

LODOVICO DOLCE

DIALOGO DELLA PITTURA

INTITOLATO L' ARETINO

Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, Vinegia, appresso Gabriel Giolito, de' Ferrari, MDLVII

La presente edizione è stata memorizzata da *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di Paola Barocchi, I, Bari 1960, pp. 141-206, 433-93

AL MAGNIFICO E VALOROSO
SIGNOR IERONIMO LOREDANO.

Ho sempre portato, magnifico signor Ieronimo, e porto del continuo nel mio animo un desiderio vivissimo di dimostrare in qualche parte l'antica mia affezione verso la nobilissima Casa Loredana; e questo non meno per cagioni pubbliche che per mie proprie e particolari. Pubbliche, essendo questa una delle più illustri famiglie di Vinegia, non solo per chiarezza di sangue, ma per il gran valore e per le infinite virtù che in lei sempre fiorirono: come ne fanno fede molti ottimi senatori et egregi capitani, che nella guerra e nella pace apportaron quasi di ogni tempo grandissimo utile a questa felicissima republica con perpetua lode e gloria di sé medesimi, e come ce ne dà chiarissimo esempio il serenissimo Leonardo Loredano, prencipe d'infiniti meriti, sì come quello che, intento solamente al bene universale, ne' tempi più pericolosi e più ardenti di guerra giovò alla sua carissima republica non meno col consiglio che con la eloquenza e con la liberalità; di cui si legge onoratissima memoria nelle Istorie del cardinal Bembo¹, e ne sono ripieni gli annali in guisa che tutti ne possono avere abondevole materia da ragionare. Per tacere ora il reverendissimo abate mons. Francesco, vostro zio, et il clarissimo vostro padre (di cui io non sono bastante di accennare una minima parte della gran bontà e delle quasi infinite virtù) e di molti altri che al presente sono chiari e negli onori e nelle gloriose doti dell'animo; tra' quali V. M. è in modo lucida e risplendente di molte rare e virtuosissime qualità, che non è così onorato grado di che ella non ne venga giudicata degna e nol sia per ottenere. Né meno tacerò il novello abate mons. Antonio, dignissimo suo fratello, il quale in così teneri anni è ornato di bellissime lettere e di tutti que' nobili costumi che in figliuolo di tanto padre e di così illustri progenitori si possono desiderare. Per mie cagioni particolari, perciòché, oltre a molti benefici ricevuti dall'avolo mio e dalla mia casa da quel valorosissimo, cortesissimo e non mai a bastanza lodato prencipe, il padre mio (che mi lasciò morendo in età di due anni) ne ebbe la casta lida, onoratissimo ufficio a' cittadini². Avendo io adunque così fatti obligi verso la illustrissima Casa vostra, non potendo con altro adempire il mio desiderio di dimostrare la divozione che le ho sempre portato e porto, vengo inanzi di V. M. con questo picciol dono, che è quasi la fangosa acqua che nelle palme delle rozze mani appresentò l'umil contadino al gran Serse³. Ma perché la pittura, di cui in questo libricciuolo, sotto un paragone di Rafaele e di Michelagnolo, si ragiona assai acconciamente, è arte nobile, e V. M. è nobilissima et umanissima, spero che Ella, riguardando alla qualità del soggetto e molto più alla grandezza e sincerità del mio cuore, non si sdegherà di riceverlo volentieri, accettandomi nel numero di coloro che La servono e riveriscono.

Di Venezia a' XII di agosto MDLVI I.

Di V. M. servitore

Lodovico Dolce.

DIALOGO DELLA PITTURA

PIETRO ARETINO; GIOVANFRANCESCO FABRINI.

[ARET.] Oggi fanno a punto quindici giorni, Fabrini mio, che, ritrovandomi nella bellissima Chiesa di San Giovanni e Paolo, nella quale m'era ridotto insieme col dottissimo Giulio Camillo⁴ per la solennità di san Pietro Martire, che si celebra ogni giorno allo altare ove è posta quella gran tavola della istoria di cotale santo, rappresentata divinamente in pittura dalla delicatissima mano del mio illustre signor compare Tiziano⁵; parvemi di vedervi tutto intento a riguardar quell'altra tavola di San Tomaso d'Aquino⁶, che, in compagnia di altri santi, fu dipinta a guazzo⁷, molti anni sono, da Giovanni Bellino, pittor viniziano. E se non che ambedue fummo sviati da M. Antonio Anselmi⁸, che ci menò a casa di monsignore il Bembo⁹, vi facevamo allora un improvviso assalto, per tenervi tutto quel giorno prigionie con esso noi. Ora, sovenendo mi di avervi veduto tutto astratto in quella contemplazione, vi dico che la tavola del Bellino non è indegna di laude, perciocché ogni figura sta bene e vi sono di belle teste; e così le carni, e non meno i panni non si discostano molto dal naturale. Da che si può comprendere agevolmente che il Bellino, per quanto comportava quella età, fu maestro buono e diligente¹⁰. Ma egli è stato dipoi vinto da Giorgio da Castelfranco¹¹, e Giorgio lasciato a dietro infinite miglia da Tiziano¹², il quale diede alle sue figure una eroica maestà¹³ e trovò una maniera di colorito morbidissima, e nelle tinte cotanto simile al vero, che si può ben dire con verità ch'ella va di pari con la natura.

FAB. Signor Pietro, non è mio costume di biasimare alcuno. Ma voglio ben dirvi sicuramente questo, che chi ha veduto una sola volta le pitture del divino Michelagnolo, non si dovrebbe invero più curar, per così di re, di aprir gli occhi per vedere opera di qualsivoglia pittore¹⁴.

ARET. Voi dite troppo e fate ingiuria a molti pittori illustri¹⁵: come a Raffaello da Urbino, ad Antonio da Correggio, a Francesco Parmigiano, a Giulio Romano, a Polidoro, e molto più al nostro Tiziano Vecellio; i quali tutti con la stupenda opera delle loro pitture hanno adornata Roma e quasi tutta Italia, e dato un lume tale alla pittura, che forse per molti secoli non si troverà chi giunga a questo segno. Taccio di Andrea del Sarto, di Perino del Vaga e del Pordonone, che pure sono stati tutti pittori eccellenti, e degni che le loro opere siano e vedute e lodate da' giudiciosi.

FAB. Sì come Omero è primo fra' poeti greci, Virgilio fra' latini e Dante fra' toscani, così Michelagnolo fra' pittori e scultori della nostra età¹⁶.

ARET. Non vi niego che Michelagnolo a' nostri dì non sia un raro miracolo dell'arte e della natura. E quelli che non ammirano le cose sue non hanno punto di giudizio, e massimamente d'intorno alla parte del disegno, nella quale senza dubbio è profondissimo: perciocché egli è stato il primo¹⁷ che in questo secolo ha dimostro a' pittori i bei dintorni, gli scorti, il rilievo, le movenzie e tutto quello che si ricerca in fare un nudo a perfezzione; cosa che non si era veduta inanzi a lui, lasciando però da parte gli Apelli et i Zeusi, i quali, non meno per testimonio de' poeti e scrittori antichi che per quello che di leggeri si può conoscere dalla eccellenza di quelle poche statue che ci sono state lasciate dalle ingiurie del tempo e delle nazioni nimiche, possiamo giudicar che fossero mirabilissimi¹⁸. Ma per questo non dobbiamo fermarci nelle laudi d'un solo, avendo oggidì la liberalità de' cieli prodotti pittori eguali et anco in qualche parte maggiori di Michelagnolo¹⁹: come furono senza fallo alcuni de' sopradetti e come ce n'è oggi idi uno, che basta per tutti.

FAB. Voi, signor Pietro, — perdonate mi — v'ingannate, se avete questa opinione; perché la eccellenza di Michelagnolo è tanta, che si può, senza avanzare il vero, pareggiarla degname nte alla luce del sole, la quale di gran lunga vince et offusca ogni altro lume²⁰.

ARET. Le vostre sono parole poetiche e tali quali suol trar di bocca altrui l'affezione,

Ch'esposo occhio ben san fa veder torto²¹.

Ma non è maraviglia che, essendo voi fiorentino, l'amor che portate a' vostri vi faccia talmente cieco²², che riputate oro solamente le cose di Michelagnolo e le altre vi paiano piombo vi le²³. Il che quando non fosse, vi raccordereste che la età di Alessandro Magno inalzava insino al cielo Apelle, né però rimaneva di lodare e di celebrar Zeusi, Protogene, Timante, Polignoto et altri eccellenti pittori. Così fu sempre tra' Latini nella poesia tenuto Virgilio divino, ma non si sprezzò giamai né si lasciò di leggere Ovidio, Orazio, Lucano, Stazio et altri poeti, i quali, se bene 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? Anzi, a lui la maggior parte lo pone inanzi. E se Omero fra' poeti greci fu solo, è perché altri non iscrissero in quella lingua soggetti di arme, se non dipoi un Quinto Calabro, che lo seguì e non gli andò molto appresso²⁴, ovvero Apollonio, che scrisse l'Argonautica²⁵. Ma sono alcuni, al mio giudizio poco intendenti, i quali, indrizzando tutte le cose ad una sola forma, biasimano chiunque da lei si discosta. Di qui, come ho udito dire, Orazio si fa beffe d'un certo sciocco, il quale era di tanto delicato gusto, che mai non cantava né recitava altri versi, fuor che quelli di Catullo e di Calvo²⁶. Il quale Orazio, se visse oggidì, si riderebbe di voi molto più, ascoltando le vostre parole, poi che volete che gli uomini si cavino gli occhi, per non vedere altre pitture che quelle di Michelagnolo, avendo, come ho detto, il Cielo prodotto alla nostra età pittori eguali et anco a lui superior i.

FAB. E dove troverete voi un altro Michelagnolo, non che migliore?

ARET. È costume da fanciullo tornare a replicar molte volte una cosa. Pure vi dirò da capo, che sono stati a' nostri di alcuni pittori eguali et eziandio in qualche parte maggiori a Michelagnolo; et ora ci è Tiziano, il quale, come ho accennato, basta per quanti ci furono.

FAB. Et io tornerò sempre a dirvi che Michelagnolo è solo.

ARET. Non vorrei venir sul paragone, per fuggir le comparazioni, le quali sono sempre o diose.

FAB. Stimò che fra noi si possa ragionare liberamente; e mi fia grato che abbiate a scegliere uno di questi vostri illustri pittori e confrontarlo con Michelagnolo, che forse avverrà che io, udite le vostre ragioni, muterò parere.

ARET. È difficile a sveller dell'animo altrui una opinione che, piantata dalla affezione, per qualche tempo v'abbia fermate le sue radici. Pure io farò quello che potrò: sì perché la verità non si dee tacere, sì per isvilupparvi dall'errore nel quale sete involto.

FAB. Ve ne saprò grado e confesserò di aver da voi ricevuto un beneficio molto grande.

ARET. E che direte, se io comincerò da Raffaello?

FAB. Che Raffaello è stato gran pittore, ma non eguale a Michelagnolo²⁷.

ARET. Il vostro è giudizio particolare; e non dovrete voi giudicar così risolutamente.

FAB. Anzi è giudizio comune.

ARET. Forse di que' che non sanno, i quali, senza intendere altro, corrono dietro il parere d'altrui, come fa una pecora dietro l'altra; over di alcuni pittorucci, che sono scimie di Michelagnolo²⁸.

FAB. Anzi, de' periti dell'arte e di molti dotti.

ARET. So bene io che in Roma, mentre che Raffaello viveva, la maggior parte, sì de' letterati come de' periti dell'arte, lo anteponevano nella pittura a Michelagnolo. E quelli che inchinavano a Michelagnolo erano per lo più scultori²⁹, i quali si fermavano solamente sul disegno e sulla terribilità³⁰ delle sue figure, parendo loro che la maniera leggiadra e gentile di Raffaello fosse troppo facile, e per conseguente non di tanto artificio³¹; non sapendo che la facilità è il principale argomento della eccellenza di qualunque arte e la più difficile a conseguire³², et è arte a nascondere l'arte, e che finalmente, oltre al disegno, al pittore richieggono altre parti, tutte necessarissime³³. Ma oggidì, se noi vogliamo porre nel numero di questi periti dell'arte alcuni pittori di gran nome, gli troveremo pure in favor di Raffaello; e se fra la moltitudine intenderemo quelli che sono lontani dal volgo, gli troveremo similmente in suo favore. Poi, se la moltitudine corre a veder l'opere dell'uno e dell'altro, non è dubbio che tutti non esclaminò per Raffaello. E già i fautori di Michelagnolo affermano che Raffaello non seppe mai far cosa che non piacesse sommamente³⁴. Ma lasciamo da parte le autorità e fermiamoci sopra qualche sodo fondamento di ragione.

FAB. Io v'ascolto volentieri, come uomo intendentissimo e parimente giudiciosissimo di qualunque cosa, e massimamente di pittura.

ARET. Voi dovete ben sapere che Raffaello, vivendo, mi fu carissimo amico³⁵ et altresì è ora amico mio Michelagnolo; il quale quanta sia la stima che faccia del mio giudizio, ne fa fede quella sua lettera in risposta d'una mia sopra la istoria della sua ultima pittura³⁶. E quanta ancora ne facesse Raffaello, ne sarebbe testimonio Agostino Ghigi, se egli vivesse; essendo che Raffaello mi soleva dimostrar quasi sempre ogni sua pittura, prima ch'egli la pubblicasse, et io fui buona cagione d'indurlo a dipinger le volte del suo palagio. Ma tutto che ambedue mi siano stati amici, e l'uno serbi, ancor vivendo, viva l'amicizia meco, m'è più amica la verità³⁷. Sodisfarò adunque al vostro desiderio in cosa non necessaria, perché io mi credo che questa disuguaglianza in favor di Raffaello appresso gl'intendenti sia già decisa; ma utile in questo, che prima mi converrà fare un poco di discorso d'intorno all'importanza della pittura. Dirò adunque primieramente quello ch'è pittura e l'ufficio del pittore, e poi, discorrendo per tutte le sue parti, nel fine verrò al paragone di costor due, et ancora vi ragionerò di alcuni altri e principalmente di Tiziano.

FAB. So che molti hanno scritto onoratissimamente di Raffaello: come il Bembo, che lo mette uguale a Michelagnolo e scrisse ciò a tempo che Raffaello era giovanetto³⁸; il Castiglione, che gli dà il primo luoco³⁹, e Polidoro Virgilio⁴⁰, che lo a guaglia ad Apelle, et il simile fa il vostro Vasari aretino nelle Vite de' pittori⁴¹. So d'altra parte che l'Ariosto nel principio del trentesimo terzo canto del suo Furioso distingue in tal guisa Michelagnolo dagli altri pittori, che lo fa divino⁴². Ma io non voglio rapportarmi, come dite, ad autorità di alcuno, per gran letterato che sia, ma solo alla ragione; che, se io volessi accostarmi al parer di altrui, senza dubbio dovrei anteporre il vostro a quello di ciascun altro.

ARET. Voi di troppo mi onorate. E vi dico che l'Ariosto in tutte le parti del suo poema ha dimostro sempre uno ingegno acutissimo, fuor che in questa: non dico di lodar Michelagnolo che è degno d'ogni gran lode⁴³, ma di poner fra il numero di quei pittori illustri, ch'egli nomina, i due Dossi ferraresi, de' quali l'uno stette qui a Vinegia alcun tempo per imparare a dipinger con Tiziano, e l'altro in Roma con Raffaello: e presero una maniera in contrario tanto goffa, che sono indegni della penna d'un tanto poeta⁴⁴. Ma questo errore sarebbe ancora tollerabile, perché si potrebbe dire che egli dall'amor della patria fosse stato ingannato; se non ne avesse egli fatto un via maggiore in mescolar Bastiano con Raffaello e con Tiziano⁴⁵, atteso che ci sono stati dimolti pittori assai più eccellenti di costui, i quali non sono però degni da esser paragonati con niuno di questi due. Ma un tal peccadiglio (per usar questa voce spagnuola)⁴⁶ non toglie che l'Ariosto non fosse quel perfetto poeta ch'è tenuto dal mondo, perciocché sì fatte cose non sono di quelle che appartengono all'ufficio del poeta; né voglio però inferire che Bastiano non fosse assai buon pittore: ma avviene spesso che una gemma o altra cosa, sola tenendosi, potrà bella apparire, e paragonata con altra perderà riputazione e non parerà più quella. Poi è noto a ciascuno che Michelagnolo gli faceva i disegni⁴⁷; e chi si veste delle altrui piume, essendone dipoi spogliato, riman simile a quella ridicola cornacchia ch'è descritta da Orazio⁴⁸. Ricordami che, essendo Bastiano spinto da Michelagnolo alla concorrenza di Raffaello, Raffaello mi soleva dire: "Oh quanto egli mi piace, M. Pietro, che Michelagnolo aiuti questo mio novello concorrente, facendogli di sua mano i disegni! perciocché dalla fama che le sue pitture non istiano al paragone delle mie potrà avedersi molto bene Michelagnolo ch'io non vinco Bastiano (perché poca loda sarebbe a me di vincere uno che non sa disegnare), ma lui medesimo, che si reputa, e merita, la idea del disegno"⁴⁹.

FAB. Invero che Bastiano non giostrava di pari con Raffaello, se bene aveva in mano la lancia di Michelagnolo: e questo, perché egli non la sapeva adoperare; e molto meno con Tiziano, il quale non ha molto che mi disse che, nel tempo che Roma fu saccheggiata da' soldati di Borbone, avendo alcuni Tedeschi, da' quali era stato occupato il palagio del Papa, acceso con poco rispetto il fuoco per uso loro in una delle camere dipinte da Raffaello, avvenne che 'l fumo o la mano degl'istessi guastò alcune teste. E partiti i soldati e ritornato vi papa Clemente, dispiacendogli che così belle teste rimanessero guaste, le fece rifare a Bastiano. Trovandosi adunque Tiziano in Roma et andando un giorno per quelle camere in compagnia di Bastiano, fiso col pensiero e con gli occhi in riguardar

le pitture di Rafaeello, che da lui non erano state più vedute, giunto a quella parte dove avea rifatte le teste Bastiano, gli dimandò chi era stato quel presuntuoso et ignorante che aveva imbrattati quei volti, non sapendo però che Bastiano gli avesse riformati, ma veggendo solamente la sconcia differenza che era dall'altre teste a quelle⁵⁰. Ma lasciamo cotai disparità, che elle poco importano; e vegniamo alla pittura.

ARET. Il medesimo ho udito io ancora da altri.

FAB. Diffinitemi adunque prima quello che propriamente è pittura.

ARET. Farollo, benché è cosa facile et intesa da tutti. Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che imitazione della natura⁵¹; e colui che più nelle sue opere le si avvicina, è più perfetto maestro. Ma perché questa diffinizione è alquanto ristretta e manchevole, perciò che non distingue il pittore dal poeta, essendo che il poeta si affatica ancor esso intorno alla imitazione⁵², aggiungo che il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori, o sia in un piano di tavola o di muro o di tela, tutto quello che si dimostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto⁵³. Laonde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli.

FAB. Questa diffinizione è facile e propria; e similmente è propria la similitudine tra il poeta et il pittore, avendo alcuni valenti uomini chiamato il pittore poeta mutolo, et il poeta pittore che parla⁵⁴.

ARET. Puoi ben dire che, quantunque il pittore non possa dipinger le cose che soggiacciono al tatto, come sarebbe la freddezza della neve, o al gusto, come la dolcezza del mele; dipinge non di meno i pensieri e gli affetti dell'animo⁵⁵.

FAB. Ben dite, signor Pietro, ma questi per certi atti esteriori si comprendono; e spesso per uno inarcar di ciglia, o increspar di fronte, o per altri segni appariscono i segreti interni, tal che molte volte non fa bisogno delle fenestre di Socrate.

ARET. Così è veramente. Onde abbiamo nel Petrarca a questo verso:

E spesso ne la fronte il cor si legge⁵⁶.

Ma gli occhi sono principalmente le fenestre dell'animo⁵⁷ et in questi può il pittore imprimere acconciamente ogni passione: come l'allegrezza, il dolore, l'ire, le teme, le speranze et i disideri. Ma pur tutto serve all'occhio de' riguardanti.

FAB. Dirò ancora che, se bene il pittore è diffinito poeta mutolo, e che muta si chiami altresì la pittura; sembra pure, a un cotale modo, che le dipinte figure favellino, gridino, piangano, ridano e facciano così falli effetti⁵⁸.

ARET. Sembra bene; ma però non favellano né fanno quegli altri effetti.

FAB. In ciò si può ricercare il parer del vostro virtuoso Silvestro, eccellente musico e sonatore del doge, il quale disegna e dipinge lodevolmente e ci fa toccar con mano che le figure dipinte da buoni maestri parlano, quasi a paragon delle vive⁵⁹.

ARET. Questa è certa imaginazione di chi mira, causata da diverse attitudini che a ciò servono, e non effetto o proprietà della pittura⁶⁰.

FAB. Così è.

ARET. L'ufficio adunque del pittore è di rappresentar con l'arte sua qualunque cosa, talmente simile alle diverse opere della natura, ch'ella paia vera⁶¹. E quel pittore, a cui questa similitudine manca, non è pittore; et all'incontro colui tanto più è migliore e più eccellente pittore, quanto maggiormente le sue pitture s'assomigliano alle cose naturali. Laonde, quando io vi averò dimostro, questa perfezzione trovarsi molto più nelle pitture del Sanzio che del Buonaroti, senza fallo ne seguirà quello che io vi ho replicato più volte. Né ciò farò per diminuir la gloria di Michelagnolo, né per accrescer quella di Rafaeello: che a niun de' due si può aggunder né levare; ma per gradire, come ho detto, a voi che lo mi chiedete, e per dire la verità⁶², in servizio della quale ho spesso indrizzata contra i prencipi, come sapete, la spada della mia virtù, poco curandomi che la verità partorisca odio.

FAB. Ad ogni modo non è alcuno che ci ascolti.

ARET. Et io vorrei che ci fosser molti, perché, oltre c'ho a ragionar di soggetto nobile (che nobile veramente è la pittura)⁶³, le cose vere si debbono dire a tutti, quando il fine non è di mordere, ma di giovare: come chi, paragonando insieme Platone et Aristotele, conchiudesse in favore dell'uno o dell'altro, non sarebbe tenuto maledico, quando egli dimostrasse, ambedue essere stati gran filosofi, ma l'uno all'altro superiore. Et io nel discorrer sopra questi due pittori spero di toccare alcune bellissime difficoltà dell'arte, le quali, ove da voi o da altri fossero raccolte e scritte, non sarebbero elle senza utile di molti, che, se ben dipingono, poco intendono quello che sia pittura⁶⁴; la quale ignoranza è cagione che divengano arroganti e mordaci⁶⁵, stimando che 'l dipinger sia impresa facile e da tutti, ove in contrario è difficilissima e da pochi⁶⁶. Giovarebbe anco questo ragionamento per avventura non poco agli studiosi di lettere, per la conformità che ha il pittore con lo scrittore.

FAB. Io per la domestichezza, signor Pietro, che tenemo insieme non avrò rispetto di ritirarvi alquanto fuori di strada, cioè dall'ordine da voi proposto: ricercando che prima non vi sia grave di spendere alquante parole intorno alla dignità della pittura. Che, se bene io ne ho letto altre volte, non l'ho per ciò a memoria; senzaché, la viva voce apporta sempre con esso lei non so che di più. E prima anco vorrei che mi dichiariste, se uno, che non sia pittore, è atto a far giudicio di pittura⁶⁷. È vero che io trovo l'esempio in voi, che, senza mai aver tocco pennello, sete, come ho detto, giudiciosissimo in quest'arte: ma non ci è più che un Aretino. E desidero d'intender ciò per questa cagione: che sono alcuni pittori, i quali si sogliono ridere, quando odono alcun letterato ragionar della pittura.

ARET. Costoro debbono esser di quelli che di pittore non tengono altro che il nome; perciocché, se avessero favilla di giudicio, saprebbono gli scrittori esser pittori⁶⁸: che pittura è la poesia, pittura la istoria, e pittura qualunque componimento de' dotti. Di qui il nostro Petrarca chiamò Omero

Primo pittore delle memorie antiche⁶⁹.

Ma ecco che io voglio di queste vostre altre dimande a tutto mio podere, Fabrini, contentarvi, massimamente avendo oggi assai commodo tempo da ragionare, che non ci sarà alcuno che venga a disturbarci, per esser la maggior parte della città occupata in veder gli apparecchi che si sono fatti per la venuta della reina di Polonia, che in cotal giorno dee arrivare⁷⁰. E dico che nell'uomo nasce generalmente il giudicio dalla pratica e dalla esperienza delle cose⁷¹. E non essendo alcuna cosa più familiare e domestica all'uomo, di quello ch'è l'uomo, ne seguita che ciascun uomo sia atto a far giudicio di quello che egli vede ogni giorno, cioè della bellezza e della bruttezza di qualunque uomo; perciocché, non procedendo la bellezza da altro, che da una convenevole proporzione che comunemente ha il corpo umano, e particolarmente tra sé ogni membro⁷², et il contrario derivando da sproporzione: essendo il giudicio sottoposto all'occhio, chi è colui che non conosca il bello dal brutto? Niuno per certo, se non è in tutto privo d'occhi e d'intelletto. Onde, avendo l'uomo, come ha, questa cognizione intorno alla forma vera, che è questo individuo, cioè l'uomo vivo; perché non la dee aver molto più intorno alla finta, che è la morta pittura?

