, ostentando disprezzo verso «un tipo di esercizio a base di sfoggi retorici che possono comprensibilmente indisporre», giacché – come attesta Paul Larivaille – «con ogni probabilità, la “letteratura artistica” aretiniana è un'illustrazione globalmente fedele di quanto i contemporanei aspettavano da un'opera d'arte e della “lettura” che ne facevano; anzi è indubbiamente: “l'eco più immediata del modo di spiegare l'arte in una città come Venezia in uno dei momenti più eletti della sua cultura figurativa”»²⁷.

Il pubblico è entrato in scena; nessuno meglio di Aretino documenta (e strumentalizza) quel fatto del giorno; nessuno meglio di lui

²⁶ Cfr. P. Larivaille, *Pietro Aretino*, Salerno, Roma 1997, p. 306.

²⁷ *Ibid.*, p. 294; i virgolettati sono citazioni da E. Camesasca, *L'Aretino e l'arte*, in *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da F. Pertile e rivedute da C. Cordié, a cura di E. Camesasca, Edizioni del Milione, Milano 1957, vol. 1, pp. 193-194.

documenta (per antifrasi) il difetto d'ironia che, allora come ora, identifica l'accademismo italiano.

Negli anni Cinquanta del secolo, nella Venezia dove la lezione antipedantesca aretiniana è al massimo grado di notorietà e consenso, si celebra il trionfo del *gusto*, un parametro che la teoria d'arte cinquecentesca trasmetterà alla modernità, finché nel primo Novecento non arriverà, con l'Espressionismo, l'arte del cattivo gusto voluto. L'emblematico cambio d'orizzonte, che l'Aretino registra, da Roma a Venezia (e che rivive nella contesa tra Michelangelo e Tiziano di cui Dolce è uno dei banditori), è indizio della scoperta d'un modello (anche) di vita sensuale e viziato d'Oriente, alternativo a quello umanistico e solenne della Roma pontificia.

Dalla memoria, alla maniera, al giudizio, si compie un cammino ove quest'ultimo termine si tramuta in quello di *gusto* non per opposizione, ma secondo una sorta di complementarità²⁸. Il termine del giudizio e le sue ragioni stingono via via nella «quasi ragione» (disse ottimamente Robert Klein) di quella facoltà non insegnabile che è la *discrezione*; nello scarto della non trasmissibilità, ovvero nell'irriducibilità della *discretio*, sta forse il punto di contatto tra i ghiribizzi aretiniani e l'intellettualismo *fin de siècle* del Lomazzo. Le spaccionate pubblicistiche dell'Aretino sono la controparte essoterica degli arzigogoli lomazziani dell'*Idea del tempio della pittura* (1590), testo che richiama nel titolo il gran teatro esoterico di Giulio Camillo²⁹, fondandosi su una *discretio* antidogmatica il cui carattere deriva dal campo della filosofia naturale e delle scienze arcane, non da quello letterario. Le carte si sono oramai mescolate e nella loro complementarità: nel punto dove il Rinascimento si converte in Antirinascimento, Aretino e Lo-

²⁸ R. Klein, *Giudizio et gusto dans la théorie de l'art au Cinquecento*, in «Rinascimento», XII (1961), pp. 105-116, tr. it. «Giudizio» e «gusto» nella teoria dell'arte nel Cinquecento, in *op. cit.*, p. 374.

²⁹ Tra gli intellettuali più famosi del suo tempo, Giulio Camillo Delminio (1485-1544), ideò *Il Teatro della Memoria* (di cui resta a stampa *L'idea del Teatro*, uscita postuma nel 1550 e riedita a cura di L. Bolzoni, Adelphi, Milano 2015), un teatro retorico a fondo astrologico e cabalistico per la sostanza, e ciceroniano per la forma, che Camillo avrebbe voluto realizzare per Francesco I di Francia e in cui avrebbe dovuto sistemare tutto lo scibile. Accogliendo nel Teatro le dottrine di Marsilio Ficino, di Pico della Mirandola, la magia, l'ermetismo e la Qabbalah impliciti nel neoplatonismo rinascimentale, Camillo trasformò l'arte della memoria di matrice classica in un'arte occulta.

mazzo paiono essere gli apici della curva che siamo andati tracciando. Dagli artefici che, volgendosi dai pennelli alla penna, favorirono l'inclusione di pittura, scultura e architettura tra le arti nobili, attraverso gli artisti portati *in excelsis* dai letterati che ne pubblicavano le virtù (pubblicare è verbo tematico aretiniano), si culmina nei pittori travestiti da filosofi o divenuti modelli per i letterati:

E perciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità con che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto; e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel gruppo di figure abbozzate, lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole; perché la fatica sta nel disegno, e se ben i colori son belli da per sé, non fanno che i cartocci loro non son sieno cartocci, e tutto è ciancia, eccetto il far presto e del suo³⁰.