FAB. Risponderanno per avventura, signor Pietro, i pittori, ch'essi non niegano che, sì come la natura, comune madre di tutte le cose create, ha posta in tutti gli uomini una certa intelligenza del bene e del male, così non l'abbia posta del bello e del brutto. Ma, nella guisa che, per conoscer propriamente e pienamente quello ch'è bene e male, è mestiere di lettere e di dottrina; così, per saper con fondamento discernere il bello dal brutto, fa bisogno d'uno avvedimento sottile e d'un'arte separata. La qual cosa è propria del pittore.

ARET. Questo non è invero argomento che conchiuda: perché altra cosa è l'occhio, altra l'intelletto⁷³. L'occhio non si può ingannar nel vedere, se non è infermo o losco o impedito da qualche altro accidente. S'inganna bene, e molto spesso, l'intelletto, essendo adombrato da ignoranza o da affezione. L'uomo desidera naturalmente il bene, ma può errar nella elezione, giudicando bene quel che è male: come colui il quale è più pronto a seguir quello che stima utile, che l'onesto. E di qui ha bisogno del filosofo.

FAB. Il medesimo si può dir dell'occhio, che, ingannato da certa apparenza, prende molte volte per bello quel ch'è brutto, e per brutto quel ch'è bello.

ARET. Già v'ho detto che la pratica fa il giudicio; e vi affermo ch'è più agevole che l'intelletto, che l'occhio, s'inganni. Non di meno tenete pur fermo che in tutti è posto naturalmente un certo gusto del bene e del male, e così del bello e del brutto, in modo che lo conoscono; e si trovano molti che, senza lettere, giudicano rettamente sopra i poemi e le altre cose scritte: anzi, la moltitudine è quella che dà comunemente il grido e la riputazione a poeti, ad oratori, a comici, a musici et anco, e molto più, a pittori. Onde fu detto da Cicerone che, essendo così gran differenza da i dotti a gl'ignoranti, era pochissima nel giudicare. Et Apelle soleva metter le sue figure al giudicio comune. Potrei anco dire che 'l giudicio delle tre dee fu rimesso ad un pastore. Ma io non intendo in generale della moltitudine, ma in particolare di alcuni belli ingegni, i quali, avendo affinato il giudicio con le lettere e con la pratica, possono sicuramente giudicar di varie cose, e massimamente della pittura, che appartiene all'occhio, istrumento meno errabile⁷⁴, e la quale si accosta alla natura nella imitazione di quelle cose che noi abbiamo sempre inanzi. Vedete che Aristotele scrisse della poesia e non fu poeta; scrisse dell'arte oratoria e però non fu oratore; scrisse anco (perché mi potreste dire ch'egli quelle facultà avesse imparate, se ben non le esercitava) di animali e di altre cose che non erano di sua professione. E similmente Plinio trattò di gemme, di statue e di pittura, né fu lapidario, né statuario, né pittore. Non niego già che 'l pittore non possa aver cognizione di certe minutezze, di che non avrà contezza un altro che pittore non sia⁷⁵. Ma queste, se ben saranno importanti nell'operare, saranno elle poi di poco momento nel giudicare. Farmi per queste poche parole a bastanza aver dimostro che ogni uomo ingegnoso, avendo all'ingegno aggiunta la pratica, può giudicar della pittura; e tanto più, se e' sarà avezzo a veder le cose antiche e le pitture de' buoni maestri: perché, avendo nella mente una certa imagine di perfezzione, gli fia agevole di far giudicio quanto le cose dipinte si accostino o si allontanino da quella.

FAB. In questa parte rimango sodisfatto. Seguite in ragionar della dignità della pittura, perciocché sono alcuni che, poco prezzandola, si danno a credere ch'ella sia arte meccanica⁷⁶.

ARET. Costoro, Fabrini, non sono scono quanto ella sia utile⁷⁷, necessaria⁷⁸ e di ornamento al mondo et alle cose nostre⁷⁹. Non è dubbio che ciascun'arte è tanto più nobile, quanto ella è più stimata da uomini di alta fortuna e da pellegrini intelletti. La pittura fu sempre in tutte l'età avuta in sommo pregio da re, da imperatori e da uomini prudentissimi⁸⁰. Ella adunque è nobilissima. Questo si prova agevolmente con gli esempi che si leggono in Plinio et in diversi autori, i quali scrivono che Alessandro Magno prezò sì fattamente la mirabile eccellenza di Apelle, ch'ei gli fece dono non pur di gioie e di tesori, ma della sua cara amica Campaspe, solo per aver conosciuto che Apelle, il quale l'aveva ritratta ignuda, se n'era di lei innamorato: liberalità incomparabile e maggiore che se egli donato gli avesse un regno, essendo che più importa donar le affezzioni degli animi, che i regni e le corone⁸¹.

FAB. Oggidì non si trovano degli Alessandri.

ARET. Appresso ordinò che a niuno, fuor che ad Apelle, fosse lecito di dipingerlo dal naturale⁸². E prendeva tanto diletto della pittura, che spesso lo andava a trovare alla sua stanza e spendeva dimolte ore in ragionar seco domesticamente et in vederlo dipingere⁸³. E questo fu pur quell'Alessandro, il quale, oltre ch'era stato molto bene introdotto nella cognizion della filosofia da Aristotele, che gli fu maestro, aveva posto il fine d'ogni sua gloria nell'arme e nel vincere e soggiogare il mondo⁸⁴. Leggesi ancora che, trovandosi il re Demetrio con un grande esercito accampato a Rodi e potendo con molta facilità prender questa città, se vi faceva accendere il fuoco in certa parte, dove era posta una tavola dipinta da Protogene; come che egli ardesse di disiderio d'impadronirsi di così nobile città, elesse di perderla, perché l'opera di Protogene non si abbruciasse: facendo maggiore istima d'una pittura che d'una città⁸⁵.

FAB. Bellissimo esempio in lode della pittura.

ARET. Ce ne sono degli altri: come, essendo condotto Apelle, da uno che gli portava invidia, al convito di certo re suo nimico, il re, conosciuto, con fiero sguardo gli dimandò perché egli fosse stato cotanto audace, che avesse avuto ardimento di venire alla sua presenza. Apelle, non vi si

trovando colui che quivi l'aveva menato, prese un carbone in mano e disegnò prestamente nel muro la faccia di quel suo nimico, tanto simile alla vera che, dicendo egli al re: "Costui è quello che mi vi ha condotto", il re, conoscitolo da quel poco di macchia fatta da Apelle, gli perdonò, mosso solamente da maraviglia della sua virtù⁸⁶. Dovete anco sapere che i Fabii, nobilissima famiglia romana, furono cognominati Pittori per avere il primo di tal cognome dipinto in quella città il tempio della Salute⁸⁷.

FAB. Ricordomi che Quinto Pedio, nipote di Cesare, da lui lasciato a parte dell'eredità con Ottavio, dipoi cognominato Augusto, essendo nato mutolo, fu da Messala Oratore posto ad imparare a dipingere; il cui consiglio fu lodato dal detto, conoscendo quel prudente imperadore che, dopo le lettere, non si trovava arte più nobile della pittura, e volendo con quest'arte supplire al difetto della natura⁸⁸. Ricordomi parimente che alcuni uomini dotti furono pittori: come Pacuvio, antico poeta⁸⁹, Demostene, precipe de' greci oratori. Metrodoro fu parimente pittore e filosofo⁹⁰, et anco il nostro Dante imparò a disegnare⁹¹.

ARET. È oggidì qui in Vinegia⁹² monsignor il Barbaro, eletto patriarca di Aquilegia, signor di gran valore e d'infinita bontà⁹³, e parimente il dotto gentiluomo M. Francesco Morosini, i quali due disegnano e dipingono leggiadramente; oltre una infinità di altri gentiluomini che si diletano della pittura, tra i quali v'è il magnifico M. Alessandro Contarini, non meno ornato di lettere che di altre rare virtù⁹⁴. Ma seguendo le grandezze de' precipi, che dirò di Carlo quinto, il quale, come emulo di Alessandro Magno, per le molte cure e per i travagli quasi continui che gli apportano le cose della guerra non lascia di volger molte volte il pensiero a quest'arte?⁹⁵ la quale ama et apprezza tanto, che, essendogli pervenuta all'orecchie la fama del divin Tiziano, con benigni et amorevoli inviti due volte lo chiamò alla corte: dove, oltre allo averlo onorato al pari de' primi personaggi che erano in essa corte, gli concesse privilegi, provisioni e premi grandissimi, e d'un solo ritratto, ch'ei gli fece in Bologna, mille scudi ordinò che gli fossero dati⁹⁶. Et anco Alfonso duca di Ferrara si mostrò molto amico della pittura e diede al medesimo trecento scudi per un ritratto di sé stesso, fatto dalla sua mano. Il quale veduto poi da Michelagnolo, ei lo ammirò e lodò infinitamente, dicendo ch'egli non aveva creduto che l'arte potesse far tanto, e che solo Tiziano era degno del nome di pittore⁹⁷.

FAB. Per certo la eccellenza di questo uomo è tanta che, quando l'imperadore e'l duca di Ferrara gli avesser donato una città, non l'avrebbero premiata a bastanza. Ma non resta che Michelagnolo non sia Michelagnolo.

ARET. Aspettate pure il re Filippo ancora, degno figliuolo di tanto precipe, ama et onora la pittura, e delle molte opere che gli manda spesso Tiziano spero che un giorno se ne vedranno premi degni della grandezza di sì fatto re e della virtù di cotal pittore⁹⁸. Ho similmente inteso che l'uno e l'altro sanno disegnare. E M. Enea Vico parmigiano, non solo intagliator di stampe di rame oggidì senza uguale, ma letterato e sottile investigator delle cose appartenenti alla cognizion delle istorie (come si vede ne' libri delle sue Medaglie, e della Genealogia de' Cesari), essendo già qualche anno ritornato dalla corte, mi raccontò che, appresentato ch'egli ebbe a Cesare il rame del suo politissimo intaglio, nel quale, fra diversi ornamenti di figure che dinotano le imprese e la gloria di Sua Maestà, si contiene il suo ritratto⁹⁹, Cesare, presolo in mano et appoggiatesi a una fenestra, lo drizzò al suo lume; e dopo lo averlo riguardato intentamente buona pezza, oltre al disiderio, che dimostrò, che di quello si stampassero molte carte, non si potendo ciò fare, perché il rame era indorato, scorrendo seco minutamente d'intorno alla invenzione et al disegno, diede un buon saggio di esserne intendente tanto quanto molti altri che ne faccino professione, o poco meno; e fece annoverare al medesimo dugento scudi.

FAB. Mi viene in memoria di aver letto in Svetonio che ancora Nerone imperadore, per altro vizioso e crudele, dipingeva e faceva di sua mano rilievi di terra bellissimi¹⁰⁰; e Giulio Cesare parimente soleva esser vaghissimo di pitture e d'intagli¹⁰¹.

ARET. Dilettozene eziandio Adriano imperadore¹⁰² et Alessandro Severo¹⁰³, figliuolo di Mammea, et alcuni altri. E se vogliamo riguardare a' prezzi con che furono comperate diverse pitture, gli troveremo quasi infiniti: percioché si legge che Tiberio ne pagò una sessanta sesterzi¹⁰⁴, che fanno

cento cinquanta libbre d'argento romane, et il re Attalo comperò una tavola d'Aristide Tebano per cento talenti¹⁰⁵, che vagliono, riducendogli alla nostra moneta, sessanta mila scudi.

FAB. So che si trovarono similmente alcuni pittori, tra' quali fu Zeusi, i quali, stimando che né l'argento né l'oro bastassero a pagar compiutamente le loro opere, le donavano¹⁰⁶.

ARET. È ben vero ch'a' nostri di comunemente i precipi sono molto più ristretti, ne' premi di tali gloriose fatiche, che gli antichi a que' buoni tempi non erano¹⁰⁷; come avviene anco negli onorati sudori de' letterati.

FAB. E questo diede cagione all'arguto e piacevo le Marziale di dire:

Trovinsi, Flacco, pur de' Mecenati,
Che Virgillii oggidì non mancheranno¹⁰⁸.

ARET. Nondimeno, oltre a quello che s'è detto di Tiziano, Leonardo Vinci, gran pittore, fu largamente donato et infinitamente onorato da Filippo duca di Melano e dal liberalissimo Francesco re di Francia, nelle cui braccia egli si morì vecchissimo di molti anni¹⁰⁹; Raffaello da papa Giulio secondo e poscia da Leone decimo¹¹⁰, e Michelagnolo da que' due pontefici e da papa Paolo terzo¹¹¹, dal quale ancora fu onorato pur Tiziano nel tempo ch'egli fece il suo ritratto in Roma¹¹² e quella bellissima nuda per il cardinal Farnese, che fu con maraviglia più d'una volta veduta da Michelagnolo¹¹³. È stato egli oltre a ciò più volte ricercato da tutti i duchi e signori, così italiani come tedeschi.

FAB. Meritamente furono sempre stimati i pittori, perché e' pare che essi d'ingegno e di animo avanzino gli altri uomini¹¹⁴, poi che le cose, che Dio fatte ha, ardiscono con l'arte loro d'imitare e le ci appreseniano in modo che paiono vere. Onde non mi fo maraviglia che i Greci, conoscendo la grandezza della pittura, proibissero a' servi di dipingere¹¹⁵, e che Aristotele separi quest'arte dalle meccaniche¹¹⁶, dicendo che si dovrebbe per le città instituir pubbliche scuole, ove i fanciulli l'apparassero.

ARET. Fin qui adunque abbiamo veduto in buona parte la nobiltà della pittura, et in quanto pregio fossero e siano i buoni pittori. Veggiamo ora quanto ella sia utile, dilettevole e di ornamento¹¹⁷. Prima non è dubbio ch'è di gran beneficio agli uomini il veder dipinta la imagine del nostro Redentore, della Vergine e di diversi santi e sante. E puossi prendere argomento da questo: che, ancora che alcuni imperadori, e massimamente greci, proibissero l'uso publico delle imagini, esso da molti pontefici ne' sagri concilii fu approvato e la Chiesa dannò per eretici coloro che non le accettano¹¹⁸. Perché le imagini non pur sono, come si dice, libri degl'ignoranti, ma, quasi piacevolissimi svegliatoi, destano anco a divozione gl'intendenti, questi e quelli inalzando alla considerazione di ciò ch'elle rappresentano. Onde si legge¹¹⁹ che Giulio Cesare, veggendo in Ispagna una statua di Alessandro Magno e mosso da quella a considerar che Alessandro, negli anni ne' quali esso allora si trovava, aveva quasi acquistato il mondo, e che da lui non si era ancor fatta cosa degna di gloria, pianse; e tanto s'infiammò nel desiderio della immortalità, che si mise dipoi a quelle alte imprese, per le quali non solo si fece eguale ad Alessandro, ma lo superò. Scrive anco Sallustio¹²⁰ che Quinto Fabio e Publio Scipione solevano dire che, quando riguardavano le imagini de' maggiori, si sentivano accender tutti alla virtù; non che la cera o il marmo, di ch'era fatta la imagine, avesse tanta forza, ma cresceva la fiamma negli animi di que' egregi uomini per la memoria de' fatti illustri, né prima si acquetava, che essi con le loro prodezze non avevano aguagliata la lor gloria. Le imagini adunque de' buoni e de' virtuosi infiammano gli uomini, come io dico, alla virtù et alle opere buone. Et oltre alle cose della religione, apporta ancora quest'arte utile ai precipi et ai capitani, veggendo essi spesse volte disegnati i siti de' luoghi e delle città, prima che incaminino gli eserciti e si pongano a veruno assalto; onde si può dire che la sola mano del pittore sia lor guida, essendo che il disegno è proprio di esso pittore¹²¹. Hassi ancora a riconoscer dal pittore la carta del navigare, e parimente da lui hanno origine e forma tutte le arti manuali, perché architetti, muratori, intagliatori, orefici, ricamatori, legnaiuoli et infino i fabbri, tutti ricorrono al disegno¹²², proprio, come s'è detto, del pittore.

FAB. Non si può negare: perciocché di qualunque cosa, volendo significarcene ella sia bella, si dice lei aver disegno.

ARET. Quanto al diletto¹²³, benché ciò si possa comprender dalle cose dette inanzi, aggiungo che non è cosa che tanto soglia tirare a sé e pascer gli occhi de' riguardanti, quanto fa la pittura; non le gemme, non l'oro istesso¹²⁴. Anzi, questo e quelle sono più stimati, se qualche intaglio o lavoro di mano di artificioso maestro in sé contengono: o che siano figure d'uomini o d'animali, o altra cosa che abbia disegno e vaghezza. E questo non solamente avviene a coloro che sanno, ma al volgo ignorante et anco a' fanciulli, i quali talor, veggendo qualche imagine dipinta, la dimostra no quasi sempre col dito e pare che tutti s'ingombrino di dolcezza i lor par goletti cuori.

FAB. Il medesimo scrive il Castiglione, in una sua bellissima elegia latina, che avveniva a' suoi piccioli figliuoletti nel riguardare il suo ritratto fatto da Raffaello, che ora si trova in Mantova et è opera degna del suo nome¹²⁵.

ARET. Infine, chi è colui che non comprenda l'ornamento che porge la pittura a qualunque cosa¹²⁶? Perciocché e i pubblici edifici et i privati, benché siano i muri di dentro vestiti di finissimi arazzi, e le casse e le tavole coperte di bellissimi tapeti, senza l'ornamento di qualche pittura assai di bellezza e di grazia perdono¹²⁷. E di fuori molto più di lettano agli occhi altrui le facciate delle case e de' palagi dipinte per mano di buon maestro, che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi e di serpentine fregiate di oro. Il simile vi dico delle chiese e de' sacri chiostri; onde non senza cagione i pontefici da me detti procurarono che le stanze del palagio papale fossero dipinte da Raffaello, e le capelle di San Pietro e di San Paolo da Michelagnolo. E questa illustrissima Signoria fece dipinger la sala del Gran Consiglio a diversi pittori più e meno valenti, secondo quelle età rozze o non ancora capaci dell'eccellenza della pittura¹²⁸, e dipoi vi ha fatto far due quadri a Tiziano¹²⁹, il cui pennello volesse Dio che l'avesse tutta dipinta: che forse oggidì la medesima sarebbe uno de' più belli et onorati spettacoli che si vedesse in Italia. Fece ancora, ma molto a dietro, dipinger dal di fuori il fondaco de' Tedeschi a Giorgio da Castel franco, et a Tiziano medesimo, che allora era giovanetto, fu allogata quella parte che riguarda la Merceria¹³⁰; di che dirò al fine alquante parole. Ma di questa parte non accade dire altro, se non che, fra' costumi barbari degli infedeli, questo è il peggiore, che non comportano che in fra di loro si faccia alcuna imagine di pittura né di scoltura¹³¹. È ancora la pittura necessaria per ciò, che senza il suo aiuto noi non avremmo (come s'è potuto conoscere) né abitazione né cosa alcuna che appartenga al l'uso civile¹³².

FAB. Voi avete, signor Pietro, secondo il mio parere, ragionato molto a pieno della dignità della pittura. Ora vi sia in grado di seguir la materia ordinata, acciò che io sappia fare il giudizio ch'io ricerco.

ARET. Avrei potuto assai più allargarmi, ma, non essendo ciò appartenente al paragone per cui parliamo, basterà questo a sodisfazione della vostra richiesta. E tornando nel camino donde uscito io sono, avendo diffinita la pittura e detto qual sia l'ufficio del pittore, seguirò ora ogni sua parte.

FAB. Già mi diletta molto questo ragionamento e veggio che voi ragionate copiosamente e con molto ordine.

ARET. Tutta la somma della pittura, a mio giudizio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito¹³³. La invenzione è la favola o istoria, che 'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare¹³⁴. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta¹³⁵. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate¹³⁶: animate, come sono gli uomini e gli animali bruti; inanimate, come i sassi, l'erbe, le piante e cose tali, benché queste ancora siano nella specie loro animate, essendo elleno partecipi di quell'anima che è detta vegetativa, la quale le perpetua e mantiene. Ma ragionerò da pittore e non da filosofo.

FAB. A me parete l'uno e l'altro.

ARET. Piacemi, se così è. E cominciando dalla invenzione, in questa dico che vi entrano molte parti, tra le quali sono le principali l'ordine e la convenevolezza¹³⁷. Perciocché, se 'l pittore, per cagion di esempio, avrà a dipinger Cristo o san Paolo che predichi, non istà bene che lo faccia ignudo o lo vesti da soldato o da marinaio, ma bisogna ch'è consideri un abito conveniente all'uno et

all'altro¹³⁸; e principalmente 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 elezione. Onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva fatto un Crocelisso di legno, ch'egli aveva messo in croce un contadino; ancora che a Donatello nell'arte della scoltura si trovasse ne' tempi moderni niun pari e un solo Michelagnolo superiore¹³⁹. Similmente, avendo il pittore a dipinger Mosè, non dovrà fare una figura meschina, ma tutta piena di grandezza e di maestà. Di qui terrà sempre riguardo alla qualità delle persone, né meno alle nazioni, a' costumi, a' luoghi et a'tempi¹⁴⁰; talché, se depingerà un fatto d'arme di Cesare o di Alessandro Magno, non conviene che armi i soldati nel modo che si costuma oggidì, et ad altra guisa farà le armature a Macedoni, ad altra a Romani; e se gli verrà imposto carico di rappresentare una battaglia moderna, non si ricerca che la divisi all'antica. Così, volendo raffigurar Cesare, saria cosa ridicola ch'ei gli mettesse in testa uno involg io da turco o una berretta delle nostre, o pure al la viniziana.

FAB. Questa parte della convenevolezza è ancora necessarissima agli scrittori, tanto che senza essa non possono far cosa perfetta. Onde ben disse Orazio che in una comedia importa molto che abbia a favellare il servo o il padrone. Onde e' va toccando le condizioni che si debbono serbare in Achille, e quelle che in Oreste, in Medea et in altri¹⁴¹.

ARET. Errò nella convenevolezza non solo degli abiti, ma anco de' volti Alberto Duro¹⁴², il quale, perché era tedesco, disegnò in più luoghi la Madre del Signore con abito da tedesca, e similmente tutte quelle sante donne che l'accompagnano. Né restò ancora di dare a' Giudei effigie pur da tedeschi, con que' mostacchi e capigliature bizzarre ch'essi portano, e con i panni che usano. Ma di questi errori, che appartengono alla convenevolezza della invenzione, ne toccherò forse alcuno, quando verrò al paragone di Raffae llo e di Michelagnolo.

FAB. Vorrei, signor Pietro, che non solamente locaste gli estremi viziosi, ne' quali non caggiono se non gli sciocchi, ma che ragionaste ancora di quelle parti, le quali confinano col vizio e con la virtù, ove anco i grand'uomini alle volte inciampano.

ARET. Questo farò. Ma stimate voi che fosse per avventura sciocco Alberto Duro? Egli fu valente pittore et in questa parte della invenzione stupendo¹⁴³. E se l'istesso fosse nato così in Italia, come nacque in Germania (nella quale, avenga che in diversi tempi vi abbiano fiorito ingegni nobilissimi, così nelle lettere come in varie arti, la perfezion della pittura non vi fu giamai), mi giova a credere ch'ei non sarebbe stato inferiore ad alcuno. E per testimonio di ciò vi affermo che l'istesso Rafael lo non si recava a vergogna di tener le carte di Alberto attaccate nel suo studio, e le lodava grandemente¹⁴⁴. E, quando egli non avesse avuto altra eccellenza, basterebbe a farlo immortale l'intaglio delle sue stampe di rame; il quale intaglio con una minutezza incomparabile rappresenta il vero et il vivo della natura, di modo che le cose sue paiono non disegnate, ma dipinte, e non dipinte, ma vive¹⁴⁵.

FAB. Ho vedute alcune sue carte, le quali nel vero in questa parte m' hanno fatto stupire.

ARET. Questo è quanto alla convenevolezza. Quanto all'ordine, è mistero che 'l pittore vada di parte in parte rassembrando il successo della istoria che ha presa a dipingere, così propriamente che i riguardanti stimino che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto¹⁴⁶. Né ponga quello che ha ad essere inanzi, dapoi, né quello c'ha ad esser dapoi, inanzi; disponendo ordinatissimamente le cose nel modo che elle seguirono.

FAB. Questo istesso insegna Aristotele nella sua Poetica agli scrittori di tragedie e di comedie¹⁴⁷.

ARET. Ecco Timante, uno de' lodati pittori antichi, il quale dipinse Ifigenia figliuola di Agamennone, di cui Euripide compose quella bella tragedia che fu tradotta dal Dolce e ricitata qui in Vinegia alcuni anni sono. La dipinse, dico, innanzi all'altare, ove essa aspettava di essere uccisa in sacrificio a Diana; et avendo il pittore nelle faccie de' circostanti espressa diversamente ogni imagine di dolore, non si assicurando di poterla dimostrar maggiore nel volto del dolente padre, fece che egli se lo copriva con un panno di lino, ovvero col lembo della vesta. Senzaché Timante ancora serbò in ciò molto bene la convenevolezza, perché, essendo Agamennone padre, pareva ch'e' non dovesse poter sofferire di veder con gli occhi propri amazzar la figliuola¹⁴⁸.

FAB. Bellissima nel vero invenzione fu questa.

ARET. Parrasio similmente, illustre pittore di quella età, fece due figure: l'una delle quali, contendendo della vittoria, pareva che sudasse, l'altra si disarmava e sembrava che ansasse¹⁴⁹. Questi due esempi di pittori antichi possono dimostrar di quanta importanza al pittore sia la invenzione, perché da lei derivano ovvero seco si accompagna no tutte le belle parti del disegno¹⁵⁰. Né resterò più inanzi di dirne alcuno de' pittori moderni. Non meno dee immaginarsi il pittore i siti e gli edifici simili alla qualità de' paesi, in guisa che non attribuisca ad uno quello ch'è proprio dell'altro¹⁵¹. Onde non fu molto prudente quel pittore, il quale, dipingendo Mosè che con la verga, percotendo il sasso, ne fece uscir miracolosamente fuori l'acqua desiderata dagli Ebrei, finse un paese fertile, erboso e cinto di vaghe montagnette: sì perché la istoria pone che questo miracolo avvenisse nel deserto, sì ancora perché ne' luoghi fertili v'è sempre abbonanza d'acqua.

FAB. Bisogna certamente che 'l pittore abbia un fiorito ingegno e non dorma punto nella invenzione. Vedete come bene Orazio nel principio della sua Poetica, scritta ai Pisoni, volendo favellar pur della invenzione e prendendo la similitudine dal pittore, per essere il poeta e 'l pittore, come s'è detto, insieme quasi fratelli, ci rappresenta una sconvenevolissima invenzione: il senso dei cui versi può esser tale :

Se collo di cavallo a capo umano
Alcun pittor per suo capriccio io aggiunga,
Quello di varie piume ricoprendo;
E porga al corpo sua forma sì strana,
Che fra diverse qualità di membra
Abbia la coda di di fforme pesce
E la testa accompagni un dolce aspetto
Di vaga e leggiadrissima donzella:
A veder cosa tal s'è chiamato,
Potreste, amici, ritener il riso?¹⁵²

ARET. E questo, al mio parere, dinota che in tutto il contenimento della istoria, la quale abbracci molte figure, si faccia un corpo che non discordi¹⁵³: come sarebbe, se io avessi a dipingere il piover della manna nel deserto, dovrei fare che tutti gli Ebrei, che in tal cosa si vanno rappresentando, con varie attitudini raccogliessero questo cibo celeste, dimostrando allegrezza e desiderio grandissimo, in guisa che non paresse che alcuno si stesse indarno; come si vede nella carta di Raffaello¹⁵⁴, il quale, oltre ciò, si ha immaginato un deserto vero, con casamenti di legnami convenienti al tempo et al luogo, e dato a Mosè effigie grave, vestendolo di abito lungo, et hallo fatto di statura grande et augusta, dando infino alle Giudee vesti con raccami¹⁵⁵, sì come elle usavano. Né debbo tacere, poi che non si dee tacere la verità, che intorno alla istoria colui che dipinse¹⁵⁶, nella sala detta di sopra, appresso il quadro della battaglia dipinta da Tiziano, la istoria della scomunica fatta da papa Alessandro a Federico Barbarossa imperadore, avendo nella sua invenzione rappresentata Roma, uscì al mio parere sconciamente fuori della convenevolezza a farvi dentro que' tanti senatori viniziani, che fuor di proposito stanno a vedere: conciosiacosa che non ha del verisimile che essi così tutti a un tempo vi si trovassero, né hanno punto da far con la istoria. Servò bene e divinamente, all'incontro, la convenevolezza a Tiziano nel quadro ove il detto Federico s'inchina et umilia inanzi il papa baciandogli il santo piede, avendovi dipinto giudiciosamente il Bembo, il Navagero et il Sannazaro che riguardano¹⁵⁷: perciocché, quantunque l'avenimento di questa cosa fosse molti anni a dietro, i primi due sono immaginati in Vinegia patria loro, e non è lontano dal vero che 'l terzo vi sia stato. Senzaché non era disconvenevole che uno de' primi pittori del mondo lasciasse nelle sue pubbliche opere memoria dell'aspetto de' tre primi poeti e dotti uomini della nostra età, due de' quali erano gentiluomini viniziani, e l'altro fu tanto affezionato a questa nobilissima città di Vinegia, che in un suo epigramma l'antepose a Roma. L'epigramma, ridotto nella lingua nostra, è questo:

Vedendo la città d'Adria Nettuno
 Gloriosa sedersi in mezzo a l'onde
 E porre a tutto 'l mar le gge et impero:
 "Giove, quanto a te par — stupendo disse —
 Del gran Monte Tarpeo ti gloria e vanta
 E le mura di M arte apprezza e loda.
 Se inanzi al mare il tuo bel Tebro poni,
 L'una e l'altra città riguarda e mira;
 E sì dirai tu poi: Que lla ebbe forma
 Già per le man degli uomini mortali,
 Ma questa fabricar gli eterni Dei"¹⁵⁸.

Il medesimo epigramma fu leggiadramente tradotto in un sonetto dal virtuosissimo giovane M. Giovan Mario Verdezotto, il quale, molto di pittura diletandosi, l'accompagna con le lettere, alle volte ancora e gli disegnando e dipingendo ¹⁵⁹.

[FAB.] Sono co tali lode nel vero grandi, ma degne di questa città.

ARET. Ora, presuppòngasi che questo uomo da bene in ciò non sia punto mancato di giudizio (ché certo, quando quella invenzione non meriti laude per altro, sì lo merita ella per la dignità di que' rari signori che rappresenta; essendo che le immagini spesse volte si riveriscono per la effigie di coloro che elle contengono, se ben sono di mano di cattivi maestri); mostrò di aver bene avuto poca considerazione allora ch'ei dipinse la Santa Margherita a cavallo del serpente¹⁶⁰.

FAB. Io niuna di queste opere ho veduto. Ma della invenzione parmi avere udito assai. Passate al disegno.

ARET. Ho da dire ancora, d'intorno alla materia della invenzione, alquante parole: come, che ogni figura faccia bene la sua operazione¹⁶¹. Onde, se una siede, paia che ella siede commo datnente; se sta in piede, fermi le piante de' piedi in guisa che non paia che trabocchi; e se ella si muove, sia il movimento facile, e con le circostanze che toccherò più avanti. Et è impossibile che 'l pittore posseda bene le parti che convengono alla invenzione, sì per conto della istoria come della convenevolezza, se non è pratico delle istorie e delle favole de' poeti¹⁶². Onde, sì come è di grande utile a un letterato, per le cose che appartengono all'ufficio dello scrivere, il saper disegnare¹⁶³; così ancora sarebbe di molto beneficio alla profession del pittore il saper lettere. Ma, non essendo il pittor letterato, sia almeno intendente, come io dico, delle istorie e delle poesie, tenendo pratica di poeti e d'uomini dotti¹⁶⁴. Voglio ancora avvertire che, quando il pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasie che genera nella sua mente la istoria, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più invenzioni e poi fare iscelta di quella che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme e ciascuna separatamente¹⁶⁵; come soleva il medesimo Rafaello, il quale fu tanto ricco d'invenzione¹⁶⁶, che faceva sempre a quattro e sei modi, differenti l'uno dall'altro, una istoria, e tutti avevano grazia e stavano bene. E guardi sopra tutto il pittore di non incorrer nel vizio di colui che, avendo cominciato a fare un bel vaso, lo fa riuscire in una scodella o in altra cosa simile di vile e picciolo prezzo. Questo dico, perché avviene spesso che 'l pittore si avrà imaginata alcuna bella invenzione, né riuscirà poi in rappresentarla per debolezza delle sue forze; onde dovrà lasciarla e prenderne un'altra che possa condur bene, in tanto ch'e' non sia sforzato di far quello che non era sua intenzione¹⁶⁷.

FAB. E questo avviene medesimamente a noi altri, che per povertà di parole spesse volte siamo astretti a scriver cosa che non avevamo nel pensiero.

ARET. Per quello che s'è detto appare che la invenzione vien da due parti: dalla istoria e dall'ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia¹⁶⁸, e dall'ingegno, oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energia delle figure; ma questa è parte comune col disegno. Basta a dire che in niuna parte di questa invenzione il pittore sia ocioso; e non elegga più che un numero convenevole di figure, considerando che egli le

rappresenta al l'occhio del riguardante, il quale, confuso dalla troppa moltitudine, s'infastidisce, né è verisimile che in un tempo gli si appresentino inanzi tante cose.

FAB. Così vogliono i giudiciosi che si dia al poema, e massimamente alle comedie et alle tragedie, una lunghezza mediocre; adducendo per ragione che, se una cosa animata è troppo grande, è aborrita, se troppo picciola, vien dileggiata¹⁶⁹.

ARET. E perché abbiamo ristretto il pittore sotto queste leggi, sì dell'ordine come della convenevolezza, non è che alle volte egli, come il poeta, non possa prendersi qualche licenza, ma tale che non trabocchi nel vizio¹⁷⁰; che non istà bene che si accoppino insieme le cose piacevoli con le fiere: come i serpenti con gli ucelli e gli agnelli con le tigri. Ma vengo al disegno. Il disegno, come ho detto, è la forma che dà il pittore alle cose che va imitando, et è proprio un giramento di linee per diverse vie, le quali formano le figure¹⁷¹; ove bisogna che 'l pittore ponga ogni cura e sparga del continuo ogni suo sudore, perciocché una brutta forma toglie ogni laude a qual si voglia bellissima invenzione¹⁷²; né basta a un pittore di esser bello inventore, se non è parimente buon disegnatore, perciocché la invenzione si appresenta per la forma, e la forma non è altro che disegno. Deve adunque il pittore procacciare non solo d'imitar, ma di superar la natura¹⁷³. Dico superar la natura in una parte; che nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi si avvicina. Questo è in dimostrar col mezzo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfezzion di bellezza che la natura non suol dimostrare a pena in mille¹⁷⁴; perché non si trova un corpo u mano così perfettamente bello, che non gli manchi alcuna parte. Onde abbiamo lo esempio di Zeusi, che, avendo a dipingere Elena nel tempio de' Crotoniati, elesse di vedere ignude cinque fanciulle e, togliendo quelle parti di bello dall'una, che mancavano all'altra, ridusse la sua Elena a tanta perfezzione, che ancora ne resta viva la fama¹⁷⁵. Il che può anco servire per ammonizione alla temerità di coloro che fanno tutte le loro cose di pratica¹⁷⁶. Ma se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell'Ariosto, nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina; e vedranno parimente quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori. Le stanze (che io le ho conservate sempre, come gioie bellissime, nel tesoro della memoria) sono queste¹⁷⁷:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san pittor i industri.

Ecco che, quanto alla proporzione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore che sappiano formar le mani de' più eccellenti pittori, usando questa voce; 'industri' per dinotar la diligenza che conviene al buono artefice.

Con bionda chioma lunga et anno data:
Oro non è, che più risplenda e lustrì.

Poteva l'Ariosto, nella guisa che ha detto 'chioma bionda', dir 'chioma d'oro'¹⁷⁸; ma gli parve, forse, che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si può ritrar che 'l pittore dee imitar l'oro, e non metterlo, come fanno i miniatori, nelle sue pitture, in modo che si possa dire: que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano come l'oro¹⁷⁹; il che, se ben non è cosa degna di avvertimento, pur piacemi averla tocca. Et a questo proposito ricordomi aver letto in Ateneo che, quantunque si leggane' poeti Apollo con questo aggiunto di 'auricomus' (che, come sapete, vuol dire 'chioma d'oro'), non dee un pittore, dipingendo l'immagine di Apollo, farlo coperto di capelli di oro, né molto meno di color nero, che sarebbe maggior fallo¹⁸⁰; volendo inferire che l'ufficio del pittore è d'imitare il proprio di qualunque cosa, con le distinzioni che si convengono.

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.

Qui l'Ariosto colorisce et in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano¹⁸¹. Ma non è ora da parlare di questa parte. Segue adunque:

Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Et aggiunge:

Sotto duo negri e sottilissimi archi
Son duo negr'occhi, anzi duo chiar i soli,
Pietosi a riguardar, a mover parchi,
Intorno a cui par ch'Amor scherzi e voli,
E ch'indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non trova l'invidia ove lo emende,

Dipinge gli occhi neri, le ciglia similmente nere e sottilissime, il naso che discende giù, avendo per avventura la considerazione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle romane antiche. Le altre stanze seguirò senza punto interromperle :

Bianca neve è il bel collo e 'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo:
Due pome acerbe e pur d'avorio fatte
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevol aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo.
Ben si può giudicar che corrisponde
A quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.
Mostran le braccia sua misura giusta,
E la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto e di larghezza angusta,
Dove né nodo appar, né vena eccede.
Si vede al fine la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Quivi adunque entra una gran fatica, che, quantunque la bellezza sia riposta nella proporzione¹⁸², questa proporzione è diversa, perciocché la natura varia non meno nelle stature degli uomini che nelle effigie e ne' corpi¹⁸³. Onde alcuni se ne veggono grandi, altri piccioli, altri mezzani, altri carnosì, altri magri, altri delicati, altri muscolosi e robusti.

FAB. Mi sarebbe grato, signor Pietro, che qui mi dèste qualche regola della misura del corpo umano.
ARET. Farollo volentieri, parendomi gran vergogna che l'uomo ponga tanto studio in misurar la terra, il mare et i cieli, e non sappia la misura di sé stesso. Dico adunque che, avendo la prudente natura formata la testa dell'uomo, come rocca principale di tutta questa mirabil fabbrica ch'è chiamata picciol mondo, nella più elevata parte del corpo, tutte le parti di esso corpo debbono convenevolmente prender da lei la loro misura¹⁸⁴. Dividesi la testa, o diciamo faccia, in tre parti: l'una dalla sommità della fronte, dove nascono i capegli, insino alle ciglia; l'altra dalle ciglia insino alla estremità delle narigie: l'ultima dalle narigie insino al mento. La prima è tenuta seggio della sapienza, la seconda della bellezza e la terza della bontà¹⁸⁵. Dieci adunque teste, secondo alcuni,

forniscono il corpo umano; e, secondo altri, nove, et otto, et anco sette¹⁸⁶. Scrivono autori celebratissimi che e' non può crescere in lunghezza più che sette piedi; e la misura del piede sono sedici dita. La misura del mezzo della lunghezza si piglia dal membro genitale e il centro del medesimo corpo umano è naturalmente l'ombilico. Onde, ponendosi l'uomo con le braccia distese e tirando linee dall'ombilico insino alla estremità de' piedi e delle dita delle mani, fa un cerchio perfetto¹⁸⁷. Le ciglia giunte insieme formano ambedue i cerchi degli occhi; i semicircoli delle orecchie debbono esser quanto è la bocca aperta; la larghezza del naso sopra la bocca, quanto è lungo un occhio. Il naso si forma dalla lunghezza del labro; e tanto è un occhio lontano dall'altro, quanto è lungo esso occhio; e tanto la orecchia dal naso, quanto è lungo il dito di mezzo della mano¹⁸⁸. Poi la mano vuole esser quanto è il volto; il braccio è due volte e mezzo grosso, cioè dalla parte che finisce ove ha principio la mano; e la coscia è grossa una volta e mezza come il braccio, pigliando di quel lo la parte più grossa. Dirò la lunghezza più distinta. Dalla sommità del capo insino alla punta del naso si fa una faccia; e da questa punta insino alla sommità del petto, che è l'osso forcolare, si fa la seconda; e dalla sommità del petto insino alla bocca dello stomaco v' ha la terza.; da quella insino all'ombilico si contiene la quarta, e insino a' membri genitali la quinta, che è appunto la metà del corpo, lasciando da parte il capo. D'indi in poi la coscia insino al ginocchio contien due faccie, e dal ginocchio alla pianta de' piedi contengonovisi le altre tre. Le braccia in lunghezza sono tre faccie, cominciando dal legamento della spalla insino alla giuntura della mano. La distanza ch'è dal calcagno al collo del piede, è dal medesimo collo insino alle estremità delle dita. E la grossezza del l'uomo, cingendolo sotto le braccia, è giusto la metà del la lunghezza¹⁸⁹.

Fab. Queste misure molto importanti a chi vuoi fare una figura proporzionata.

ARET. Devesi adunque elegger la forma più perfetta, imitando parte la natura. Il che faceva Apelle, il quale ritrasse la sua tanto celebrata Venere che uscì va dal mare (di cui disse Ovidio che, se Apelle non l'avesse dipinta, ella sarebbe sempre stata sommersa fra le onde) da Frine, famosissima cortigiana della sua età; et ancora Prasitele cavò la bella statua della sua Venere Gnidia dalla medesima giovane¹⁹⁰. E parte si debbono imitar le belle figure di marmo o di bronzo de' maestri antichi; la mirabile perfezion delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente corregger molti difetti di essa natura¹⁹¹ e far le sue pitture riguardevoli e grate a ciascuno, perciocché le cose antiche contengono tutta la perfezion dell'arte e possono essere esemplari di tutto il bello¹⁹².

FAB. È ben dritto che, avendo gli antichi, così Greci come Latini, avuta la maggioranza nelle lettere, l'abbiano similmente ottenuta in queste due arti, cioè pittura e scultura, le quali molto più al pregio loro si avvicinano.

ARET. Essendo adunque il principal fondamento del disegno la proporzione, chi questa meglio osserverà fia in esso miglior maestro. E per fare un corpo perfetto, oltre alla imitazione ordinaria della natura, essendo anco mestiero d'imitar gli antichi, è da sapere che questa imitazione vuole esser fatta con buon giudizio¹⁹³, di modo che, credendo noi imitar le parti buone, non imitiamo le cattive; come, veggendo che gli antichi facevano le lor figure per lo più svelte, v'è stato alcun pittore che, serbandò sempre questo costume, è spesso trappassato nel troppo e quello ch'era virtù ha fatto divenir vizio. Altri si sono messi a fare alle teste, massimamente delle donne, il collo lungo, tra perché hanno veduto per la maggior parte nelle immagini delle antiche Romane i colli lunghi, e perché i corti non hanno grazia; ma sono ancora essi passati nel troppo e la piacevolezza hanno rivolta in disgrazia¹⁹⁴.

FAB. Questi per certo sono utili avvertimenti.

ARET. Ora abbiamo a considerar l'uomo in due modi, cioè nudo e vestito¹⁹⁵. Se lo formiamo nudo, lo possiamo far di due maniere: cioè o pieno di muscoli, o delicato; la qual delicatezza da' pittori è chiamata dolcezza. E quivi ancora è mestiero che si serbi la convenevolezza che abbiamo data alla invenzione; perciocché, se il pittore ha da far Sansone, non gli dee attribuir morbidezza e delicatezza da Ganimede, né, se ha da far Ganimede, dee ricercare in lui nervi e robustità da Sansone. Così ancora, se dipinge un putto, dee dargli membri da putto, né dee fare un vecchio con sentimenti da giovane, né un giovane con que' da fanciullo. Il simile è convenevole che si osservi in una donna,

distinguendo sesso da sesso, et età da età, e dando a ciascuno convenientemente le parti sue¹⁹⁶. Né solo in diverse qualità di figure convengono diverse persone et aspetti, ma anco le medesime le più volte si vanno variando¹⁹⁷: perciocché altrimenti si formerà Cesare rappresentandolo quando era console, altrimenti quando era capitano, et altrimenti quando era imperadore. Così, nel fare Ercole, il pittore se lo imaginerà in un modo combattendo con Anteo, in altro portando il cielo, in altro quando abbraccia Deianira, et in altro mentre egli va cercando il suo Ila. Però tutti gli atti e tutte le guise serberanno la convenevolezza di Ercole e di Cesare. È anco da avvertire a non discordare in un corpo stesso, cioè a non fare una parte carnosa e l'altra magra, una muscolosa e l'altra delicata¹⁹⁸. È vero che, facendo la figura alcun atto faticoso o portando qualche peso, e movendo un braccio o altra cosa, in quella parte della fatica, del peso e del movimento è mestiero che salti in fuori alcun muscolo molto più che non fa nelle riposate, ma non tanto che disconvenga¹⁹⁹.

FAB. Poi che avete diviso il nudo in muscoloso e delicato, vorrei che mi diceste qual di questi due è più da prezzarsi.

ARET. Io stimo che un corpo delicato debba anteporsi al muscoloso²⁰⁰. E la ragione è questa; ch'è maggior fatica nell'arte a imitar le carni, che l'ossa, perché in quelle non ci va altro che durezza, e in queste solo si contiene la tenerezza, ch'è la più difficil parte della pittura, in tanto che pochissimi pittori l'hanno mai saputa esprimere o la esprimono oggidì nelle cose loro bastevolmente²⁰¹. Chi adunque va ricercando minutamente i muscoli, cerca ben di mostrar l'ossature a' luoghi loro, il che è lodevole, ma spesse volte fa l'uomo scorticato o secco o brutto da vedere²⁰²; ma chi fa il delicato, accenna gli ossi ove bisogna, ma gli ricopre dolcemente di carne e riempie il nudo di grazia. E se voi qui mi diceste che ne' ricercamenti de' nudi si conosce se il pittore è intendente della notomia, parte molto bisognevole al pittore, perché senza le ossa non si può formar né vestir di carni l'uomo; vi rispondo che 'l medesimo si comprende negli accennamenti e macature. E per concludere, oltre che all'occhio naturalmente aggradisce più un nudo gentile e delicato che un robusto e muscoloso, vi rimetto alle cose degli antichi, i quali per lo più hanno usato di far le lor figure delicatissime²⁰³.

FAB. La delicatezza delle membra più appartiene alla donna che all'uomo²⁰⁴.

ARET. Questo è vero, e ve l'ho detto di sopra, facendo motto che non bisogna confondere i sessi. Ma non è però che non si trovino moltissimi uomini delicati, come sono per lo più i gentiluomini²⁰⁵, senza ch'è trappassino né a conformità di donna né di Ganimede. È vero che alcuni pittori danno alla loro ignoranza nome di delicatezza, perciocché sono molti che, non sapendo la positura né il collegamento degli ossi, non fanno o veruno o pochissimo accennamento dove essi stanno, ma con i principali dintorni solamente conducono le loro figure; et all'incontro non pochi i quali, muscolandole e ricercandole di soverchio e fuor di luogo, si danno a credere di essere in disegno Michelagnoli, ove essi vengono dileggiati per goffi da coloro che hanno giudizio. Perciocché può avvenire che alcun pittore avrà cavato o dall'antico o da qualche valente pittor moderno (o sia Michelagnolo o Raffaello o Tiziano o altro)²⁰⁶ qualche parte buona, ma, non sapendo metterla al suo luogo, ella riuscirà disgraziatissima, come averrebbe a veder l'occhio, che è la più bella e graziosa parte del corpo, attaccato con una orecchia o nel mezzo della fronte. Di tanta importanza è a poner le cose in luogo o fuor di luogo.

FAB. Bellissima similitudine.

ARET. Seguita la varietà, la quale dee essere abbracciata dal pittore come parte tanto necessaria, che senza lei la bellezza e l'artificio divien sazievole²⁰⁷. Deve adunque il pittore variar teste, mani, piedi, corpi, atti²⁰⁸ e qualunque parte del corpo umano, considerando che questa è la principal meraviglia della natura: che in tante migliaia d'uomini a pena due o pochissimi si trovano, che si assomiglino tra loro in modo che non sia d'uno ad altro grandissima differenza.

FAB. Certo, un pittore che non è vario si può dire che non sia nulla; e questo è anco proprissimo del poeta²⁰⁹.

ARET. Ma in tal parte è ancora da avvertire di non incorrer nel troppo²¹⁰. Perciocché sono alcuni che, avendo dipinto un giovane, gli fanno allato un vecchio o un fanciullo, e così, accanto una giovane, una vecchia; e parimente, avendo fatto un volto in profilo, ne fanno un altro in maestà o con un occhio e mezzo.

FAB. Non intendo quello che sia maestà, né un occhio e mezzo.

ARET. Chiamano i pittori un volto 'in maestà', quando si fa tutta la faccia intera, che non gi ra più ad una parte che ad altra; e 'un occhio e mezzo', quando il viso svolta in guisa che si vede l'un degli occhi intero e l'altro non più che mezzo. Ma queste sono cose facili.

FAB. Io non le sapeva.

ARET. Se averanno appresso fatto un uomo volto in ischiena, ne faranno subito un altro che dimostri le parti dinanzi, e vanno sempre continuando un tale ordine²¹¹. Questa varietà io non riprendo; ma dico che, essendo l'ufficio del pittore d'imitar la natura, non bisogna che la varietà appaia studiosamente ricercata, ma fatta a caso²¹². Però dee uscir dell'ordine et alle volte far due o tre d'una età, d'un sesso e d'un'attitudine, pur che si dimostri vario ne' volti e varii le attitudini e i panni.

FAB. A questo proposito si conformano molto questi versi del giudiciosissimo Orazio nella sua Poetica:

Colui che va riar cerca una cosa
Più de l'onesto, fa qual chi dipinge
Ne le selve il delfino e 'l porco in mare²¹³.

ARET. Resta a dire delle movenzie, parte ancora ella necessarissima et aggradevole e di stupore; che aggradevole è nel vero, e fa stupir gli occhi de' riguardanti, vedere in sasso, in tela o in legno una cosa inanimata, che par che si mova²¹⁴. Ma queste movenzie non debbono esser continue e in tutte le figure²¹⁵: perché gli uomini sempre non si movono; né fiere sì, che paiano da disperati; ma bisogna temperarle, variarle et anco da parte lasciarle, secondo la diversità e condizion de' soggetti. E spesso è più dilettevole un posar laggadro, che un movimento sforzato e fuori di tempo. È mestiero ancora che tutte facciano bene (come ho detto parlando dell'invenzione) l'ufficio loro²¹⁶, in modo che, se uno avrà a tirare un colpo di spada, il movimento del braccio sia gagliardo e la mano stringa il manico nella guisa che conviene; e se alcuno corre, dimostri che ogni parte del corpo serva al corso; e se è vestito, che 'l vento ferisca ne' panni verisimilmente: considerazioni tutte importanti e che non entrano nella mente de' goffi.