Il riferimento ai ritratti del maestro cadorino ricorda che quello del ritratto resta il banco di prova della memoria scritta e dipinta, mentre la nozione del *far del suo*, tipica del repertorio aretiniano, fa il paio col motivo del *furor* (vocabolo che fa rammentare quel *bruciare di passione per l'eloquenza* che Giovio accreditava al Dosso), esposto con la solita speziatissima esuberanza in una celebre lettera contro l'imitazione accademica:

il caccar sangue de i pedanti, che vogliano poetare, rimoreggia de l'imitazione; e mentre ne schiamazzano ne gli scartabelli, la trasfigurano in locuzione, ricamandola con parole tistiche in regola. O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze, il qual si *sta nel furor proprio* e, mancandone il cantar Poetico diventa un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane, [...]. Sì che imparate ciò ch'io favello da quel savio dipintore il quale, nel mostrare a colui che il dimandò chi egli imitava, una brigata d'uomini col dito, volse inferire che dal vivo e dal vero toglieva gli essempli, come gli tolgo io parlando e scrivendo. *La natura istessa de la cui semplicità son secretario, mi detta ciò che io compongo* [...] È certo ch'io imito me stesso, perché la natura è una compagna badiale che ci si sbracca; e l'arte, una piattola che bi-

³⁰ P. Aretino, *Dedica del Dialogo*, in Id., *Dialogo e Ragionamento*, introduzione di N. Borsellino, Garzanti, Milano 1995, p. 211. Tiziano è destinatario di 43 lettere dell'Areteino, che nell'epistolario lo menziona più di 220 volte.

sogna che si apicchi: sì che attendete a esser *scultor di sensi, e non miniator di vocaboli*³¹ (enfasi mie).

Il primo esempio d'una letteratura che era traduzione della pittura in chiave emulativa e agonistica e non semplicemente ecfrastrica (e da lì – con sempre il Giovio sullo sfondo – s'arriverà a Giambattista Marino) lo aveva dato, nella Roma di Leone X (ancora quella dei papi medicei), l'Aretino coi *Sonetti lussuriosi* illustrati da Marcantonio Raimondi nel 1525.

Con lo scrittore toscano, la sua ripulsa antiaccademica e quel modo di trattar l'arte antitetico a quello del suo concittadino Vasari, il rapporto arti-lettere introduceva una questione ulteriore: nelle *maniere* di quei due si rendeva infatti chiara per la prima volta la divaricazione tra la chiacchiera soggetta alla licenza del gusto e una filologia *ante litteram* intenta a spiegare la cosa d'arte in base a date, dati e contratti; «questa divaricazione di attitudini – ha scritto Marzio Pieri, che la rivedeva nel Novecento nell'antagonismo Zeri/Brandi, ad esempio –, è all'origine stessa – rinascimentale e barocca – dello *scrivere* la “storia dell'arte”»³², ed è all'origine del divergere – che assai di rado, dall'età moderna in avanti, sarebbe stato ricomposto in rare eccezioni (Longhi, ad esempio) – tra le scuole che mirano a offrire una visione d'insieme per sintesi generose, pur rischiando talvolta qualche improntitudine, e quelle iperanalitiche, dove lo specialismo insterilisce (col suo piacere della provocazione plebea, Aretino direbbe 'institichisce') in un puntiglio senza giudizio.

³¹ Aretino, *Lettere* cit., vol. 1, pp. 221-222 (A Lodovico Dolce, 25 giugno 1537); per quella via si giustificano i paragoni Aretino-Caravaggio (cfr. D. Bull, *Caravaggio and Pietro Aretino*, in «The Burlington Magazine», vol. 153 [2011], pp. 607-614), ma in ambo i casi – come nel caso dei componimenti dialettali e facchineschi del Lomazzo, delle apologie della 'asinità' di Vincenzo Cartari (*L'asinesca gloria*, Venezia 1553), poi rilanciate da Giordano Bruno, – la difesa del modello *vivo e vero* contro le «parole tistiche in regola» dei pedanti denota à l'envers una cultura assai raffinata.

³² M. Pieri, *Furore e maniera. Alle origini della scrittura sull'arte*, Edizioni Zara, Parma 1984, p. 18.