FAB. Chi non serba questo, bisogna che lasci di dipingere.

ARET. Aviene anco che le figure, o tutte o alcuna parte di esse, scortino²¹⁷. La qual cosa non si può far senza gran giudizio e discrezione²¹⁸. Ma si debbono al mio parere gli scorti usar di rado²¹⁹, perché essi, quanto sono più rari, tanto porgono maggior meraviglia, et allora molto più, quando il pittore astretto dal luogo, per via di questi fa in picciol campo stare una gran figura; et anco gli può usare, alle volte, per dimostrar che gli sa fare.

FAB. Ho inteso che gli scorti sono una delle principali difficoltà dell'arte. Onde io crederei che chi più spesso gli mettesse in opera, più meritasse laude.

ARET. Bisogna che voi sappiate che 'l pittore non dee procacciar laude da una parte sola, ma da tutte quelle che ricercano alla pittura, e più da quelle che più diletano. Percioché, essendo la pittura trovata principalmente per diletare²²⁰, se'l pittor non diletta, se ne sta oscuro e senza nome. E questo diletto non intendo io quello che pasce gli occhi del volgo, o anco degl'intendenti²²¹, la prima volta, ma quello che cresce quanto più l'occhio di qualunque uomo ritorna a riguardare: come occorre ne' buoni poemi, che, quanto più si leggono, tanto più diletano e più accrescono il desiderio nell'animo altrui di rileggere le cose lette. Gli scorti sono intesi da pochi²²², onde a pochi diletano, et anco agl'intendenti alle volte più apportano fastidio che di lettazione. Vuol ben dire che, quando e' sono ben fatti, ingannano la vista di chi mira²²³, stimando spesso il riguardante che quella parte, che non è lunga un palmo, sia a debita misura e proporzione. Di qui leggiamo in Plinio che Apelle dipinse Alessandro Magno nel tempio di Diana Efesia con un folgore in mano, ove pareva che le dita fossero rilevate e che 'l folgore uscisse della tavola²²⁴; il che non poteva Apelle aver finto, se non per via di scorti. Ma pure io son di parere che, per le cagioni dette, essi non si vadano a bello studio sempre ricercando; anzi, di co, rade volte, per non turbare il diletto.

FAB. Io, se fosse pittore, gli userei non già sempre, ma sì bene spesse volte, stimando di doverne ritrar maggior onore che quando poche volte gli facessi.

ARET. Voi sete nato libero e potreste operare a modo vostro²²⁵; ma vi dico bene che appresso altro ci vuole per esser buono e compiuto pittore; et una sola figura che convenevolmente scorti basta a dimostrare che 'l pittor, volendo, le saprebbe fare iscartar tutte²²⁶. Del rilievo che bisogna dare alle figure dirò parlando del colorito.

FAB. Senza questa parte le figure paiono quel ch'esse sono, cioè piane e dipinte.

ARET. Ho detto dell'uomo ignudo; seguirò ora del vestito, ma poche parole: perché, quanto alla convenevolezza, si dee (come ho detto) conformar l'abito al costume delle nazioni e delle condizioni²²⁷. E, se 'l pittor farà uno apostolo, non lo vestirà alla corta; né meno, volendo fare un capitano, gli metterà in dosso una vesta (dirò così) a maneghe a corneo²²⁸. E, quanto a' panni, dee avere il pittor riguardo alla qualità loro²²⁹, perché altre pieghe fa il velluto et altre l'ormigino, altre un sottil lino et altre un grosso grigio. È mestiero similmente di ordinar queste pieghe a' luoghi loro, in guisa che esse dimostrino il disotto e vadano maestrevolmente aggirando per la via che debbono; ma non sì che taglino o che il drappo paia attaccato alle carni²³⁰. E sì come la troppa sodezza fa la figura povera e non la rende garbata; così le molte falde generano confusione e non piacciono. Bisogna adunque usare ancora in questo quel mezzo che in tutte le cose è lodato.

FAB. Non picciola laude merita chi ben veste le sue figure.

ARET. Vengo al colorito. Di questo, quant'esso importi, ce ne danno bastevole esempio que' pittori che gli uccelli e i cavalli ingannarono²³¹.

FAB. Non mi sovvene di questi inganni.

ARET. È noto insino a' fanciulli che Zeusi dipinse alcune uve tanto simili al vero, che gli uccelli a quelle volavano, credendole vere uve²³². Et Apelle avendo dimostri alcuni dipinti cavalli di diversi pittori a certi cavalli veri, essi stettero cheti, senza che apparisse in loro segno che essi gli conoscessero per cavalli; ma poi che egli appresentò loro un suo quadro, ove era un cavallo di sua mano dipinto, quei cavalli subito al veder di questo anitrirono²³³.

FAB. Gran testimonia dell'ecceellenza di Apelle.

ARET. Potete ancora aver letto che Parrasio, contendendo con Zeusi, mise in publico una tavola, nella quale altro non era dipinto fuor che un panno di lino, che pareva che occultasse alcuna pittura, sì fattamente simile al naturale, che Zeusi più volte ebbe a dire che lo levasse e lasciasse vedere la sua pittura, credendolo vero. Ma nel fine, conosciuto il suo errore, si chiamò da lui vinto, essendo che esso aveva ingannato gli uccelli, e Parrasio lui, che ne era stato il maestro, che gli aveva dipinti²³⁴. Protogene, volendo ancora egli dimostrar con la similitudine de' colori certa schiuma che uscisse di bocca a un cavallo tutto stanco et affannato da lui dipinto; avendo ricercato più volte, mutando colori, d'imitare il vero, non si contentando, nel fine, disperato, trasse la spugna, nella quale forbiva i pennelli, alla bocca del cavallo; e trovò che 'l caso fece quello effetto, che egli non aveva saputo far con l'arte²³⁵.

FAB. Non fu adunque la lode del pittore, ma del caso.

ARET. Questo serve alla molta cura che ponevano gli antichi nel colorire, perché le cose loro imitassero il vero. E certo il colorito è di tanta importanza e forza, che, quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive e tali che lor non manchi altro che 'l fiato²³⁶. È la principal parte del colorito il contendimento che fa il lume con l'ombra²³⁷: a che si dà un mezzo, che unisce l'un contrario con l'altro e fa parere le figure tonde, e più e meno, secondo il bisogno, distanti, dovendo il pittore avvertire che, nel collocarle, esse non facciano confusione. In che è di bisogno parimente di aver buona cognizione di prospettiva, per il diminuir delle cose che sfuggono e si fingono lontane²³⁸. Ma bisogna aver sempre l'occhio intento alle tinte, principalmente delle carni, et alla morbidezza²³⁹; perciòché molti ve ne fanno alcune che paiono di porfido, sì nel colore come in durezza, e le ombre sono troppo fiere e le più volte finiscono in puro negro; molti le fanno troppo bianche, molti troppo rosse²⁴⁰. Io, per me, bramerei un colore anzi bruno che sconvenervolmente bianco e sbandirei dalle mie pitture comunemente quelle guancie vermiglie con le labbra di corallo, perché così fatti volti paion

mascare. Il bruno si legge essere stato frequentato da Apelle²⁴¹; onde Properzio, riprendendo la sua Cinzia, che adoperava i lisci, dice che egli desiderava che ella dimostrasse una tale schiettezza e purità di colore, qual si vedeva nelle tavole di Apelle. È vero che queste tinte si debbono variare, et aver parimente considerazione ai sessi, alle età et alle condizioni²⁴². Ai sessi, che altro colore generalmente conviene alle carni d'una giovane et altro ancora d'un giovane; all'età, che altro si richiede a un vecchio et altro pure a un giovane; et alle condizioni, che non ricerca a un contadino quello che appartiene a un gentiluomo.

FAB. Di queste cattive tinte parmi che si vegga assai notevole esempio in una tavola di Lorenzo Loto, che è qui in Vinea nella chiesa de' Carmini²⁴³.

ARET. Non ci mancano esempi d'altri pittori, de' quali se lo facessi in lor presenza menzione, essi torcerebbono il naso. Ora, bisogna che la mescolanza de' colori sia sfumata et unita²⁴⁴ di modo che rappresenti il naturale e non resti cosa che offenda gli occhi²⁴⁵: come sono le linee de' contorni, le quali si debbono fuggire, che la natura non le fa, e la negrezza ch'io dico dell'ombre fiere e disunite. Questi lumi et ombre, posti con giudizio et arte, fanno tondeggiar le figure e danno loro il rilievo che si ricerca; del qual rilievo le figure che sono prive, paiono, come ben diceste, dipinte, perciocché resta la superficie piana²⁴⁶. Chi adunque ha questa parte, ne ha una delle più importanti. Così la principal difficoltà del colorito è posta nella imitazione delle carni e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza²⁴⁷. Bisogna dipoi sapere imitare il color de' panni, la seta, l'oro et ogni qualità, così bene che paia di veder la durezza o la tenerezza più e meno, secondo che alla condizione del panno si conviene; saper fingere il lustro delle armi²⁴⁸, il fosco della notte²⁴⁹, la chiarezza del giorno²⁵⁰, lampi²⁵¹, fuochi²⁵², lumi²⁵³, acqua, terra, sassi, erbe, arbusti, frondi, fiori, frutti²⁵⁴, edifici, casamenti²⁵⁵, animali²⁵⁶ e sì fatte cose, tanto a pieno che elle abbiano tutte del vivo e non sazino mai gli occhi di chi le mira. Né creda alcuno che la forza del colorito consista nella scelta de' bei colori, come belle lache, bei azzurri, bei verdi e simili; perciocché questi colori sono belli parimente senza che e' si mettano in opera; ma nel saperli maneggiare convenevolmente. Ho conosciuto io in questa città un pittore, che imitava benissimo il zambelotto²⁵⁷, ma non sapeva vestire il nudo; e pareva che quello fosse non panno, ma una pezza di zambelotto gettata sopra la figura a caso. Altri, in contrario, non sanno imitar la diversità delle tinte de' panni, ma pongono solamente i colori pieni, come essi stanno, in guisa che nelle opere loro non si ha a lodare altro che i colori.

FAB. In questo mi pare che ci si voglia una certa convenevole sprezzatura²⁵⁸, in modo che non ci sia né troppa vaghezza di colorito, né troppa politezza di figure, ma si vegga nel tutto una amabile sodezza. Perciocché sono alcuni pittori che fanno le lor figure sì fattamente pulite che paiono sbellettate, con acconciature di capegli ordinati con tanto studio che pur uno non esce dell'ordine; il che è vizio e non virtù, perché si cade nell'affettazione, che priva di grazia qualunque cosa. Onde il giudizioso Petrarca, parlando del capello della sua Laura, chiamollo

Negletto ad arte, innanelato et irto²⁵⁹.

E di qui avvertisce Orazio che si debbono levar via dai poemi gli ornamenti ambiziosi²⁶⁰.

ARET. Bisogna sopra tutto fuggire la troppa diligenza, che in tutte le cose nuoce. Onde Apelle soleva dire che Protogene (se io non prendo errore) in ciascuna parte del dipingere gli era eguale e forse superiore; ma egli in una cosa il vinceva, e questa era ch'ei non sapeva levar la mano dalla pittura²⁶¹.

FAB. Oh quanto la soverchia diligenza è anco dannosa negli scrittori!²⁶² perciocché, ove si conosce fatica, ivi necessariamente è durezza et affettazione, la quale è sempre aborrita da chi legge.

ARET. Finalmente ricerca al pittore un'altra parte, della quale la pittura ch'è priva, riman, come si dice, fredda, et è a guisa di corpo morto, che non opera cosa veruna. Questo è, che bisogna che le figure movano gli animi de' riguardanti, alcune turbandogli, altre rallegrandogli, altre sospingendogli a pietà et altre a sdegno, secondo la qualità della istoria²⁶³. Altrimenti reputi il pittore di non aver fatto nulla, perché questo è il condimento di tutte le sue virtù, come avviene

parimente al poeta, all'isterico et all'oratore; che se le cose scritte o recitate mancano di questa forza, mancano el le ancora di sp irito e di vita. 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 d'altrui. Onde dice il tante volte allegato Orazio: "Se vuoi ch'io pianga, è mestiere che tu avanti ti dolga teco". Né è possibile che alcuno con la man fredda riscaldi colui ch'egli tocca. Ma Dante restringe bene la perfetta e ccellenza del pittore in questi versi;

Morti li morti, e i vivi parean vivi:
Non vide me' di me chi vide il vero²⁶⁴.

E benché il pervenire alla perfezione della eccellenza della pittura, alla quale fa mestiere di tante cose, sia impresa malagevole e faticosa²⁶⁵, e grazia dalla liberalità de' cieli conceduta a pochi (che nel vero bisogna che 'l pittore, così bene come il poeta, nasca e sia figliuolo della natura)²⁶⁶, non è da credere (come toccai da prima) che ci sia una sola forma del perfetto dipingere; anzi, perché le complessioni degli uomini e gli umori sono diversi, così ne nascono diverse maniere e ciascuno segue quella a cui è inchinato naturalmente²⁶⁷. Di qui ne nacquero pittori diversi: alcuni piacevoli, altri terribili, altri vaghi et altri ripieni di grandezza e di maestà; come veggiamo medesimamente trovarsi negl'istorici, ne' poeti e negli oratori. Ma di questo diremo un poco più avanti, perciocché ora io voglio venire al paragone per cui è nato questo ragionamento.

FAB. È buona pezza ch'io attendo che ci ve gniate.

ARET. Questo poco che ho detto è, in universale, tutto quello che appartiene alla pittura. Se sarete desideroso d'intendere alcuni particolari, potrete leggere il libretto che scrisse della Pittura Leon Battista Alberti, tradotto felicemente, come tutte le altre sue cose, da M. Lodovico Domenichi²⁶⁸, e l'opera del Vasari²⁶⁹.

FAB. Parmi che basti, non solo a perfettamente giudicar, ma anco a perfettamente dipingere, questo tanto che n'avete favellato, perciocché le altre cose per lo più consistono nell'essercizio e nella pratica²⁷⁰. E fra quante mi avete detto me ne piacciono sommamente due: l'una, che bisogna che le pitture movano; l'altra, che 'l pittore nasca. Perciocché ci si veggono molti, che alla parte della industria non hanno mancato e si sono affaticati lungo tempo ne' rilievi e nelle cose vive, e mai non hanno potuto passare un mediocre termino; altri, che per un tempo hanno dimostro principi grandissimi et hanno caminato un pezzo avanti, scorti dalla natura, e poi, da lei abbandonati, sono tornati all'indietro, riuscendo nulla²⁷¹. Onde si può ridur benissimo a total proposito quei versi sentenziosissimi de ll'Ariosto, col mutamento di due parole:

Sono i poeti et i pittori pochi,
Pittori, che non sian del nome indegni²⁷².

Poi, quanto al movimento, poche pitture ho io veduto qui in Vinegia, levandone quelle del divin Tiziano, che movano.

ARET. Ricercando adunque tutte le parti che si richieggono al pittore, troveremo che Michelagnolo ne possedè una sola, che è il disegno, e che Rafaele le possedeva tutte, o almeno (perché l'uomo non può esser Dio, a cui niuna cosa manca) la maggior parte; e se gli mancò alcuna cosa, quella essere stata pochissima e di piccolo momento.

FAB. Provate lo.

ARET. Prima, quanto alla invenzione, chi riguarda bene e considera minutamente le pitture dell'uno e dell'altro, troverà Rafaele aver mirabilmente osservato tutto quello che a questa appartiene; e Michelagnolo o niente o poco.

FAB. Mi par ciò una gran disuguaglianza di paragone.

ARET. Non dico di più del vero. Et uditemi con pazienza. Per lasciar da parte ciò che richiede all'istoria²⁷³ (in che Rafaele imitò talmente gli scrittori, che spesso il giudizio degl'intendenti si move a credere che questo pittore abbia le cose meglio dipinte che essi discritte, o, almeno, che seco

giostri di pari) e parlando della convenevolezza, Raffaello non se ne dipartì giamai, ma fece i putti, putti, cioè morbidetti e teneri, gli uomini robusti e le donne con quella delicatezza che convien loro²⁷⁴.

FAB. Non ha serbata i l gran Michelagnolo ancora e gli questa convenevolezza?

ARET. Se io voglio piacere a voi et a' suoi fautori, dirò che sì; ma se debbo dir la verità, v'affermo di no. Che, se ben vedete nelle pitture di Michelagnolo la distinzione in general dell'età e de' sessi (cosa che sanno far tutti), non la troverete già partitamente ne' muscoli²⁷⁵. Né voglio stare a metter mano nelle sue cose, sì per la riverenza ch'io gli porto e che si dee portare a cotale uomo²⁷⁶, sì perché non è necessario. Ma che direte voi della onestà? Pare a voi che si convenga, per dimostrar le difficoltà dell'arte, di scoprir sempre senza rispetto quelle parti delle figure ignude, che la vergogna e la onestà celate tengono, non avendo riguardo né alla santità delle persone che si rappresentano, né al luogo ove stanno dipinte?²⁷⁷

FAB. Voi siete troppo rigido e scropuloso²⁷⁸.

ARET. Chi ardirà di affermar che stia bene che nella chiesa di San Pietro prencipe degli Apostoli, in una Roma ove concorre tutto il mondo, nella cappella del pontefice, il quale, come ben dice il Bembo, in terra ne assembrava Dio, si veggano dipinti tanti ignudi che dimostrano disonestamente dritti e riversi? cosa nel vero (favellando con ogni sommissione) di quel santissimo luogo indegna²⁷⁹ Ecco che le leggi proibiscono che non si stampino libri disonesti: quanto maggiormente si debbono proibir simili pitture! Perciòché pare egli forse a voi che elle movano le menti de' riguardanti a d'ivo

zione o le alzino alla contemplazione delle cose divine?²⁸⁰ Ma concedasi a Michelagnolo per la sua gran virtù quello che non si concederebbe a verun altro; et a noi sia lecito ancora il dire il vero. E se non è lecito, non voglio anco aver detto questo; benché io no "l dica per mordere, né per mostrar ch'io solo sap pia²⁸¹.

FAB. Gli occhi sani, signor Pietro, non si corrompono o scandalezzano punto per veder dipinte le cose della natura; né gl'infermi riguardano che che sia con sana mente²⁸². E potete comprendere che, quando ciò fosse di tanto cattivo esempio, non si comporterebbe. Ma poi che andate ponderando le cose con la severità di Socrate, vi dimando se egli ancora pare a voi che Raffaello dimostrasse onestà, quando dissegnò in carte e fece intagliare a Marc'Antonio in rame quelle donne et uomini che lascivamente et anco disonestamente si abbracciano²⁸³.

ARET. Io vi potrei rispondere che Raffaello non ne fu inventore, ma Giulio Romano suo creato et erede. Ma posto pure ch'egli le avesse o tutto o parte disegnatte, non le pubblicò per le piazze né per le chiese, ma vennero esse alle mani di Marc'Antonio, che, per trarne utile, l'intagliò al Baviera. Il quale Marc'Antonio, se non era l'operame, sarebbe stato da papa Leone della sua temerità degnamente punito²⁸⁴.

FAB. Questa è una coperta, sopra l'aloè, di zucchero fino.

ARET. Io non mi discosto punto dalla verità. Né si disconviene al pittore di fare alle volte per giuoco simili cose²⁸⁵, come già alcuni poeti antichi scherzavano lascivamente, in grazia di Mecenate, sopra la imagine di Priapo per onorare i suoi orti²⁸⁶. Ma in publico, e massimamente in luoghi sacri e in soggetti divini, si dee aver sempre riguardo alla onestà. E sarebbe assai meglio che quelle figure di Michelagnolo fossero più abondevoli in onestà e manco perfette in disegno, che, come si vede, perfettissime e disonestissime. Ma questa onestà usò sempre il buon Raffaello in tutte le cose sue²⁸⁷, in tanto che, quantunque egli desse generalmente alle sue figure un'aria dolce e gentile che invaghisce et infiamma, nondimeno nei volti delle sante e sopra tutto della Vergine, madre del Signore, serbò sempre un non so che di santità e di divinità (e non pur ne' volti, ma in tutti i lor movimenti), che par che levi dalla mente degli uomini ogni reo pensiero. Onde in questa parte della invenzione, sì d'intorno alla istoria quanto alla convenevolezza, Raffaello è superiore.

FAB. Non so, quanto al componimento della istoria, che Michelagnolo ceda a Raffaello; anzi tengo il contrario, cioè che Michelagnolo nel vinca d'assai, perciòché odo dire che nell'ordine del suo stupendo Giudicio si contengono alcuni sensi allegorici profondissimi, i quali vengono intesi da pochi²⁸⁸.

ARET. In questo meriterebbe lode, essendo che parrebbe ch'egli avesse imitato quei gran filosofi che nascondevano sotto velo di poesia misteri grandissimi della filosofia umana e divina²⁸⁹, affine ch'è non fossero intesi dal volgo: quasi che non volessero gettare a' porci le margherite. E questo vorrei io ancora credere che fosse stato l'intendimento di Michelagnolo, se non si vedessero nel medesimo Giudicio alcune cose ridicole.

FAB. E quali cose ridicole sono que ste?

ARET. Non è cosa ridicola l'aversi imaginato in cielo, tra la moltitudine de l'anime beate, alcune che teneramente si baciano?²⁹⁰ ove dovrebbero essere intenti e col pensiero levati alla divina contemplazione et alla futura sentenza, massimamente in un giorno sì terribile, come leggiamo e indubitamente crediamo che abbia ad esser quello del giudizio, nel quale si canta nel sacro inno che stupirà la morte e parimente la natura, dovendo risuscitare in tal giorno la umana generazione, la quale avrà a render partitamente ragione delle buone e delle ree operazioni da lei fatte in vita all'eterno Giudice delle cose. Poi, che senso mistico si può cavare dallo aver dipinto Cristo sbarbato?²⁹¹ o dal vedere un diavolo che tira in giù, con la mano aggrappata ne' testicoli, una gran figura che per dolore si morde il dito?²⁹² Ma di grazia, non mi fate andar più avanti, acciò che non paia ch'io dica male d'un uomo che per altro è divino²⁹³.

FAB. Vi ritorno a dire che la sua invenzione è ingegnossissima e da pochi intesa.

ARET. Non mi par molta lode che gli occhi de' fanciulli e delle matrone e donzelle veggano apertamente in quelle figure la disonestà che dimostrano, e solo i dotti intendano la profondità delle allegorie che nascondono²⁹⁴. Ma io vi dirò di lui come dicono che ebbe a dire un dotto e santo uomo di Persio poeta satirico, il quale è oscurissimo fuor di modo: "Se non vuoi essere inteso, né io voglio intenderti"; e con queste parole lo trasse in fuoco, facendone conveniente sacrificio a Vulcano. Così voglio dire io, poi che Michelagnolo non vuole che le sue invenzioni vengano intese se non da pochi e dotti; io, che di questi pochi e dotti non sono, ne lascio il pensiero a lui. Abbiamo considerato Michelagnolo nelle istorie sacre; consideriamo un poco Raffaello nelle profane, perché, ove in queste lo ritroveremo accuratissimo et onestissimo, comprenderemo quanto più egli sia stato in quelle altre.

FAB. Io v'ascolto.

ARET. No so se abbiate veduto, appresso il nostro Dolce, la carta della Rosana di mano di Raffaello, che fu già stampata in rame²⁹⁵.

FAB. Non mi ricorda.

ARET. Questa è una carta, nella quale rappresentò Raffaello, in disegno di acquarella, tocco ne' chiari con biacca, la incoronazione di Rosana, la quale, essendo bellissima femina, fu amata grandemente da Alessandro Magno. È adunque in questa carta disegnato il detto Alessandro, il quale, stando inanzi a Rosana, le porge la corona; et ella siede accanto in letto con attitudine timida e riverente, et è tutta ignuda, fuorché, per cagione di serbar la onestà, un morbidecino pannicino le nasconde le parti che debbono tenersi nascose. Né si può imaginar né la più dolce aria, né il più delicato corpo, con una pienezza di carne convenevole e con istatura che non eccede in lunghezza, ma è svelta convenevolmente²⁹⁶. Evvi un fanciullo ignudo con l'ali, che le scalcia i piedi, et un altro dal disopra, che le ordina i capegli. V'è anco, alquanto più lontano, un giovanetto pur nudo, raffigurato per Imeneo, dio delle nozze, che dimostra col dito ad Alessandro la medesima Rosana, come invitandolo al trastullo di Venere o di Giunone, et un uomo che porta la face. Evvi più oltre un groppo di fanciulli, de' quali alcuni ne portano uno sopra lo scudo di Alessandro, dimostrando fatica e vivacità conveniente agli anni, et un altro porta la sua lancia. Ce n'è uno che, essendosi vestito la sua corazza, non potendo reggere il peso, è caduto in terra e par che piagna. E sono tutti di aria e di attitudini diverse, e bellissimi. In questo componimento Raffaello ha servito alla istoria, alla convenevolezza et all'onesto. Et oltre a ciò s'è imaginato di suo, come poeta mutolo, la invenzione d'Imeneo e de' fanciulli.

FAB. Questa invenzione parmi a ver letta in Luciano.

ARET. Sia come si voglia: ella è espressa così bene, che potrebbe venire in dubbio se Raffaello l'avesse tolta da' libri di Luciano o Luciano dalle pitture di Raffaello; se non fosse che Luciano

nacque più secoli avanti. Ma che è perciò? Anco Virgilio descrisse il suo Laocoonte tale quale l'aveva prima veduto nella statua di mano dei tre artefici rodiani, la quale con istupor di tutti oggidì ancora si vede in Roma²⁹⁷. Et è cosa ischiambevole che i pittori cavino spesso le loro invenzioni dai poeti, et i poeti dai pittori²⁹⁸. Il simile vi potrete dire della sua Galatea, che contende con la bella poesia del Policiano²⁹⁹, e di molte altre sue leggiadrissime fantasie, ma sarei troppo lungo, e voi le potete aver veduto altre volte e vedere quando vi piace in Roma; senza le molte sue bellissime carte che, intagliate in rame per mano del non meno intendente che diligente Mare'Antonio, vanno a torno, e quelle anco che, di sua mano³⁰⁰, si trovano appresso di diversi, che è un numero quasi infinito, argomento efficacissimo della fertilità di quel divino ingegno; et in ciascuna si veggono invenzioni mirabili, con tutti gli avvertimenti ch'io v'ho detto. E in materia sacra vi può bastare il quadro della Santa Cecilia dall'organo, che è in Bologna nella chiesa di San Giovanni in Monte³⁰¹; e quello della Trasfigurazione di Cristo sopra il monte Tabor, ch'è in San Pietro Montorio di Roma³⁰²; senza una infinità di quadri che si veggono per la Italia, tutti belli e tutti divini.

FAB. Ho certo veduto molte cose di Raffaello in Roma et in altra parte e vi affermo che sono miracolose e, nelle invenzioni, eguali e forse maggiori di quelle di Michelagnolo. Ma nel disegno, come potete a lui agguagliarlo?³⁰³

ARET. Io vi lascio, Fabrini, e lascerò sempre nel vostro parere, non potendo fare altro, perché le ragioni non persuadono tutti; e ciò avviene o per ostinazione o per ignoranza o per affezione. In voi, nel quale non possono cader l'altre due, ha luogo la terza, la quale è difetto escusabile e, come io dissi avanti,

Spesso occhio ben sa non fa veder torto.

Ma d'intorno al disegno, ch'è la seconda parte, dovendo noi considerar l'uomo vestito et ignudo, vi confermo che, quanto al nudo, Michelagnolo è stupendo e veramente miracoloso e sopra umano, né fu alcuno che l'avanzasse giamai; ma in una maniera sola, ch'è in fare un corpo nudo muscoloso e ricercato, con iscorti e movimenti fieri, che dimostrano minutamente ogni difficoltà dell'arte. Et ogni parte di detto corpo, e tutte insieme, sono di tanta eccellenza, che ardisco dire che non si possa immaginar, non che far, cosa più eccellente né più perfetta. Ma nelle altre maniere è non solo minore di sé stesso, ma di altri ancora; perché egli o non sa o non vuole osservar quelle diversità delle età e dei sessi che si son dette di sopra, nelle quali è tanto mirabile Raffaello. E per conchiuderla, chi vede una sola figura di Michelagnolo, le vede tutte³⁰⁴. Ma è da avvertire che Michelagnolo ha preso del nudo la forma più terribile e ricercata, e Raffaello la più piacevole e graziosa³⁰⁵; onde alcuni hanno comparato Michelagnolo a Dante e Raffaello al Petrarca³⁰⁶.

FAB. Non m'andate involupando con sì fatte comparazioni, benché elle facciano in mio favore: perché in Dante ci è sugo e dottrina, e nel Petrarca solo leggiadrezza di stilo et ornamenti poetici. Onde mi ricorda che un frate minoritano, che predicò molti anni sono a Vinegia, allegando alle volte questi due poeti, solea chiamar Dante Messer Settembre e il Petrarca Messer Maggio, alludendo alle stagioni, l'una piena di frutti e l'altra di fiori. Ma recatevi inanzi un nudo di Michelagnolo et un altro di Raffaello: et avendogli prima ambedue pienamente considerati, risolvetevi poi in dire qual dei due è più perfetto.

ARET. Io vi dico che Raffaello sapeva far bene ogni sorte di nudi, e Michelagnolo riesce eccellente in una sola; et i nudi di Raffaello han questo di più, che dilettono maggiormente. Né dirò come già disse un bello ingegno, che Michelagnolo ha dipinto i facchini e Raffaello i gentiluomini; che, come ho detto, Raffaello ne ha fatti di ogni sorte, e di piacevoli e di terribili e ricercati, benché con atti più temperati e più dolci³⁰⁷. Ma naturalmente è stato vago di pulitezza e di delicatezza³⁰⁸, sì come era eziandio pulitissimo e gentilissimo ne' costumi³⁰⁹, in guisa che non meno fu amato da tutti, di quello che a tutti fossero grate le sue figure.

FAB. Non basta a dire: questo nudo è bello e perfetto quanto quell'altro; ma bisogna provarlo.

ARET. Rispondetemi prima. I nudi di Raffaello sono eglino storpiati, sono nani, sono troppo carnosì, sono secchi, hanno i muscoli fuor di luogo o altra parte cattiva³¹⁰?

FAB. Ho inteso da tutti che stanno bene, ma che non si contiene in loro quell'arte che si vede in quelli di Michelagnolo.

ARET. E che arte è questa?

FAB. Non hann o que' bei dintorni c'hann o i nudi di quest'altro.

ARET. Quai sono questi bei d'intorni?

FAB. Quei che formano quelle belle gambe, quei bei piedi, mani, schiene, pance e tutto il resto³¹¹.

ARET. Dunque non pare a voi, o a' fautori di Michelagnolo, che i nudi di Raffaello abbiano queste belle parti?

FAB. Dico non pur belle, ma bellissime; ma non quanto i nudi di Michelagnolo.

ARET. La regola di giudicar questo bello di donde la cavate voi?

FAB. Stimo che si debba cavar, come avete detto, dal vivo e dalle statue degli antichi³¹².

ARET. Confesserete adunque che i nudi di Raffaello hanno ogni bella e perfetta parte, perché egli di rado fece cosa nella quale non imitasse il vivo o l'antico³¹³. Onde si veggono nelle sue figure teste, gambe, torsì, braccia e piedi e mani stupendissime.

FAB. Non dimostrò l'ossature, le maccature e certi nervetti e minutezze, quanto ha fatto Michelagnolo.

ARET. Egli ha dimostro queste parti, nelle figure che lo ricercavano, quanto si ricercava, e Michelagnolo (e sia detto senza sua offesa) alle volte più di quello che si conviene. Il che si vede così chiaramente, che sopra ciò non accade che si dica altro. Poi vi dovete ricordare ch'io v'ho detto ch'è di assai maggiore importanza vestir l'ossa di carne polposa e tenera, che iscorticarle; e che ciò sia vero, replico che gli antichi per la maggior parte hanno fatte le loro figure dolci e con pochi ricercamenti. Ma non per questo Raffaello è sempre rimasto su la delicatezza: anzi, come s'è detto, le sue figure variando, ha fatto nudi ricercati secondo il bisogno, come si vede nelle istorie delle sue battaglie, nella figura di quel vecchio portato dal figliuolo, et in diverse altre. Ma non s'invaghì molto di questa maniera³¹⁴, a guisa di quello che aveva posto ogni suo intento, come parte principalissima del pittore, in dilettere, ricercando più tosto nome di leggiadro che di terribile, e ne acquistò insieme un altro, che fu chiamato grazioso; perciòché, oltre la invenzione, oltre al disegno, oltre alla varietà, oltre che le sue cose tutte movono sommamente, si trova in loro quella parte che avevano, come scrive Plinio, le figure di Apelle³¹⁵: e questa è la venustà, che è quel non so che, che tanto suole aggradire, così ne' pittori come ne' poeti, in guisa che empie l'animo altrui d'infinito diletto, non sapendo da qual parte esca quello che a noi tanto piace³¹⁶. La qual parte, considerata dal Petrarca, mirabile e gentil pittore delle bellezze e delle virtù di Madonna Laura, lo mosse a così cantare:

E un non so che negli occhi, che in un punto
Pò far chiara la notte, oscuro il die,
E 'l mele amaro, et addolcir l'ascenzio³¹⁷.

FAB. Questa, che voi dite venustà, è detta da' Greci *charis*, che io esporrei sempre per 'grazia'.

ARET. Seppe ancora il gran Raffaello fare iscortar le figure, quando egli volle, e perfettamente³¹⁸; senzaché io vi ritorno a dire che in tutte le sue opere egli usò una varietà tanto mirabile, che non è figura che né d'aria né di movimento si somigli, tal che in ciò non appare ombra di quello che da' pittori oggi in mala parte è chiamata maniera, cioè cattiva pratica, ove si veggono forme e volti quasi sempre simili³¹⁹. E sì come Michelagnolo ha ricercato sempre in tutte le sue opere la difficoltà, così Raffaello, all'incontro, la facilità, parte, come io dissi, difficile a conseguire; et halla ottenuta in modo, che par che le sue cose siano fatte senza pensarvi, e non affaticate né istentate³²⁰. Il che è segno di grandissima perfezzione, come anco negli scrittori, che i migliori sono i più facili: come, appresso voi dotti, Virgilio, Cicerone, et appresso noi il Petrarca e l'Ariosto. Quanto alla parte del muovere, non ne voglio dire altro di quello c'ho tocco, in caso che voi non diceste che le sue figure non movano.

FAB. Questo non niego io. Ma voi, che dite di quelle di Michelagnolo?

ARET. Io non ne voglio parlare, perciocché questa è parte che possono giudicar parimente tutti; né io vorrei col mio dire offender lo.

FAB. Dunque venite a l colorito.

ARET. È mestiere che consideriamo prima l'uomo vestito.

FAB. In ciò non dite altro; che io so che 'l pannello di Raffaello è più lodato che quello di Michelagnolo³²¹, forse per questo, che Raffaello ha più studiato nel vestir le figure, e Michelagnolo nel fare i nudi.

ARET. Anzi, Raffaello fu studioso nell'una cosa e nell'altra, e Michelagnolo nell'ultima sola. E così potete, mi credo io, oggimai vedere che fra questi due nel disegno ci è parità, et anco, dalla parte di Raffaello, maggiore eccellenza, essendo stato egli più vario e più universale, et avendo serbato meglio la proprietà dei sessi e degli anni, e trovandosi nelle sue pitture più grazia e maggior diletto, in tanto che non fu mai alcuno che gli dispiacesse cosa di sua mano³²². E, quanto al colorito...

FAB. In questo ancora assentirò con voi; pur dite via.

ARET. Superò nel colorito il graziosissimo Raffaello tutti quelli che dipinsero inanzi a lui, sì a olio come a fresco, et a fresco molto più, in guisa che ho udito dire a molti, et io ancora così vi affermo, che le cose dipinte in muro da Raffaello avanzano il colorito di molti buoni maestri a olio, e sono sfumate et unite con bellissimo rilievo e con tutto quello che può far l'arte³²³. Il che non cessa di predicare a ciascuno Santo cognominato Zago, pittore nel vero espedito e valente in dipingere medesimamente a muro, et oltre a ciò studioso dell'antica glie, delle quali ve ne ha un gran numero, e molto pratico delle istorie e de' poeti, sì come quello che si diletta di leggere infinitamente³²⁴. Né parlerò altrimenti del colorito di Michelagnolo, perché ognun sa che egli in ciò ha posto poca cura³²⁵, e voi mi cedete. Ma Raffaello ha saputo col mezzo dei colori contrafar mirabilmente qualunque cosa, e carni e panni e paesi, e tutto ciò che può venire inanzi al pittore. Fece ancora ritratti dal naturale: come fu quello di papa Giulio secondo³²⁶, di papa Leone decimo e di molti gran personaggi, che sono tenuti divini³²⁷. Oltre a ciò fu grande architetto, onde, dopo la morte di Bramante, gli fu allogata dal medesimo papa Leone la fabrica di San Pietro e del Palagio; il perché si veggono spesso nelle sue pitture edifici tirati con bellissima prospettiva³²⁸. E, quello che fu di grandissimo danno alla pittura, morì giovane³²⁹, lasciando il suo nome illustre in tutte le parti della Europa; e visse i pochi anni di sua vita (come ne posso io farvi fede e come scrive il Vasari con verità) non da privato, ma da principe, essendo liberale della sua virtù e dei suoi danari a tutti gli studiosi dell'arte che ne avevano alcun bisogno³³⁰; e fu opinione universale che 'l papa gli volesse dare un capello rosso³³¹, perché, oltre alla eccellenza della pittura, aveva Raffaello ogni virtù et ogni bel costume e gentil creanza che conviene a gentiluomo. Dalle quali tutte cose mosso il cardinal Bibbiena lo indusse contra sua voglia a prender per moglie una sua nipote, benché egli vi mettesse tempo in mezzo né consumasse il matrimonio, aspettando che 'l papa, che glie ne aveva dato intenzione, lo facesse cardinale; il qual papa gli aveva dato ancora poco inanzi alla sua morte un ufficio di cubiculario, grado onorevolissimo et utile³³². Ora potete molto bene esser chiaro che Raffaello è stato non pur uguale a Michelagnolo nella pittura, ma superiore. Nella scoltura è poi Michelagnolo unico, divino e pari agli antichi, né in ciò ha bisogno delle mie lodi né di quelle d'altrui, né anco può esser vinto da altri che da sé stesso³³³.

FAB. Molto, signor Pietro, il vostro discorso m'è stato grato; e di qui inanzi son io per credere ciò che credete voi, che con tali ragioni l'uomo non si può ingannare. Ma ci è ancora tanto di tempo che, se non sete stanco di ragionare, mi potrete acconciamente informar della eccellenza di qualche altro pittore.

ARET. Io non mi soglio stancare per così piccioli ragionamenti; e questo ancora è cosa ch'io v'ho promesso, né voglio mancar di favellarvi ancora di taluni, accioché veggiate che i cieli a' nostri di ci sono stati così favorevoli nella pittura come nelle lettere. Dico adunque che Leonardo Vinci fu pari in tutte le cose a Michelagnolo, ma aveva un ingegno tanto elevato, che non si contentava mai di ciò che e' faceva; e, come che tutto facesse bene, era stupendissimo in far cavalli³³⁴. Fu appresso pittor di grande stima, ma di maggiore aspettazione, Giorgio di Castelfranco, di cui si veggono alcune cose a olio vivacissime e sfumate tanto, che non ci si scorgono ombre. Morì questo valente

uomo di peste, con non poco dan no della pittura³³⁵. Fu ancora gran pittore Giulio Romano, il quale dimostrò molto ben con gli effetti di essere stato degno discepolo del divin Rafaello non solo nella pittura, ma anco nell'architettura; onde fu carissimo a Federico duca di Mantova, nella quale egli dipinse molte cose, tutte lodatissime, et ornò Mantova di bellissimi edifici. Era Giulio bell'inventore, buon disegnatore, e coloriva benissimo³³⁶. Ma fu vinto di colorito e di più gentil maniera da Antonio da Correggio, leggiadrissimo maestro, di cui in Parma si veggono pitture di tanta bellezza, che par che non si possa disiderar meglio. È vero che fu più bello coloritore che disegnatore³³⁷. Ma che vi dirò io di Francesco Parmigiano? Diede costui certa vaghezza alle cose sue, che fanno innamorar chiunque le riguarda. Oltre a ciò, coloriva politamente; e fu tanto leggiadro et accurato nel disegnare, che ogni suo disegno lasciato in carta mette stupore negli occhi di chi lo mira, perciocché vi si vede una diligenza mirabile³³⁸. Morì giovane ancora egli³³⁹ e fu affezionatissimo alle cose et al nome di Rafaello. Dicevasi ancora (come parimente scrive il Vasari) in Roma, che l'anima di Rafaello gli era entrata nel corpo, perché si vedevano ambedue conformi d'ingegno e di costumi³⁴⁰; essendo che il Parmigiano fu incolpato a torto ch'egli attendesse all'alchimia, perciocché non fu mai filosofo che più sprezzasse i denari e le facultà di quello che faceva egli³⁴¹. E di ciò ne fa fede M. Battista da Parma suo creato, scultore eccellente³⁴², e molti altri. Ora camina per le sue vestigie Girolamo Mazzola suo cugino, onoratissimamente e con molta fama³⁴³.

FAB. Questo Parmigiano, che comune mente è detto il Parmigiano, è per certo molto lodato.

ARET. Fu anco Polidoro da Caravaggio grande e raro pittore, bellissimo inventore, pratico et ispedito disegnatore e molto imitator delle cose antiche. È vero ch'egli non riusciva nel colorito, e le sue cose eccellenti sono di chiaro e scuro a fresco. Ma, quel che è cosa maravigliosa, era Polidoro in età poco meno di vent'uno o di ventidue anni, quando cominciò a imparar l'arte; il che fu sotto di Rafaello. E morì ancora egli pur giovane, ucciso miserabilmente in Messina, per togli alcuni danari, da un suo ru baldo garzone, che fu poi nella medesima città meritamente isquartato³⁴⁴.

FAB. Io comincio bene a vedere che Michelagnolo nella pittura non è solo.

ARET. Andrea del Sarto ebbe altresì gran perfezione in quest'arte e piacquero le sue cose infinitamente a Francesco re di Francia³⁴⁵. Né Perino del Vaga è degno di poca laude³⁴⁶. Così hanno i pittori sempre molto stimate le opere di Antonio da Pordonone, il quale fu ancora egli pratico e spedito maestro e diletto di scorti e di figure terribili³⁴⁷. Di suo si veggono in Vinegia alcune cose a fresco bellissime: come, nella facciata della casa del Talenti, un Mercurio che scorta bene, una battaglia et un cavallo che sono molto lodati, et una Proserpina in braccio di Plutone, che è una leggiadra figura. Veggonsi anco nella cappella grande della chiesa di San Rocco un Dio Padre con alcuni angeli nel cielo, e certi Dottori et Evangelisti, che gli diedero una gran fama³⁴⁸. Né bisognava ch'egli fosse punto minore, avendo a correr con Tiziano nostro, dal quale rimase sempre di gran lunga lontano³⁴⁹. Né è maraviglia, perciocché in costui solo veramente (e sia detto con pace degli altri pittori) si veggono raccolte a perfezione tutte le parti eccellenti che si sono trovate divise in molti, essendo che d'invenzione né di disegno niuno lo superò giamai. Poi, di colorito non fu mai alcuno che a lui arrivasse. Anzi, a Tiziano solo si dee dare la gloria del perfetto colorito, la quale o non ebbe alcun degli antichi, o, se l'ebbe, mancò, a chi più a chi manco, in tutti i moderni; perciocché, come io dissi, egli camina di pari con la natura, onde ogni sua figura è viva, si muove e le carni tremano³⁵⁰. Non ha dimostrato Tiziano nelle sue opere vaghezza vana, ma proprietà convenevole di colori, non ornamenti affettati, ma sodezza da maestro, non crudeltà, ma il pastoso e tenero della natura; e nelle cose sue combattono e scherzano sempre i lumi con l'ombre, e perdono e diminuiscono con quell'istesso modo che fa la medesima natura³⁵¹.

FAB. Questo istesso modo dire da tutti.

ARET. Si conosce anco chiaramente³⁵² che la natura lo fece pittore, perché, essendo agli nato in Cadere di onoratissimi parenti, fu mandato dal padre a Vinegia picciolo fanciullo di nove anni in casa d'un suo fratello, che quivi attendeva alla cura di uno di quegli onorati uffici che si danno a' cittadini, affine che egli lo mettesse ad apparare a dipingere, avendo veduto in lui, in quella età tenera, d'intorno a quest'arte chiarissimi lumi d'ingegno³⁵³.

FAB. Molto m'è a grado d'intender qualche particolarità di questo singolarissimo pittore.

ARET. Il zio adunque subito condusse il fanciullo alla casa di Sebastiano, padre del gentilissimo Valerio e di Francesco Zuccati, unichi maestri nell'arte del musaico, ridotta da loro in quella eccellenza nella quale oggidì si veggono le buone pitture, perché esso gli desse i principii dell'arte³⁵⁴. Ma da questo fu rimesso il fanciullo a Gentil Bellino, fratello di Giovanni, ma a lui molto inferiore, che allora insieme col fratello lavorava nella sala del Gran Consiglio. Ma Tiziano, essendo spinto dalla natura a maggiori grandezze et alla perfezzione di quest'arte, non poteva sofferir di seguir quella via secca e stentata di Gentile, ma disegnava gagliardamente e con molta prestezza. Onde gli fu detto da Gentile che egli non era per far profitto nella pittura, veggendo che molto si allargava dalla sua strada. Per questo Tiziano, lasciando quel goffo Gentile, ebbe mezzo di accostarsi a Giovanni Bellino; ma né anco quella maniera compiutamente piacendogli, elesse Giorgio da Castelfranco³⁵⁵. Disegnando adunque Tiziano e dipingendo con Giorgione (che così era chiamato), venne in poco tempo così valente nell'arte, che, dipingendo Giorgione la faccia del fondaco de' Tedeschi che riguarda sopra il Canal grande, fu allogata a Tiziano, come dicemmo, quell'altra che soprastà alla Merceria, non avendo egli allora a pena venti anni. Nella quale vi fece una Giudit mirabilissima di disegno e di colorito, a tale che, credendosi comunemente, poi che ella fu scoperta, che ella fosse opera di Giorgione, tutti i suoi amici seco si rallegravano come della miglior cosa di gran lunga ch'egli avesse fatto. Onde Giorgione, con grandissimo suo dispiacere, rispondeva ch'era di mano del discepolo, il quale dimostrava già di avanzare il maestro, e, che è più, stette alcuni giorni in casa come disperato, veggendo che un giovanetto sapeva più di lui³⁵⁶.

FAB. Intendo che Giorgione ebbe a dire che Tiziano insino nel ventre di sua madre era pittore.

ARET. Non passò molto che gli fu data a dipingere una gran tavola all'altar grande della chiesa de' Frati Minori, ove Tiziano, pur giovanetto, dipinse a olio la Vergine che ascende al cielo fra molti angeli che l'accompagnano, e di sopra lei affigurò un Dio Padre attorniato da due angeli. Par veramente che ella ascenda, con un volto pien d'umiltà, e il panno vola leggiadramente. Nel piano sono gli Apostoli, che con diverse attitudini dimostrano allegrezza e stupore, e sono per la maggior parte maggiori del vivo. E certo in questa tavola si contiene la grandezza e terribilità di Michelagnolo, la piacevolezza e venustà di Raffaello, et il colorito proprio della natura. E tuttavia questa fu la prima opera pubblica ch'egli a olio facesse, e la fece in pochissimo tempo, e giovanetto. Con tutto ciò i pittori goffi e lo sciocco volgo, che insino allora non avevano veduto altro che le cose morte e fredde di Giovanni Bellino, di Gentile e del Vivarino (perché Giorgione nel lavorare a olio non aveva ancora avuto lavoro publico e per lo più non faceva altre opere che mezze figure e ritratti), le quali erano senza movimento e senza rilievo, dicevano della detta tavola un gran male. Dipoi, raffreddando si la invidia et aprendo loro a poco a poco la verità gli occhi, cominciarono le genti a stupir della nuova maniera trovata in Vinegia da Tiziano, e tutti i pittori d'indi in poi si affaticarono d'imitarla; ma, per esser fuori della strada loro, rimanevano smarriti. E certo si può attribuire a miracolo che Tiziano, senza aver veduto allora le anticaglie di Roma, che furono lume a tutti i pittori eccellenti, solamente con quella poca favilluccia ch'egli aveva scoperta nelle cose di Giorgione, vide e conobbe la idea del dipingere perfettamente³⁵⁷.

FAB. È proverbio de' Greci antichi che a tutti non è dato ire a Corinto. E voi avete detto che 'l dipinger bene è cosa da pochi.

ARET. Aveva oggimai Tiziano per le sue opere acquistata tanta fama, che non era gentiluomo in Vinegia, che non procurasse di aver qualche ritratto o altra invenzione di sua mano; e gli fur date a fare in più chiese diverse opere, come, nella medesima de' Frati Minori, da que' chiarissimi gentiluomini da Ca' Pesaro una tavola all'altare ove è un pila per l'acqua santa con una figurina di marmo di San Giovanni Battista, fatta dal Sansovino³⁵⁸. Nella qual tavola fece Tiziano una Madonna che siede col fanciullo, il quale tiene una delle gambe leggiadramente alzata e posa il piè dell'altra sopra l'una delle mani della Madonna, inanzi alla quale è un San Pietro di aspetto venerabile, che, volto a lei, mette l'una mano sopra un libro aperto che tiene nell'altra mano, e le chiavi gli sono presso a' piedi. Evvi un San Francesco et un armato con una bandiera, con alcuni ritratti de' Pesari, che paion veri³⁵⁹. Di dentro il chiostro nella chiesa di San Nicolao fece all'altar

grande una imagine di detto santo, ch'è figura principale, vestito con un pivial d'oro, ove si vede il lustro e l'asprezza dell'oro, che par veramente intessuto; e da un lato v'è una Santa Caterina con un volger leggiadro, nel viso et in ogni sua parte divina, e dall'altro un San Sebastiano ignudo, di bellissima forma e con una tinta di carne così simile alla vera, che non par dipinto, ma vivo. Il qual San Sebastiano essendo il Pordono ne andato a vedere, ebbe a dire: "Io stimo che Tiziano in quei nudo abbia posto carne e non colori". Sono altre figure perfettissime più lontane, e paiono quasi tutte intente a una Vergine, ch'è finta ad alto con alcuni angioi, et ogni figura dimostra onestà e santità inestimabile; senzaché la testa del San Nicolao è veramente miracolosa e piena d'infinita maestà³⁶⁰.

FAB. Ho vedute più volte tutte queste opere, e sono divine, né le potrebbono aver fatte a ltre mani.

ARET. Nella chiesa di Santa Maria Maggiore fece una tavola d'un San Giovanni Battista nel deserto: di cui credasi pure che non fu mai veduta cosa più bella né migliore, né di disegno né di colorito³⁶¹. In San Giovanni e Paolo fece la tavola del San Pietro Martire caduto in terra, con l'assassino che alza il braccio per ferirlo et un frate che fugge, con alcuni angioletti in aria che vengono giù come con la corona del martirio, et una macchia di paese con certi arbori di sambuco; le quali tutte cose sono di tanta perfezzione, che si possono più tosto invidia re che imitare. Mostra il frate di fuggire con un volto pieno di spavento, e par che si senta gridare, et il movimento è gagliardissimo, come di quello che aveva paura da doverlo; senzaché il panno è fatto con una maniera che in altri non se ne vede esempio. La faccia del San Pietro contiene quella pallidezza che hanno i volti di coloro che si avviciano alla morte, e il santo sporge fuori un braccio et una mano di qualità che si può ben dire che la natura sia vinta dall'arte. Né mi estendo a narrarvi le bellezze della invenzione, del disegno e del colorito, perché esse sono a voi et a tutti note³⁶². Così, essendo Tiziano ancora molto giovane, il senato gli diede onesta provvisione et egli dipinse nella sala da me più volte ricordata la istoria di Federico Barbarossa, quando, come io dissi, bacia il piede al papa; e dall'altra parte della detta sala una battaglia, ove ci sono diverse forme di soldati, cavalli et altre cose notabilissime, e fra le altre una giovane che, essendo caduta in un fosso, uscendo si attiene alla sponda con uno isporger di gamba naturalissimo, e la gamba non par che sia pittura, ma carne istessa³⁶³. Voi vedete bene che queste opere io le trascorro, perciocché, a voler solo raccontar le parti più eccellenti, bisognerebbe logora re in ciò tutto un giorno. La fama di Tiziano non si rinchiuse fra i termini di Vinegia, ma, allargandosi diffusamente per la Italia, fece vaghi di aver delle sue fatiche molti signori: tra' quali fu Alfonso duca di Ferrara, Federico duca di Mantova et ancora Francesco Maria duca d'Urbino, e molti altri³⁶⁴. E pervenuta in Roma, mosse papa Leone a invitarlovi con onorarissimi partiti, perché Roma, oltre alle pitture di Rafaele e di Michelagnolo, avesse qualche cosa divina delle sue mani. Ma il gran Navagero, non meno intendente di pittura di quello che si fosse di poesia, e massimamente della latina, in cui valse tanto; veggendo che, perdendo lui, Vinegia sarebbe suta spogliata d'uno de' suoi maggiori ornamenti, procurò che non vi andasse³⁶⁵. Passò ancora la sua fama in Francia, né mancò il re Francesco di sollecitarlo con ogni grandezza di condizione, per ritrarlo a lui; ma Tiziano non volle mai abandonar Vinegia, ove era venuto picciolo fanciullo e l'aveva eletta per sua patria³⁶⁶. Di Carlo quinto già vi ho ragionato³⁶⁷; in guisa che io vi conchiudo che non fu mai pittore che più fosse stimato comunemente da tutti i principi, di quello che sempre è stato Tiziano. Vedete che forza ha una suprema eccellenza.

FAB. Dica pur chi vuole, che la virtù non può starsi nascosa et ogni virtuoso, reggendosi con prudenza, è architetto della sua fortuna.

ARET. Certo, Fabrini, che si può dire verissimamente che non fu giamai alcuno che più di Tiziano desse riputazione alla pittura; perciocché, conoscendo egli il valer suo, ha sempre tenute in grandissimo pregio le sue pitture, non si curando di dipingere se non a grandi uomini et a persone che con degni premi le potessero riconoscere. E sarebbe lungo a dire i ritratti da lui fatti, i quali sono di tanta eccellenza, che 'l vivo non è più vivo; e tutto di re o d'imperadori o di papi o di principi o di altri grand'uomini. Né fu mai in Vinegia cardinale o altro gran personaggio, che non andasse a casa di Tiziano per veder le cose sue, e che non si facesse ritrarre³⁶⁸. Sarebbe anco lungo a ragionare de' quadri che sono nelle stanze del Collegio; e così delle molte pitture da lui fatte a

Cesare et al re d'Inghilterra: come del quadro della Trinità³⁶⁹, della Madonna che piange³⁷⁰, del Tizio, del Tantalò, del Sisifo, di Andromeda e dell'Adone³⁷¹, il cui esempio tosto uscirà fuori in istampa di rame, e di altre istorie e favole; lavori egualmente divini, sì [di] disegno, come di colorito e d'invenzione. Ma io vado ritenuto e scarso nelle sue laudi, sì per essermi amico e compare, e sì perché in tutto è orbo chi non vede il sole³⁷². Né voglio tacere che Tiziano dipinse in Mantova al duca Federico la effigie dei dodici Cesari, traendogli parte dalle medaglie e parte da marmi antichi. E sono di tanta perfezione, che vanno infiniti in quella città solamente per vederli, stimando di vedere i veri Cesari e non pitture³⁷³.

FAB. So ben io che di a ver ritratto o a ltra pittura di sua mano si possono vantare pochissimi plebei.

ARET. È adunque il nostro Tiziano nella pittura divino e senza pari; né si dovrebbe sdegnare l'istesso Apelle, quando e' visse, di onorarlo. Ma egli ancora, oltre alla mirabile eccellenza della pittura, ha molte altre parti degne di grandissima laude. Prima è modestissimo, né tassa mai alcun pittore, e ragiona volentieri onoratamente di ciascuno che merita. Dipoi è bellissimo parlatore, d'ingegno e di giudizio perfettissimo in tutte le cose, di piacevole e dolce natura, affabile e pieno di gentilissimi costumi; e chi gli parla una volta, è forza che se ne innamori per sempre³⁷⁴.

FAB. Tutto questo è verissimo; e perché io stimo che non vi resti altro in questa materia da ragionare, concludiamo che, quantunque oggidì ci siano stati molti pittori eccellenti, questi tre ottengono il principato: cioè Michelagnolo, Raffaello e Tiziano.

ARET. Così è, ma con la distinzione ch'io v'ho detto di sopra. E di presente io temo che la pittura non torni a smarrirsi un'altra volta³⁷⁵, perciòché de' giovani non si vede risorgere alcuno che dia speranza di dover pervenire a qualche onesta eccellenza; e quei che potrebbero divenir rari, vinti dalla avarizia³⁷⁶ poco o nulla si affaticano nelle opere loro. Non così fa Battista Franco veneziano; anzi studia sempre con ogni sollecitudine, dipingendo e disegnando, di onorar Venezia e di acquistare a sé stesso perpetua fama; onde è lodatissimo e chiaro maestro sì in dipingere come in disegnare³⁷⁷. Ma voi ricordatevi, lasciando da canto l'affezione, d'esser per l'innanzi più onesto giudice.

¹ Cfr. *Della Istoria Viniziana di M. Pietro Bembo Cardinale, da lui volgorizzata, libri dodici*, in *Opere del Cardinal Pietro Bembo*, Milano, 1808-10, voll. III e IV. Si parla del Loredano dal libro VI (sua elezione a doge) al XII (vedi, più in particolare, i rinvii dell'indice dei nomi, alla fine della stessa *Istoria*, nel voi. IV). Nel libro VIII si parla anche di Lorenzo, figlio del doge, che si dichiara contro Giulio II.

² Cfr. A. Cicogna, *Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Ludovico Dolce*, "Memorie dell'I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti", XI, 1862, p. 93: "Mortogli il padre, egli, rimasto in età di due anni [nel 1510], ebbe la protezione di due principali famiglie patrizie, l'una del doge Leonardo Loredano, dalla quale segnalati benefici ricevuti aveva l'avolo di Lodovico e il padre suo Fantino..., e l'altra fu la casa Cornaro, dalla quale fu mantenuto negli studi di Padova".

³ Cfr. Eliano, *Varia Historia*, XII, 40.

⁴ Giulio Camillo Delminio, friulano, morto a Milano nel 1544, cultore di retorica, di astrologia e di cabala, fu personaggio celebre nel suo tempo e conteso tra gli ammiratori del suo ingegno e i denigratori della sua ciarlata neria.

⁵ Questo famoso dipinto di Tiziano (cfr. la descrizione dell'Aretino nella lettera al Tribolo del 29 ottobre 1537, qui nella n. 362) andò perduto nell'incendio della Cappella del Rosario del 1867. Si noti l'espedito per cui il Dolce inizia e termina il suo dialogo col nome del pittore cadorino.

⁶ Il Dolce equivoca col polittico di *San Vincenzo Ferrer*, per la cui attribuzione al Bellini si è soliti ricorrere al più tardo F. Sansovino, *Venezia, città, nobilissima e singolare*, Venezia, 1581, c. 23. L'errore è stato probabilmente fornito dalla Torrentiniana del Vasari, in cui si trova la menzione di una cappella di San Tommaso d'Aquino (T, p. 448: "Il ritratto del quale [di un doge di casa Loredana] fu, per la amicizia presa con essa, cagione che e' [Giovanni Bellini] facesse per suo mezzo nella chiesa di San Giovanni e Pavolo la cappella di San Tommaso d'Aquino; per la qual opera, reputata certo bellissima, fu egli tenuto in quel grado che maggior si poteva in quella professione"), poi sostituita, nella Giuntina (III, p. 155), con la citazione della pala distrutta dall'incendio del 1867.

⁷ Per la tecnica a guazzo cfr. Pino, n. 194, Doni, *Disegno*, f. 14.

⁸ "Elegante scrittore, sì in prosa che in verso", segretario per 13 anni del card. Bembo e corrispondente dell'Aretino e del Dolce; cfr. G. M. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, 1753-63, I, p. 823; G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, 1781-94, I, p. 261; Cicogna, *op. cit.*, pp. 102, 145, 153, 173; Battelli, pp. 159 s.

⁹ Ad un decennio circa dalla morte del Bembo (defunto nel 1547) il Dolce, che era stato suo corrispondente, editore e seguace (negli scritti sul volgare, cfr. Cicogna, *op. cit.*, pp. 98 s., 102, 123, 130 s., 147, 174), non manca l'occasione di ricordarlo.

¹⁰ Anche il Dolce condivide la consapevolezza cinquecentesca del Gaurico, del Pino (cfr. n. 143) e del Vasari (T, p. 225: "Nella seconda [età] poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai, e nelle invenzioni e nel condurle con più disegno e con miglior maniere e con maggior diligenza: e così tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva recata addosso. Ma chi ardirà di dire, in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto?").

¹¹ Cfr. il Vasari del 1550: "Attese [Giorgione] al disegno e lo gustò grandemente, et in quello la natura lo favorì sì forte, che egli, innamoratesi di lei, non voleva mettere in opera cosa, che egli dal vivo non la ritraessi. E tanto le fu soggetto e tanto andò imitando, che non solo egli acquistò nome di aver passato Gentile e Giovanni Bellini, ma di competere con coloro che lavoravano in Toscana ed erano autori della maniera moderna" (T, p. 578).

¹² Già il Pino aveva posto Tiziano su un piano superlativo alla pari con Michelangelo. Il Dolce condivide la progressione del Vasari (T, p. 581: "Tiziano da Cadore... non solo lo paragonò [Giorgione], ma lo ha superato grandemente, come ne fanno fede le rarissime pitture sue et il numero infinito de' bellissimi suoi ritratti di naturale... Costui dà vivendo vita alle figure che e' fa vive, come darà e vivo e morto fama et alla sua Venezia et alla nostra terza maniera"; cfr. M. L. Gengaro, *Orientamenti della critica d'arte nel Rinascimento cinquecentesco*, Milano-Messina, 1941, p. 139); ed entrambi riecheggiano gli elogi al Vecellio di P. Aretino (cfr. le sue lettere a M. Stampa dell'8-X-1531, a V. Gambarara del 7-XI-1537 a Tiziano del 9-XI-1537, a Marcantonio del 16-VIII-1540, ai Marchese del Vasto del 20-XI-1540, ancora a Tiziano del 6-VII-1542, a Carlo V dell'ottobre 1544, a Cosimo I dei Medici dell'ottobre 1545, ancora a Tiziano del febbraio 1548; I, pp. 19, 77, 78 s., 155 s., 161 ss., 217 s.; II, pp. 26 ss., 107 s., 198).

¹³ Cfr. E. Mauceri, *Un critico d'arte del Rinascimento*, "Rassegna bibliografica dell'arte bizantina", IX, 1906, p. 52; "Io non so se possa trovarsi un'espressione più felice e nello stesso tempo più completa per dare il carattere d'un artista"; Gengaro, *op. cit.*, p. 138: "L' 'eroica maestà' del Cinquecento, pur assunta a definizione di carattere universale, è già di intonazione letteraria, e in questo prospetta quel disorganizzarsi dell'unità umanistica che abbiamo ripetutamente avvertito nelle manifestazioni di questa età"; E. Battisti, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e di Firenze nel Cinquecento*, "Commentari", VI, 1955, p. 252.

¹⁴ Il Dolce fa pronunziare al toscano Giovan Francesco Fabbrini giudizi che parafrasano affermazioni vasariane (a proposito del passo in questione cfr. l'elogio della volta Sistina nelle *Vite* del 1550: "E nel vero non curi più chi è pittore di vedere novità et invenzioni di attitudini, abbigliamenti addosso a figure, modi nuovi d'aria e terribilità di cose variamente dipinte: perché tutta quella perfezione che si può dare a cosa che in tal magisterio si faccia, a questa ha dato", T, p. 965). Si noti come la traduzione riduce un riconoscimento rivoluzionario, quale era quello del Vasari (cfr. P. Barocchi, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, in "Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'", VIII, 1957, pp. 179 ss.), ad una piatta ed antistorica esaltazione, ad un cieco campanilismo degno di un Billi (*Il libro di Antonio Billi esistente in una copia nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di K. Frey, Berlin, 1892, pp. 52 s.) e di un Doni (cfr. la sua lettera del 12-I-1543, in *Tre libri di lettere*, Venezia, 1552, pp. 6 s.). Circa il Fabbrini, valente grammatico, rileviamo di passaggio che egli era conterraneo del Vasari e dell'Aretino, essendo nato a Figline; nel 1547 fu chiamato a Venezia ad insegnarvi eloquenza, ufficio che tenne per trent'anni (Mauceri, *op. cit.*, p. 52).

¹⁵ In questa prima lista di pittori illustri il Dolce sceglie accuratamente artisti indipendenti da Michelangelo o ad dirittura scolari di Raffaello. La confusa elencazione del Pino (p. 126) si ordina e si riduce così ad una polemica che sembra ignorare o dimenticare il largo panorama della pittura cinquecentesca, che già il Vasari aveva offerto nel proemio della terza parte delle *Vite*, celebrando con puntuali notazioni stilistiche, tra gli altri, anche Raffaello, il Correggio, il Parmigianino, Giulio Romano, Polidoro, Andrea del Sarto e Perin del Vaga. Il Dolce, da letterato, pur rimettendosi al parere dei "giudiciosi", non distingue e punta direttamente contro il michelangiologismo vasariano, senza capirne il valore anticononico e novatore e senza avvertire che esso non escludeva affatto la validità degli altri artisti.

¹⁶ Paragoni di gusto schiettamente letterario, che ricordano i paralleli tra poeti e pittori proposti dal Varchi e le iperboli di A. Calmo, *Supplemento delle piacevoli, ingeniose et argutissime lettere, indirizzate a diversi, sotto varii et bellissimi discorsi, nell'antico volgare idioma composte et dicitte con moralissimi vocaboli*, Venezia, 1552, ff. 32 v. ss.

¹⁷ Cfr. M. Tramezino, Dedicato a Michelangelo della traduzione della *Roma trionfante di M. Biondo*, Venezia, 1544 (in E. Steinmann H. Pogatscher, *Dokumente u. Forschungen zu Michelangelo*, "Repertorium f. Kunstwissenschaft", XXIX, 1906, pp. 419 ss.), ma soprattutto Vasari, T, pp. 560 s.: "Ma quello che fra i morti e i vivi porta la palma e trascende et ricuopre tutti è il divin Michelagnolo Buonarroti; il qual non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti coloro che hanno quasi vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi che sì lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono. Et unico giustamente si trionfa di quegli, di questi e di lei: non immaginandosi appena, quella, cosa alcuna sì strana e tanto difficile che egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante la industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi. Et non solo nella pittura e ne' colori, sotto il qual genere si comprendono tutte le forme e tutti i corpi retti et non retti, palpabili et impalpabili, visibili e non visibili, ma nella estrema rotonditade ancora de' corpi, e con la punta del suo scarpello... Ben si può dire e sicuramente le sue statue... esser più belle assai che le antiche, conoscendosi, nel mettere a

paragone teste, mani, braccia e piedi formati da l'uno e da l'altro, rimanere in quelle di costui un certo fondamento più saldo, una grazia più interamente graziosa et una molto più assoluta perfezione, condotta con una certa difficoltà sì facile nella sua maniera, che egli è impossibile mai veder meglio. Il che medesimamente per conseguenza si può credere de le sue pitture; le quali, se perventura ci fussero di quelle famosissime greche o romane da poterle a fronte a fronte para gonare, tanto resterebbono in maggior pregio e più onorate, quanto più appariscono le sue sculture superiori a tutte le antiche” .

¹⁸ L'obbiezione è rivolta, evidentemente, al Vasari (cfr. nota precd.), il quale aveva tradotto in termini stilistici i paragoni retorici dei letterati (cfr. le lettere al Buonarroti : di P. Aretino del 16-IX-1537, I, pp. 64 s.: “Chi vede voi non si cura non aver visto Fidia, Apelle e Vitruvio, i cui spiriti fur l'ombra del vostro spirito. Ma io tengo felicità quella di Parrasio e degli altri dipintori antichi, da poi che il tempo non ha consentito che il far loro sia visso sino al dì d'oggi: cagione che noi. che pur diamo credito a ciò che ne trombeggiano le carte, sospendiamo il concedervi quella palma che, chiamandovi unico scultore, unico pittore e unico architetto, vi darebbero essi, se fosser posti nel tribunale degli occhi nostri”; e di A. F. Doni del 12-1-1543: “Potrei essaltarvi ora col dirvi che le sculture di voi... passano la grandezza de' marmi di Phidia et i vostri metalli avanzano quei di Mirone: e venendo al degno di voi et onorato loco, che v'ha dato l'Ariosto, farmi beffe d'Apelle, che apresso di voi, s'io ho tanta autorità ch'io possa dir così, era un bufalo”, *Lettere*, Venezia, 1544, ff. V. s.). Il Dolce infatti non sembra preoccuparsi delle iperboli letterarie (che già avevano subito la parodia del Calmo, *l. c.*: “Pare [Michelangelo], patron, dominaor e Imperator de la scultura, che Fidia tanto antigo no sarave bon de portarve el scarpello drio, ohimè mò che dolce manine xe le vostre, ben proprio da un Anzol Michiel, che vu fe con l'arte quel che natura non n'ha podesto far con l'auttoritae; cerca a la depentura, el se sa coram hominibus che Zeusi e Apelle haverave habù de gracia de lavarve i penelli, e l'altro de triarve i colori”), ma piuttosto delle deduzioni storiche vasariane, che egli non riesce ad intendere nel loro vero significato e riduce ad una esteriore partigianeria.

¹⁹ Cfr. Gengaro, *op. cit.*, p. 140: “È una valutazione che, affiancando all'arte di Michelangelo quella di altri maestri considerati pari e anche superiori, ne prospetta in teoria l'accostamento ecclettico”.

²⁰ Cfr. Tramezino, *op. cit.*, p. 421: “E cosa non è che non facciate [voi Michelangelo] o piccola o grande, nella quale non risplenda non so che sopra umano, eroico, divino, che abbaglia lo intelletto altrui et empie di stupore il mondo. Onde non men che faccino le stelle dal sole, non solo i vostri discepoli, ma i maestri ancor d'altri, hanno da detto splendore preso un nuovo lume, a cui tanto si accendono i desideri di quelli che son di queste arti, che oggimai dello antico poco si curano”.

²¹ Son. CCXLIV del Canzoniere, v.11.

²² Tale accusa resta valida per i fiorentinisti più limitati, come G. B. Gelli, che nelle sue *Venti vite di artisti* (a cura di G. Mancini in “Archivio Storico italiano”, XVII, 1896, pp. 36 ss) include solo i toscani, ma non per il Vasari, la cui apertura storicistica e l'illimitato interesse per l'arte valgono a sottrarlo alle angustie della provincia, anche se le sue predilezioni di gusto convergono, soprattutto nel '50, su Firenze. Proprio queste e in particolare l'esaltazione di Michelangelo come conclusione di un grandioso processo provocarono la reazione dei veneti, evidente, oltre che nei compatimenti del Dolce, nell'ironia del Calmo (*l. c.*: “Et ante omnia vu [Michelangelo] sè sta inzenerao in Fiorenza pi bella, pi eloquente, pi marcadantesca e pi belicosa che citae de la Italia, ergo adonca, si la Lombardia xe 'l zardin del mondo, vos estis autem el primo razional ane maletto che si a”).

²³ Segue una dissertazione tipicamente letteraria, in cui l'erudito si compiace di citazioni auliche e generiche, che ci ricordano gli *excursus* varchiani.

²⁴ Quinto Smirneo, vissuto alla fine del IV secolo d. C., cantò nelle *Postomeriche* le imprese della guerra troiana, saldando il racconto dell'Iliade e con quello dell'Odissea.

²⁵ Apollonio Rodio (n. 300 c. a. C.), il cui poema epico *Le Argonauiche* provocò una famosa polemica con Callimaco.

²⁶ Orazio, *Sat.* I, 10, vv. 18 s.

²⁷ Cfr. Vasari, T, pp. 559 s., 648 s.: “Aveva acquistato in Roma Raffaello in questi tempi molta fama; et ancora che egli avesse la maniera gentile, da ognuno tenuta bellissima, con tutto che egli avesse veduto tante anticaglie in quella città e che egli studiasse continuamente, non aveva però per questo dato ancora alle sue figure una certa grandezza e maestà, che e' diede loro da qui in avanti. Perché avvenne in questo tempo che, avendo Bramante la chiave della cappella [Sistina], a Raffaello, come amico, la fece vedere, acciocché i modi di Michelagnolo comprendere potesse. Onde tal vista fu cagione che in Santo Agostino sopra la Santa Anna di Andrea Sansovino in Roma Raffaello subito rifece di nuovo lo Esaia profeta che ci si vede; che di già lo aveva finito. La quale opera per le cose vedute di Michelagnolo migliorò et ingrandì fuor di modo la maniera e diedeli più maestà”. Ma lo stesso Vasari nel 1568 aggiunge un giudizio assai più penetrante sulla natura poetica di Raffaello (cfr. L. Venturi, *La critica di G. Vasari*, in “Studi Vasariani. Atti del Convegno internaz. per il IV Centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari”, Firenze, 1952, pp. 42 s.; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1956, pp. 99 s.; Barocchi, *op. cit.*, pp. 184 s.; J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959, p. 348), la cui “imitazione” individua acutamente come forza creativa, tanto valida da non soggiacere, in un primo tempo, nemmeno alle lusinghe e ai pericoli del michelangiologismo; a riprova di che egli indica le pitture di Santa Maria della Pace (IV, p. 377).

²⁸ Cfr. la lettera dell'Aretino a Messer Vittor Fausto del 13-XI-1537: “In somma io, che doverei aguzzarmi la fantasia con la lima dei parlamenti ch'io dico, partendomi da loro, paio un di quei dipintori stupefatti nel mirar la Capella di Michelagnolo, i quali volendo imitar la grandezza del suo fare, ne lo sforzarsi di porre ne le figure maestà, moto e

spirito, scordatesi il saper di prima, non solo non entrano ne la sua maniera, ma dimenticano anche la loro” (I, pp. 80 s.). Proprio questo passo può avere influito, secondo L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Firenze, 1948, pp. 162 s., sulla revisione vasariana.

²⁹ Cfr. invece, tra gli inchinatori di Michelangelo, oltre Cellini, pp. 80 s., A. F. Doni, lettera a Michelangelo del 12-I-1543, *l. c.*, Tramezino, *l. c.* (entrambi riprodotti nelle note 18, 20, Pontormo, e M. Biondo, *Della nobilissima pittura et della sua arte, del modo e della dottrina di conseguirla*, Venezia, 1549, f. 19: “Se altri pittori son celebrati et esaltati fra’ mortali, nondimeno costui solo [Michelangelo] de tutti i pittori gli è la vera gloria et il perfetto onore, il che vi acerta la sua divinissima pittura, perché non se ha veduto pittore, né udito ancora, che facesse così degna e così famosa pittura come gli è quella del Giudizio”. Evidentemente non solo gli scultori e i filosculptori propendevano all’elogio superlativo di Michelangelo pittore; ma la notazione del Dolce, che prelude alla conclusione del dialogo (“Nella scoltura è poi Michelangelo unico, divino e pari agli antichi, né in ciò ha bisogno delle mie lodi né di quelle d’altrui”), apre la via alle lodi della cultura del Buonarroti da parte degli intendenti e studiosi di pittura che, come il nostro autore, nutriranno riserve puristiche per le sue creazioni pittoriche.

³⁰ Cfr. la lettera di Sebastiano del Piombo a Michelangelo del 9-XI-1520: “Non me parete terribile se non ne l’arte, cioè el mazor maestro che fusse mai”, in G. Milanesi, *Les correspondants de Michel-Ange*, I: *Sebastiano del Piombo*, Paris, 1890, p. 24; Francesco d’Olanda, p. 68; Vasari, T, pp. 965, 984: “Chi giudicioso e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell’arte et in quelle figure [del Giudizio] scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti”, e 985: “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”. Per le critiche del Dolce al “terribile” cfr. la sua lettera a G. Ballini del 1544: “Io non arderei mai di dire fra uomini d’intelletto che, in quanto si appartiene a certa fierezza e terribilità di disegno, Michelagnolo non tenga senza dubbio la prima palma di quanti dipintori mai furono per molte età. Laonde non senza cagione fu cantato dal lodatissimo Ariosto: Michel più che mortal Angel divino’. Ma parimente aggiungo che, siccome nelle facultà delle lettere e in tutte le azioni dell’uomo si dee serbar certa temperata misura e certa considerata convenevolezza, senza la quale niuna cosa può aver grazia né istar bene, così io giudico che ciò non punto meno si ricerchi nella pittura. Perciocché, avendo il dipintore a r appresentar l’uomo, ha conseguentemente a rassomigliar diverse condizioni e diverse operazioni d’uomini, le quali non tengono punto di somiglianza tra loro. Di qui, quantunque egli sia più difficile assai l’aver a dipingere uomini terribili e di statura di gigante, che non è il farne de’ mansueti e comuni, non ne segue però che il dipintore, il cui oggetto dee essere d’imitar la natura, si dia sempre a finger quello che la natura o non mai o di rado suoi produrre”, in Bottari-Ticozzi, V, pp. 166 s.

³¹ Il Dolce contrappone la “leggiadria” dell’Urbinate alla “terribilità” del Buonarroti come una poetica ad una antipoetica, e riduce così le notazioni stilistiche dei contemporanei (cfr. anche i versi dell’Aretino nella lettera al Boccamazza del novembre 1533: “Divino in venustà fu Raffaello; E Michel Agnol, più divin che umano. Nel disegno stupendo; e Tiziano Il senso de le cose ha nel pennello”, II, p. 436), e soprattutto del Vasari, a formularli tecnici.

³² Il Dolce equivoca ancora tra la fissità dei canoni e la diversa natura degli artisti. Lo stesso Michelangelo esaltava la “facilità” (cfr. G. B. Gelli, *Ragionamento... sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua*, in P. F. Giambullari, *De la lingua che si parla e scrive in Firenze*, Firenze, 1551, p. 29: “Soleva già dire il nostro Michelagnolo Buonarroti, quelle sole figure esser buone, de le quali era cavata la fatica, cioè condotte con sì grande arte, che elle parevano cose naturali e non di artificio”; Francesco d’Olanda, pp. 144 s., e così i suoi ammiratori (cfr. Vasari, T, pp. 556 s., e IV, p. 9), ma certamente la sua “facilità” non poteva identificarsi con quella di Raffaello.

³³ Anche per i toscani il “disegno”, sia pure nell’accezione più semplice di ‘scienza’ (cfr. Vasari, p. 61), non è certo esclusivo (cfr. Vasari, Pontormo, e note relative). Vedasi ancora, a *pendant* del Dolce, Vasari, T, pp. 896 s.: “Aveva in questo tempo preso in Roma Raffaello da Urbino nella pittura una fama sì grande, che molti amici et aderenti suoi dicevano che le pitture di lui erano di quelle di Michelagnolo, secondo l’ordine della pittura, più vaghe di colorito, più belle d’invenzione, e d’arie più vezzose, e di corrispondente disegno, talché quelle di Michelagnolo Buonarroti non avevano, dal disegno in fuori, nessuna di queste parti... Questi umori seminati per molti artefici, che più aderivano alla grazia di Raffaello che alla profondità di Michelagnolo, erano divenuti per lo interesse più favorevoli nel giudizio a Raffaello che a Michelagnolo”.

³⁴ L’ammirazione del Vasari per Raffaello va ben oltre una simile ammissione: cfr. T, p. 671: “Ben poteva la pittura, quando questo nobile artefice morì, morire anche ella, che quando egli gli occhi chiuse ella quasi cieca rimase... Invero noi abbiamo per lui l’arte, i colori e la invenzione unitamente ridotti a quella fine e perfezione che appena si poteva sperare; né di passar lui già mai si pensi spirito alcuno”.

³⁵ Accenti così personali non si ritrovano nelle lettere dell’Aretino, che si limita a sottolineare la sua ammirazione per l’Urbinate (cfr. ad es. quelle a F. Salviati dell’agosto 1545, a Camillo Romano del settembre 1549, ad Agosto d’Adda dell’agosto 1550, II, pp. 85, 294, 344).

³⁶ Il Dolce dà una versione tutta, arbitraria dei rapporti tra Michelangelo e l’Aretino. È vero che a quest’ultimo spetta l’iniziativa della corrispondenza col Buonarroti, quando il 16-IX-1537 gli propone, tra elogi superlativi, un’invenzione tutta letteraria per il *Giudizio Finale*; ma le sue ambiziose “parole” suscitarono solo l’ironica indifferenza dell’artista, tutto impegnato nella propria creazione (“Magnifico messer Pietro, mio signore e fratello. Nel ricever della vostra lettera ho avuto allegrezza e dolore insieme: sommi molto allegato per venire da voi, che siete unico di virtù al mondo; et anco mi sono assai doluto, perciò che, avendo compita gran parte della istoria, non posso mettere in opera la vostra

immaginazione, la quale è si fatta, che se 'l di del Giudizio fosse stato et voi l'aveste veduto in presenza, le parole vostre non lo figurerebbono meglio. Or per rispondere allo scrivere di me, dico che non solo l'ò caro, ma vi supplico a farlo, da che i re e gli imperatori han no per somma grazia che la vostra penna gli nomini. In questo mezzo, se io ho cosa alcuna che vi sia a grado, ve la offerisco con tutto il cuore. E per ultimo, il vostro non voler capitar a Roma non rompa, per conto del veder la pittura che io faccia, la sua deliberazione, perché sarebbe pur troppo. E mi raccomando", G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, p. 472). Più tardi invano l'Aretino sollecita ancora i favori del Maestro (cfr. le lettere del 20-I-1538, dell'aprile 1544, dell'aprile 1545, I, pp. 112 s., II, pp. 15 s., 62 s.), finché, irato, gli scrive la calunniosa lettera del novembre 1545 (in Steinmann-Pogatscher, *op. cit.*, pp. 491 ss.).

³⁷ La velleità di tale professione appare del tutto evidente quando, scorrendo l'epistolario dell'Aretino, si nota una pacifica ammirazione per Raffaello e un profondo contrasto, di idealità e di costume, col Buonarroti (cfr. i passi citati nelle note precd.). A riprova di ciò basti ricordare l'inizio della famosa lettera del novembre 1545; "Nel vedere lo schizzo intiero di tutto il vostro Di del giudicio ho fornito di conoscere la illustre grazia di Raffaello nella grata bellezza della invenzione" (Steinmann-Pogatscher., *l. c.*).

³⁸ Cfr. P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, Torino, 1931, pp. 79 s.: "[Gli artefici] tanto più sé dovere essere della loro fatica lodati si credono, quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove; perciò che sanno e veggono che quelle antiche più alla perfezion dell'arte s'accostano, che le fatte da indi innanzi. Questo hanno fatto più che altri, Monsignore M. Giulio, i vostri Michele Agnolo fiorentino e Raffaello da Urbino, l'uno dipintore e scultore e architetto parimente, l'altro e dipintore e architetto altresì; e hannolo sì diligentemente fatto, che amendue sono ora così eccellenti e così chiari, che più agevole è a dire quanto essi agli antichi buoni maestri sieno prossimi, che quale di loro sia dell'altro maggiore e miglior maestro". Circa la data di questo giudizio bembesco è da notare che, se le *Prose della volgar lingua*, uscirono nel 1525, nel 1512 n'erano già composti i primi due libri e certo il Bembo attendeva all'opera fino dai primissimi anni del secolo; l'azione del dialogo, inoltre, figura svolgersi a Venezia nel dicembre 1502 (cfr. B. Migliorini, *La questione della lingua*, in "Questioni e correnti di Storia letteraria", Milano, III, 1949, p. 16).

³⁹ Cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 92 s.: "Varie cose ancor egualmente piacciono agli occhi nostri tanto che con difficoltà giudicar si può quai più lor son grate. Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi i Leonardo Vincio, il Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Georgio da Castelfranco: nientedimeno 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 ciascuno nel suo stile essere perfettissimo"; pp. 124 s.: "Credo io veramente [risponde Giovan Cristoforo al Conte Lodovico da Canossa] che voi parliate contra quello che avete nell'animo, e ciò tutto fate in grazia del vostro Rafaello, e forse ancor parvi che la eccellenza che voi conoscete in lui della pittura sia tanto suprema, che la marmoraria non possa giungere a quel grado"; "Io non parlo in grazia di Rafaello [risponde il Conte]; né mi dovete già riputar per tanto ignorante, che non conosca la eccellenza di Michelangelo e vostra e degli altri nella marmoraria; ma io parlo dell'arte e non degli artefici".

⁴⁰ Polydori Vergilii Urbinatis, *De rerum inventori bus*, Roma, 1526, p. 150: "Non silebo... de civis meo, qui nobis sua industria et ingenio picturam velut de integro in praesentia restituit, atque illos qui in ea olim maxime claruere, naviter vel arte refert, vel peritia aequat, adeo proprios ducit de coloribus vultus. Is est Raphael cognomine Sanctus, unde eius quoque metiri posses et mores et vitam" (in V. Golzio, *Raffaello*, Città del Vaticano, 1936, p. 294).

⁴¹ Cfr. Vasari, T, p. 559: "Il graziosissimo Raffaello da Urbino,... studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio; e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi, e più, se si potessi dire o mostrare l'opere di quelli a questo paragone".

⁴² *Orl. Fur.*, XXXIII, 2: "E quei che furo a nostri dì, o sono ora, 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".

⁴³ Cfr. la lettera del Dolce a G. Ballini, in Bottari-Ticozzi, V, pp. 166.s., già riprodotta nella n. 30.

⁴⁴ Cfr. Vasari, T, p. 786: "Benché il Cielo desse forma alla pittura nelle linee e la facesse conoscere per poesia muta, non restò egli però per tempo alcuno di congiungere insieme la pittura e la poesia; a ciò che, se l'una stes se muta, l'altra ragionasse, et il pennello con l'artificio e co' gesti maravigliosi mostrasse quello che gli dettasse la penna, e formasse nella pittura le invenzioni che se le convengono. E per questo insieme col dono che a Ferrara fecero i fati de la natività del divino M. Lodovico Ariosto, accompagnando la penna al pennello volsero che e' nascesse ancora il Dosso pittore ferrarese; il quale, se bene non fu sì raro tra i pittori come lo Ariosto tra' poeti, fece pure molte cose nella sua arte, che da molti sono celebrate, et in Ferrara massimamente. Laonde meritò che il Poeta, amico e domestico suo, facesse di lui memoria onorata ne' chiarissimi scritti suoi; di maniera che al nome del Dosso diede più nome la penna di M. Lodovico universalmente, che non avevano fatto i pennelli et i colori che Dosso consumò in tutta la sua vita".

⁴⁵ L'Ariosto non fu il solo ad elogiare Sebastiano nel Piombo; cfr. anche F. Berni nel "Capitolo a Fra' Sebastiano del Piombo", in *Il primo libro delle opere burlesche*, Firenze, 1548, pp. 28 ss., e S. Fornari, *La sposizione sopra l'Orlando Furioso*, Fiorenza, 1550, pp. 512 s.

⁴⁶ Cfr. Pino, n. 243.

⁴⁷ Cfr. Fornari, *op. cit.*, pp. 512 s.: "Prese la protezione di Sebastiano Michelangelo in modo che, appresso i principi e capi di corte lodandolo e con la fatica istessa del suo disegno aiutandolo, fe' ch'egli divenisse da dovere celebre e famoso pittore. E per ciò di molte opere degne di costui se n'attribuisce la maggior parte della gloria a Michelangelo";

Vasari, T, p. 897; “Destato l’animo di Michelagnolo verso Sebastiano, piacendogli molto il colorito di lui, lo prese in protezione: pensando che, se egli usasse lo aiuto del disegno in Sebastiano, si potrebbe con questo mezo, senza che egli operasse, battere coloro che tenevano tale opinione [della superiorità di Raffaello su Michelangelo], et egli sotto ombra di terzo giudicare quali di loro facesse meglio. Furono questi umori nutriti gran tempo così in molte cose che fece Sebastiano, come quadri e ritratti, e si alzavano l’opere sue in infinito per le lodi dategli da Michelagnolo. Alle quali opere, oltre l’essere di bellezza, di disegno e di colorito, facevano grandissima credenza le parole dette da Michelagnolo ne’ ca pi della corte”.

⁴⁸ Cfr. Orazio, *Epist.*, I, 3, vv. 15-20.

⁴⁹ Il Dolce risolve diversamente dal Vasari (T, pp. 896 ss., parzialmente cit. nella n. 47) l’intrigo michelangiolesco, ma entrambi, seppure dissenzienti, accettano le notizie tendenziose dell’epistolario di Sebastiano del Piombo, che aveva cercato di convincere il Maestro a complottare contro Raffaello e i suoi scolari (cfr. le sue lettere al Buonarroto del 2-VII-1518, del 28-I-1520, del 3 luglio, del 6 e 7 settembre successi vi, in K. Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an M. Buonarroto*, Berlin, 1899, pp. 104 s., e Milanese, *Les correspondants de Michel-Ange. I: Sebastiano del Piombo* cit., pp. 2 ss., 8, 12 ss., 16 ss.). Michelangelo non prese sul serio le macchinazioni antiraffaellesche propostegli dal Piombo (cfr. l’ironico biglietto di raccomandazione del [giugno 1520] al cardinale Bernardo Dovizi, in Milanese, *Le lettere di M. B.* cit., p. 413) e solo la partigianeria del toscano e del Veneto gli hanno assicurato la fama di un machiavellismo grato soprattutto ai raffaellisti e ai michelangiolisti del Sei e Settecento (cfr. ad es. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* [Paris, 1666], Trévoux 1725, II, pp. 194 s.; J. Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture*. Amsterdam, 1728, III, p. 693; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [1795-96], Milano, 1824, III, p. 88).

⁵⁰ L’aneddoto sembra una nuova rivalse sulla concorrenza tra Raffaello e Sebastiano (cfr. Vasari, T, p. 896: “Aveva Raffaello fatto in questo medesimo luogo [la Farnesina] una storia di Galatea, e Sebastiano non stette molto che fece un Polifemo in fresco, allato a quella, nel quale cercò d’avanzarsi più che poteva, spronato dalla concorrenza di Baldassarre Sanese e poi di Raffaello”), prescindendo questa volta dalla interferenza michelangiolesca e puntando invece sulla massima autorità veneta. Sulla possibilità di un restauro del Piombo nelle Stanze Vaticane cfr. L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel, 1942, pp. 112, 213, e R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano*, Milano, 1944, p. 123.

⁵¹ Cfr. Varchi, Vasari, Pontormo, Pino.

⁵² Leonardo, f. 10: “La pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura cieca e l’una e l’altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie”; Daniello, *Poetica*, pp. 24 s.; Varchi.

⁵³ Cfr. le citazioni antiche del Varchi, note 138-140; Daniello, *Poetica*, pp. 24 s.: “Per tanto dico non senza grandissima ragione, essere stata essa poetica [facoltà] dagli antichi e sapientissimi uomini alla pittura assomigliata, e detto essa pittura altro non esser che un tacito e muto poema; et allo ‘ncontro pittura parlante la poesia. Perciòché, come l’imitazione del dipintore si fa con stili, con pennelli e con diversità di colori (co’ quali esso poi la natura, gli atti e la sembianza o d’uomo o d’altro animale imitando, ci rende la imagine di quello al vivo somigliante), così quella del poeta si fa con la lingua e con la penna, con numeri et armonie”; ancora Varchi; Vasari, T, p. 786: “Benché il Cielo desse forma alla pittura nelle linee et la facesse conoscere per poesia muta, non restò egli però per tempo alcuno di congiungere insieme la pittura e la poesia, a ciò che, se l’una stesse muta, l’altra ragionasse et il pennello con l’artificio et co’ gesti maravigliosi mostrasse quello che gli dettasse la penna e formasse nella pittura le invenzioni che se le convengono”; Aretino, lettera al Comandator d’Alcantara dell’agosto 1551: “Invero chi dipinge e intaglia figura la sembianza de le membra e del corpo, e chi scrive e compone esprime gli affetti de la mente e de l’animo”, II, p. 369.

⁵⁴ Cfr. Leonardo, f. 10, cit. nella n. 3; Daniello e Vasari, citati nella nota precedente.

⁵⁵ Il Dolce sembra correggere e precisare le affermazioni del Varchi (pp. 54 ss., e cfr. le note relative) e dell’Aretino (lettera al Comandator d’Alcantara dell’agosto 1551, II, p. 363, riprodotta nella n. 4), rivalutando (come già Leonardo, ff. 7 v. s., cit. nella n. I a p. 55) le possibilità espressive della pittura per quanto riguarda i “pensieri e gli affetti dell’animo” (cfr. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The humanist theory of painting*, “Art Bulletin”, XXII, 1940, p. 254).

⁵⁶ Son. CCXXII del Canzoniere, v. 12: “Ma spesso nella fronte...”.

⁵⁷ Cfr. Cicerone, *Tusc.*, I, 46, e Leonardo, f. 8: “L’occhio, che si dice finestra de l’anima, è la principal via donde il comune senso può più copiosa e magnificamente considerare le infinite opere di natura”.

⁵⁸ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 94: “E piacemi sia nella storia chi admonisca et insegna ad noi quello che ivi si fa: o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccio e con li occhi turbati, minacci che niuno verso loro vada: o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti ad piagnere con loro insieme o a ridere; e così, qualunque cosa fra loro o teo facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia”; Leonardo, f. 8: “E se tu dici che la pittura è una poesia muta per sé, se non ci è chi dica o parli per lei quello che la rappresenta, o non t’avedi tu che ‘l tuo libro si trova in peggiore grado? perché, ancora ch’egli abbia un omo che parli per lui, non si vede niente della cosa di che si parla, come si vederà di quello che parla per le pitture; le quali pitture, se saranno ben proporzionati li atti con li loro accidenti mentali, saranno intese come se parlassino”; Daniello, *Poetica*, p. III: “Viene oltre a ciò la dimostrazione, che si fa quasi dinanzi agli occhi degli ascoltanti ponendo quella cosa della qual si ragiona, sì fattamente dipingendola, che paia a quei cotali vederla rappresentata davanti tale quale ella si finge, o quale stata veramente et avvenuta sia; Varchi.

⁵⁹ Cfr. Pino, n. 306.

⁶⁰ Precisazione superflua ed equivoca, che rivela le carenze di un letterato figurativamente diletta nte come il Dolce.

⁶¹ Cfr. p. 152 e note relative; E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, "Commentari", VII, 1956, p. 249: "Questo richiamo alla natura, a ben considerare, è altrettanto mitologico che l'opposta teoria dell'idea manieristica ". Si tratta, naturalmente, di due diversi ideali stilistici.

⁶² Propositi velleitari, già enunciati (cfr. l a n. 37). Il Dolce confonde ancora tra validità stilistica e verità canonica.

⁶³ Cfr. Varchi, Bronzino, Sangallo.

⁶⁴ Preoccupazioni letterarie condivise dal V archi, che distingue tra artisti intendenti e artisti ingegnosi.

⁶⁵ Cfr. le simili osservazioni del Sangallo, sugli scultori contemporanei.

⁶⁶ Sulla difficoltà della pittura cfr. Varchi, Sangallo, Tribolo; sulla rarità dei pittori cfr. Vasari.

⁶⁷ Enunciazione del tutto letteraria di un problema implicitamente già risolto dai trattatisti antichi e rinascimentali, la quale rivela predilezioni di gusto sempre meno tecniche e sempre più enciclopediche (cfr. Blunt, *op. cit.*, p. 84: "One point is discussed explicitly in Dolce which had only been indirectly dealt with by earlier writers, namely, the right of the layman who does not himself paint to judge in questions of art. Earlier writers of the Renaissance seem to have assumed that the educated layman was competent to judge everything except the technical part of a painting, but Dolce expresses this opinion clearly. This view, based on the idea that painting is a learned pursuit and the sister of poetry, is again typical of Dolce's humanist outlook"; A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1956, II, p. 203: "L. Dolce già dibatte a lungo il problema se chi non pratica l'arte abbia il diritto di giudicarla e conclude col riconoscere che il profano colto ha tale diritto, fuorché quando si tratti di questioni schiettamente tecniche. Seguendo questa concezione, gli scritti dei nuovi teorici tralasciano ogni problema tecnico, differenziandosi in questo dai trattati rinascimentali").

⁶⁸ Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 197 e n. 6: "In the middle of the sixteenth century Ludovico Dolce is rather more inclusive than the average when he declares that not only poets, but all writers are painters; that poetry, history and in short every composition of learned men is painting"; "The concept allied to Dolce's that the poet or for that matter the historian, is a painter in the sense that his descriptions have clearness or distinctness, is found in antiquity [cita Plutarco e Luciano che, anticipando il Petrarca, chiama Omero tò? 'st? t? ?af?']". L'estensione dolciana dell'identità tra pittura e poesia deriva probabilmente dalle poetiche contemporanee, nelle quali, seguendo la trattatistica antica (cfr. ad es. Cicerone, *De Orat.*, I, 34, 158, Quintiliano, *Inst. Orat.*, X, 1, 27), continui sono i riferimenti e i paralleli tra i poeti, gli storici e gli oratori (cfr. Daniello, *Poetica*, pp. 41 ss.; A. Segni, *Ragionamento... sopra le cose pertinenti alla poetica*, Firenze, 1581, pp. 23 ss., 69 ss.). Diversamente Doni, *Disegno*, f. 14.

⁶⁹ Trionfo della *Fama*, III, v. 15.

⁷⁰ Bona Sforza, moglie di Sigismondo I re di Polonia, esclusa dopo la morte del marito (1548) da ogni ingerenza nel governo, partì per l'Italia nel 1555, per recarsi a prender possesso del ducato di Bari, dove morì nel 1557; sulle accoglienze tributatele da Venezia al suo passaggio cfr. Battelli, p. 165.

⁷¹ Cfr. Pino.

⁷² Sulla bellezza proporzionata, cioè aristotelica, cfr. Varchi, Pino, e note relative. Si rilevi come anche il Dolce, sia pure con argomentazioni diverse dal Pino propende ad un'accezione nettamente classicistica del "giudizio".

⁷³ L'inflessione canonica dei precetti del Dolce è chiaramente visibile anche in questa definizione, secondo cui l' "occhio", strumento di natura per lo più esatto, è soggetto agli inganni dell'intelletto. Siamo ancora una volta ben lontani dalle "licenze" individuali del "giudizio dell'occhio" (cfr. Pino, p. 113 s.).

⁷⁴ Il canonismo del letterato strumentalizza anche l'occhio dei diletta nti.

⁷⁵ L'impostazione letteraria del problema dei giudici di pittura sottovaluta naturalmente i segreti della tecnica.

⁷⁶ Cfr. Varchi, Pino.

⁷⁷ Cfr. Varchi.

⁷⁸ Cfr. p. 164 e n. 3. Di parere contrario sono il Varchi, e il Pino.

⁷⁹ Cfr. Varchi.

⁸⁰ Cfr. Varchi, Pino.

⁸¹ Cfr. Varchi, Pino.

⁸² Cfr. Varchi, Pino.

⁸³ Il Dolce amplia, seguendo Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 85, gli esempi della liberalità di Alessandro.

⁸⁴ Cfr. Varchi.

⁸⁵ Cfr. Varchi, Pino.

⁸⁶ Cfr. Pino, n. 106.

⁸⁷ Cfr. Varchi, Pino.

⁸⁸ Cfr. Pino, n. 92.

⁸⁹ Cfr. Pino, n. 92.

⁹⁰ Cfr. Varchi, e la lettera di P. Aretino al Vasari del 7-VI-1536: "Se, da poi che Xerse re fu vinto, voi foste stato quando Paolo mandò agli ateniesi per un filosofo che gli maestrasse i figliuoli, e per un pittore che gli ornasse il carro, gli averiano in viato voi e non Metodoro: perché sete storico, poeta, filosofo e pittore" (I, pp. 25 s.).

⁹¹ Cfr. *Vita Nuova*, 34, I.

⁹² Anche il Dolce, come già il Varchi ed il Pino cerca di aggiornare gli esempi remoti con citazioni contemporanee.

⁹³ Mons. Daniele Barbaro (Venezia 1513-70), storico ufficiale della Serenissima, traduttore *dell'Architettura* di Vitruvio, Venezia, 1556, e autore della *Pratica della prospettiva*, Venezia, 1569, è ricordato dall'Aretino (ad es. nella lettera al Giovio del febbraio 1545: "Il ritratto del chiaro Barbaro Daniello [di Tiziano] è in foggia vivo nei colori, che l'hanno tolto dal vero, ch'essendo egli e il suo esempio insieme, che l'arte, che si crede diventata la natura, e la natura, che si pensa conversa ne l'arte, riducono in uno e l'essere e 'l parere. E più vi dico che in l'altiera e splendida sembianza, in virtù del celeste spirito che regna ne lo stile del divin Tiziano, appare sì bene l'aurea nobiltà de lo illustre petto del laudato giovane, che, mentre il guardo altrui si affigge in lei, sino a egregio del pensiero, si no al generoso de la mente, sino al candido de l'anima si gli scorge nel reale spazio de la serena fronte", II, p. 48; e cfr. le lettere al Barbaro stesso del gennaio 1546 e del marzo successivo, II, pp. 141, 155 s., del dicembre 1547, II, p. 184, del gennaio 1548, del maggio e del luglio seguenti, II, pp. 193 s., 232, 253 s.) e dal Vasari, III, pp. 121, 126, 620.

⁹⁴ "Procuratore di San Marco e provveditore dell'armata veneziana", nonché "capitan generale" di questa (Vasari, III, pp. 115 e 614), il Contarini fu corrispondente ed amico del Dolce, che a lui rivolge un elogio in una lettera s. d. ad Antonio di Governi (cfr. Cicogna, *op. cit.*, p. 147). Sulle virtù letterarie del Contarini vedasi anche la famosa lettera con cui lo stesso Dolce gli descrive la Venere e Adone di Tiziano: "Se io sapessi ora così ben ritrarre a V. S. con le mie parole l'Adone di Tiziano, come ella, pochi di sono, dipinse a me con le sue il quadro ai Raffaello da Urbino, io mi do a credere indubitamente che voi direste che non fu mai da dipintore antico né da moderno immaginata né dipinta cosa di maggior perfezione", in Bottari-Ticozzi, III, p. 377.

⁹⁵ L'estesa citazione delle virtù di Carlo Quinto s'ispira probabilmente al carteggio dell'Aretino, dove l'imperatore è più volte esaltato per gli onori da lui resi a Tiziano (cfr. le lettere a Tiziano: del dicembre 1547: "Non Apelle né Prassitele, con quanti altri già scolpirono o dipinsero immagini o statue di qualsivoglia principe o re, si può vantare d'aver mai ricevuto premio d'oro e di gemme che in parte aggiunga a quello che la virtù vostra eccelsa riceve da la Maestade Sua altissima: ne l'essersi solamente degnata di chiamarvi a sé, in sì gran fragmenti di tumulti, facendo più stima di voi che di quante leghe o trame gli ordina contro il mondo", II, p. 189; del febbraio 1548: "De le accoglienze fattevi da lo imperadore non favello, che a valer comprendere il con qual maniera gli affetti de la clemenza sua riceverono le virtù vostre in voi, e il con che piacere voi virtuoso riceveste con tanta caritate in loro, basta sapere il come Alessandro raccolse il suo Apelle e quale Apelle si offerse al suo Alessandro", II, p. 198; e del novembre 1550: "Chi non si consolerebbe nel cuore, udendo il con quanta amorevole benignità di grazia, nel subito vedervi, vi addimandò la Maestà Sua come io stavo, e se gli portavate carte di mio, con il dirvi poi (che piano e forte lesse ciò, che le scrivevo umilmente) che non pur faria per me ogni buon officio col papa, ma che risponderrebbe ben presto a la mia", II, pp. 383 s.).

⁹⁶ Cfr. le lettere dell'Aretino a Veronica Gambara del 7-XI-1537, I, p. 77, e a Isabella del Portogallo, I, pp. 109 s.; nonché Vasari, VII, p. 440: "Dicesi che l'anno 1530, essendo Carlo V imperatore in Bologna, fu dal cardinale Ippolito de' Medici Tiziano, per mezzo di Pietro Aretino, chiamato là; dove fece un bellissimo ritratto di Sua Maestà tutto armato, che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi". L'opera è perduta.

⁹⁷ Cfr. P. Aretino, *La Cortigiana*, atto III, scena VII: "Lo stupendo Michelangelo lodò con istupore il ritratto del Duca di Ferrara traslato da lo Imperadore appresso di sé stesso", in *Opere di P. A.*, Milano, 1863, P. 307; Vasari, T, p. 979: "Il Duca [Alfonso d'Este] lo menò [Michelangelo] a passo per il palazzo e quivi gli mostrò ciò ch'aveva di bello, fino a un suo ritratto di mano di Tiziano, il quale fu da lui molto commendato". Si noti come il Dolce sottolinei la lode di Michelangelo in modo tendenzioso. Una prima versione di questo ritratto è stata indicata in un dipinto del Metropolitan Museum di New York (cfr. G. Gronau, "Jahrbuch d. Kunsthist. Samml.", II, 1928, pp. 233 ss.), che H. Tietze, *Titian*, London, 1950, p. 390, propende a ritenere una copia.

⁹⁸ Cfr. le lettere di P. Aretino a C. Madruccio cardinale di Trento del marzo 1552, e allo stesso re Filippo del dicembre 1553: "Ciascun felice pianeta afferma che sete ne la natura leale, nei costumi affabile e nel dominare magnanimo, onde saria cosa, come strana, impossibile, non retraendo mercede in gaudio del matrimonio, come solenne, stupendo. Imperò che, se avessi adorato, ne la maniera che adoro lo immortal padre vostro, il demonio, il Satanasso in persona spegnerebbe il fuoco corso abbruciare la mia anima, caso che la necessità del pane mi conduce (qual forse condurcerammi) disperato in l'inferno. Sì che imitate non pure la liberale generosità del figliuolo de lo imperadore, ma quella ancora del glorioso genitore de la beata d'Inghilterra regina, la cui maestade mansueta e terribile consolommi con auree mercedi assai volte", II, pp. 394, 441 s.; Vasari, VII, pp. 449 s.: "Fu da Sua Maestà fatto cavaliere [Tiziano], con provvisione di scudi dugento sopra la Camera a Napoli. Quando similmente ritrasse Filippo re di Spagna e di esso Carlo figliuolo, ebbe da lui di ferma provvisione altri scudi dugento; di maniera che, aggiunti quelli quattrocento alli trecento che ha in sul Fondaco de' Tedeschi dai signori viniziani, ha, senza faticarsi, settecento scudi fermi di provvisione ciascun anno".

⁹⁹ Cfr. Vasari, V, pp. 428 s.: "Parimente [Enea Vico] intagliò il ritratto di Carlo quinto imperadore con un ornamento pieno di vittorie e di spoglie fatte a proposito; di che fu premiato da Sua Maestà e lodato da ognuno"; "Enea aveva l'ingegno elevato, e, desideroso di passare a maggiori e più lodate imprese, si diede agli studi dell'antichità e particolarmente delle medaglie antiche: delle quali ha mandato fuori più libri stampati, dove sono l'effigie vere di molti imperadori e le loro mogli, con l'iscrizioni e riversi di tutte le sorti, che possono arrecare, a chi se ne diletta, cognizione e chiarezza delle storie; di che ha meritato e merita gran lode, e chi l'ha tassato ne' libri delle medaglie ha

avuto il torto, perciocché chi considererà le fatiche che ha fatto, e quanto siano utili e belle, lo scuserà se in qualche cosa di non molta importanza avesse fallato”.

¹⁰⁰ Cfr. Svetonio, *Nero*, 52, e Pino, n. 86.

¹⁰¹ Il Dolce tende ad ampliare l'esemplificazione tradizionale. Cfr. Svetonio, *Divus Iulius*, 46-47; Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 26.

¹⁰² Cfr. Spartiano, *Hadr.*, 14.

¹⁰³ Cfr. Pino, n. 87.

¹⁰⁴ Cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 70. Si noti che il testo latino reca la somma di sei milioni di sesterzi.

¹⁰⁵ Cfr. Pino, n. 109.

¹⁰⁶ Cfr. Varchi, n. 41.

¹⁰⁷ Cfr. Pino.

¹⁰⁸ *Epigr.*, VIII, 55, 36.

¹⁰⁹ Sulle accoglienze milanesi e sulla morte leggendaria di Leonardo vedasi Vasari, T, pp. 568 e 574 s. Cfr. anche Mauceri, *op. cit.*, p. 178: “Egli [il Dolce] cade talora in errore o prende qualche svista, come... allora che accredita la favola della morte di Leonardo”.

¹¹⁰ Cfr. Vasari, T, pp. 653 s., 672.

¹¹¹ Cfr. Vasari, T, pp. 960 ss., 972 ss., 985; Condivi, p. 69.

¹¹² Cfr. la lettera dell'Aretino a Tiziano dell'ottobre 1545: “Né anco potei fare di non commovermi con tutto il core nelle amorevolezze dimostratevi da le accoglienze e fattevi da la beatitudine di papa nostro signore”, II, p. 106; Varchi, Vasari, Vasari, VII, pp. 446 s.: “Venuto l'anno 1546, [Tiziano] chiamato dal cardinale Farnese andò a Roma...; e così, riposato che si fu... alquanti giorni, gli furono date stanze e in Belvedere, acciò mettesse mano a fare di nuovo il ritratto di papa Paulo intero, quello di Farnese e quello del duca Ottavio, i quali condusse ottimamente e con molta soddisfazione di que' signori”.

¹¹³ Cfr. Vasari, VII, p. 447: “Andando un giorno Michelagnolo ed il Vasari a vedere Tiziano in Belvedere, videro in un quadro, che allora aveva condotto, una femina ignuda, figurata per una Danae, che aveva in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro, e molto (come si fa in presenza) gli lodarono. Dopo partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarroti lo commendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera; ma che era un peccato che a Venezia non s'imparasse da principio a disegnare bene, e che non avessero que' pittori miglior modo nello studio. Con ciò sia (diss'egli) che se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contraffare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito ed una molto vaga e vivace maniera”. Evidentemente è il Vasari, questa volta, a difendersi, sotto l'insegna di Michelangelo, dai Veneti, e lo spunto può essergli stato fornito proprio dall'affermazione del Dolce

¹¹⁴ Cfr. Pino.

¹¹⁵ Cfr. Varchi, Pino.

¹¹⁶ Cfr. Varchi.

¹¹⁷ Cfr. Varchi, Vasari, Sangallo.

¹¹⁸ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 76: “Che la pittura tenga espressi li idii quali siano adorati dalle genti, questo certo fu sempre grandissimo dono ai mortali, però che la pittura molto così giova ad quella pietà per quale siamo congiunti alii idii insieme ed a tenere gli animi nostri pieni di religione”. Il Dolce anticipa le deliberazioni della XXV Sessione del Concilio Tridentino, “De invocatione et veneratione et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus” (*Sacros. Concilium Tridentinum, additis declarationibus Cardinalium, ex ultima recognitione Ioannis Gallemart, Lugduni, 1649, pp. 638 ss.*).

¹¹⁹ Svetonio, *Divus Iulius*, 7.

¹²⁰ *Bellum Iugurth.*, 4, 5-6.

¹²¹ Con questa affermazione il Dolce non sembra tanto enunciare delle convinzioni stilistiche (cfr. Varchi, Vasari), quanto richiamare l'attenzione del lettore su una prerogativa che, secondo divisione della pittura, spetta al pittore (come la “disposizione” spetta al poeta).

¹²² Cfr. Pino.

¹²³ Cfr. Varchi, Vasari, Sangallo, Pino.

¹²⁴ Il solito paragone albertiano che contrappone la preziosità della materia a quella dell'artificio (cfr. Vasari, Pino), svolto dal Dolce con accenti patetici, che ci ricorda non l'Aretino moraleggiante.

¹²⁵ Si accenna alla celebre *Balthassaris Castilionis elegia quae fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem*, composta intorno al 1519, e precisamente ai vv. 27-34:

Sola tuos vultus referens, Rap haelis imago
picta manu curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio arrideoque iocorque
alloquor et, tanquam reddere verba queat.
Assensu nutuque mihi saepe illa videtur
dicere velle aliquid, et tua verba loqui.

Agnoscit balboque p atrem puer ore salutat:
hoc solor l ongos decipioque dies.

Il ritratto del Castiglione, eseguito da Raffaello prima del 19 aprile 1516, si trova ora al Louvre.

¹²⁶ Cfr. Varchi, Vasari, Pino.

¹²⁷ Cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 2, che invece lamentava al tempo suo l'esaltazione della materia e la decadenza dell'arte.

¹²⁸ Giudizio dettato ancora dalla consapevolezza della "perfezione" cinquecentesca. Tra i "pittori più o meno valenti" che avevano dipinto, al tempo del Dolce, nella Sala del Maggiore Consiglio si ricordano Gentile da Fabriano, il Pisanello, Gentile e Giovanni Bellini, Alvise Vivarini, il Carpaccio.

¹²⁹ Cfr. Vasari, VII, p. 432: "Essendo... rimasa imperfetta, per la morte di Giovanni Bellino, nella sala del Gran Consiglio una storia, dove Federico Barbarossa alla porta della chiesa di San Marco sta ginocchioni in nanzi a papa Alessandro III, che gli mette il piè sopra la gola, la fornì Tiziano, mutando molte cose e facendovi molti ritratti di naturale di suoi amici ed altri"; p. 439: "Il Gritti, che a Tiziano fu sempre amicissimo,... gli fece allogare nella sala del Gran Consiglio una storia grande della rotta di Chiaramonte; nella quale fece una battaglia e furia di soldati che combattono, mentre una terribile pioggia cade dal cielo: la quale opera, tolta tutta dal vivo, è tenuta la migliore di quante storie sono in quella sala, e la più bella".

¹³⁰ Cfr. Vasari, IV, pp. 95 ss., VII, pp. 428 s.: "Intanto, avendo esso Giorgione condotta la facciata dinanzi del Fondaco de' Tedeschi, per mezzo del Barbarigo furono alloggiate a Tiziano alcune storie che sono nella medesima sopra la Merceria". Furono eseguite tra il 1508 e il 1509.

¹³¹ Cfr. ancora la XXV Sessione del Concilio Tridentino (*Sacros. Concilium Tridentinum* cit., pp. 638 s.).

¹³² È una deduzione dall'argomento della "universalità" della pittura (cfr. Pino). "Necessaria" non appariva invece la pittura al Varchi, secondo la definizione aristotelica (Varchi), e al Pino.

¹³³ Il Dolce accetta la suddita visione della pittura proposta dal Pino, pp. 113 ss. (cfr. le note relative, e Gengaro, *op. cit.*, p. 145, Venturi, *Storia della critica d'arte* cit., pp. 153 s., Pallucchini, p. 41), ispirata alle antiche classificazioni retoriche e alle poetiche cinquecentesche (cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, pp. 264 s.; C. Gilbert, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, "Marsyas", III, 1943-45, pp. 95 ss., e n. 34 a p. 103), e la amplia e svolge secondo la propria esperienza letteraria.

¹³⁴ Cfr. Pino, n. 132.

¹³⁵ Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 264: "That is to say the projection into a sketch without color of the invention in the painter's mind... *Dispositio* for the rhetoricians means a preliminary blocking out of the oratorical discourse, so as to give a clear indication of the structural outlines of its final form with the relation of parts to the whole, just as *disegno* for Dolce means a preliminary sketch of the painter's invention". Gengaro, *op. cit.*, p. 145, intende invece la "forma" come forma plastica in senso toscano, e così L. Mallè, in Alberti, *Della Pittura*, p. 126. L'interpretazione del Lee è confermata dal Gilbert, *op. cit.*, pp. 94 s., a proposito del più ibrido e complesso "disegno" del Pino.

¹³⁶ Vedansi Pino, Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 264: "*Elocutio* for the rhetoricians means the final rendering in language just as *colorito* for Dolce means the final rendering in color [cfr. Cicerone, *De Inventione*, I, 7, 9; *De Oratore*, I, 31, 142; Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, Proem. 22]". In questa prima definizione del colore, assai più sommaria di quella del Pino, il Dolce sembra tradurre in termini generici le correnti definizioni delle possibilità espressive della pittura (cfr. Leonardo, ff. 24 v. s., Castiglione, *Il Cortegiano*, p. 126 s., Varchi, Pino e, quasi per compensare l'assenza di una descrizione stilistica che esorbiti dagli interessi del letterato, si rifugia in ragionamenti pseudofilosofici).

¹³⁷ Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, pp. 264 s.: "Dolce,... writing not as one interested in the technical procedure of the practicing artist, but as an urbane and genial critic with a good education in classical literature and theory in an age that was critical rather than creative, follows the ancient rhetoricians in placing first *inventio*, which includes all of the preparatory labor of the painter... his reading..., his conversations..., and his plan before its actual execution in a sketch for the disposition of his figures in his composition according to the principles of arrangement and decorum"; L. Mallè, in Alberti, *Della Pittura*, p. 126: "L'invenzione assunta a valore principale è intesa però più in senso formale, disegnativo, che non descrittivo". L'interpretazione letteraria del Lee sarà confermata dai passi seguenti, in cui il Dolce svolge la sua invenzione in senso nettamente puristico, ispirandosi alla poetica di Orazio e del Daniello (cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 229 n. 145), ma altresì risentendo delle descrizioni in chiave pietistica dell'Aretino.

¹³⁸ Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 229 n. 145, che cita Orazio, *De arte poet.*, vv. 119-127 (riprodotti nella n. 141), e Daniello, *Poetica*, pp. 35 s.: "Né è solamente da vedere, che le parti delle materie che si prendono a trattare abbiano fra loro convenienza; ma che quelle ancora che alle persone si mandano, convenientissime, proprie et accomodate siano. Et oltre a ciò che il parlare che si dà loro sia di soavità, di mansuetudine, di gravità, d'allegrezza, di dolore e finalmente pieno degli affetti tutti, secondo però la qualità, la dignità, l'abito, l'ufficio e l'età di ciascuna. Il che a dover far compiutamente, fa ancora mestiero che si sappia per colui che farlo 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. Della quale chiunque poca o niuna cognizione avesse, non solamente nelle cose, ma potrebbe eziandio errare nelle parole. E perché questa convenevolezza non è altro che un cotal abito et proprietà dell'animo, è necessario che, dovendosi essa a ciascuna persona attribuire, si sappia somigliante mente e si conosca la consuetudine et i costumi di ciascuna età". Si noti tuttavia che il Dolce svolge

la "convenienza" letteraria in senso controriformistico, come già l'Aretino nei suoi scritti religiosi (cfr. la sua lettera del [settembre 1539] a mons. Girolamo Verallo, legato apostolico, dedicatoria della *Istoria detta Vergine*: "E perché ogni cosa pensata, detta e scritta in lode del Signore è autentica, tutto il mio sforzo è suto in estollere le azioni, le bellezze e le virtù di Nostra Donna, con ogni sorte di parole atte a ringrandire il religioso de le meditazioni mie. E non è dubbio che le menzogne poetiche diventano evangeli allora che, posto da parte il celebrare le chiome, gli occhi, la bocca e il viso di questa e di quella, si rivolgono a cantar di colei che è rifugio de le speranze nostre. E beati gli inchiostri, beate le penne, beate le carte che si spendono, si affaticano e si spengono nei pregi di Maria", I, pp. 134 s.).

¹³⁹ Cfr. Vasari, T, p. 336: "Visto Filippo l'opera di Donato, pensando veder meglio, si tacque et alquanto sorrise. Vedendo questo, Donato lo scongiurò, per l'interesse dell'amicizia, che la opinione sua non dicesse, perché, essendo soli, liberamente far lo poteva. Laonde Filippo, liberalissimo essendo, non gliene fu avaro, dicendogli che gli pareva ch'egli avesse messo in croce un contadino e non il corpo di Cristo, il quale fu delicatissimo di membra e d'aspetto gentile ornato". Certamente la scelta dell'episodio, il cui protagonista è lo scultore fiorentino inferiore al solo Michelangelo, ha un valore polemico. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 231, si limita ad osservare che il Dolce "speaks, one may believe, both as a man of classical taste who favored the generalizing, not the realistic, mode of representation, and as an apologist for propriety in religious painting".

¹⁴⁰ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 229 n. 145, cita Orazio, *De arte poet.*, vv. 119-127 (riprodotti nella nota seg.), e Daniello, *Poetica*, p. 37: "È... da considerarsi non pure... l'età delle persone che nei poemi s'introducono, ma l'ufficio, la condizione e la patria delle introdotte: come, per grazia d'esempio, se essi sono Dei o uomini; se uomini, o di sé medesimi o d'altrui, mercanti o agricoltori, italiani o francesi, veneziani o fiorentini: accomodando poi a ciascuno atti e parole proprie e convenientissime". Ma cfr. anche Alberti, *Della Pittura*, pp. 89 s., che insiste sulla convenienza della "grandezza, officio, spezie e colori", e Leonardo, che si preoccupa dei vari aspetti del "decoro" (f. 125 v.: "Osserva il decoro, cioè della convenienza de l'atto, vestigie e sito e circonspecti delle dignità o viltà delle cose che tu vuoi figurare: cioè ch' il re sia di barba, aria et abito grave, et il sito ornato, e li circostanti stieno con riverenza e ammirazione e abiti degni e convenienti alla gravità d'una corte, e li vili disornati, infinti et abietti, e li lor circostanti abbian similitudine con atti vili e presuntuosi, e tutte le membra corrispondino a tal componimento"). Sembra tuttavia che il Daniello e il Dolce si interessino più degli altri alla "proprietà" delle acconciature, rivelando forse in ciò un gusto addestrato sui contemporanei apparati scenografici e pittorici, di cui l'Aretino era ricercato inventore (cfr. ad es. la lettera di G. Vasari in Venezia ad Ottaviano de' Medici, del [22-II]1542, in K. Frey, *Der literarische Nachlass G. V.s.*, München, 1923-30, I, pp. 111 ss.).

¹⁴¹ *De arte poet.*, vv. 119-127: "Aut famam sequere aut sibi convenientia finge, Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem, Impiger, iracundus, inexorabilis, acer, Iura neget sibi nata, nihil non adroget armis. Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes". Sulla "convenevolezza" degli scrittori cfr. anche Daniello, *Poetica*, pp. 35 ss., parzialmente riprodotto nelle note precedenti.

¹⁴² Cfr. Vasari, VI, p. 267: "[Nel Cristo nell'orto dipinto dal Pontormo alla Certosa] è Giuda che conduce i Giudei, di viso così strano anch'egli, siccome sono le cere di tutti que' soldati fatti alla tedesca con arie stravaganti, ch'elle muovono a compassione chi le mira della semplicità di quell'uomo, che cercò con tanta pazienza e fatica di sapere quello che dagli altri si fugge e si cerca di perdere, per lasciar quella maniera che di bontà avanzava tutte l'altre e piaceva ad ognuno infinitamente". La critica del Dolce ha, ovviamente, accenti più contenutistici che stilistici (cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 231, riprodotto nella n. 139).

¹⁴³ Cfr. Vasari, V, p. 402: "E nel vero, se quest'uomo [il Dürer] sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana come egli ebbe la Fiandra, ed avesse potuto studiare le cose di Roma come abbiame fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, siccome fu il più raro e più celebrato che abbiame mai avuto i fiaminghi". Tra i più convinti sostenitori della "perfezione" italiana sono proprio gli stranieri (cfr. Francesco d'Olanda, p. 65: "E se per gran miracolo alcun d'essi [degli stranieri] riuscisse a dipingere bene, tutto ciò che si potrebbe dire, anche se non imitasse l'Italia, sarebbe soltanto che dipinge come un italiano").

¹⁴⁴ Cfr. Vasari, T, p. 658: "Avendo veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Dürero, volenteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente".

¹⁴⁵ Elogio conforme alla definizione e alla suddivisione della pittura. La "vivezza" è uno dei caratteri della "perfezione" cinquecentesca (cfr. Vasari), che supera la "verità" umanistica (Vasari, T, pp. 556 ss.).

¹⁴⁶ Mentre l'Alberti, *Della Pittura*, pp. 94 s., Leonardo, ff. 60 v. ss., Pino, n. 134, raccomandano al pittore una "storia" bene ordinata nella composizione, il Dolce si preoccupa della successione veridica, ricordando forse, da letterato quale è, oltre i precetti di Aristotele, quelli del Daniello (*Poetica*, p. 44: "Naturale disposizione è quando 'l poeta dal principio della cosa ch'egli vuol trattare incomincia ad ordire il suo poema e segue ordinatamente dal principio sino alla fine quella istessa narrando, e così isponendola come stata è, l'ordine tuttavia de' tempi, ne' quali esse cose che si narrano a venute sono, servando").

¹⁴⁷ *Poet.*, 1450 b; e cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 260 n. 305: "Notions of time and space, as they concern the arts, were evidently not altogether clear in Dolce's mind".

¹⁴⁸ Cfr. Varchi, n. 154.

¹⁴⁹ Cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 71.

¹⁵⁰ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 104: “Ogni laude [della storia] consiste in la invenzione, quale suole aver e questa forza quanto vediamo che, sola senza pittura, per sé la bella invenzione sta grata”; Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 265: “This use [dell’Alberti] of the word *invenzione* corresponds to its use in Dolce’s definition, and it is worth noting that whereas in the realistic Quattrocento literary knowledge is thought of as coming after and crowning the painter’s scientific and practical knowledge, in the theoretical Cinquecento it is emphasized as the indispensable propaedeutic to good painting, being considered equally with genius as the source of invention”; nonché Pino.

¹⁵¹ Il Dolce estende la “convenienza” controriformistica anche ai paesaggi, ispirandosi forse alle minuziose ambientazioni teologiche degli scritti moralistici dell’Aretino. Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 237: “Dolce’s remarks are an example of that literal reading a picture at the expense of its significant dramatic content, that criticism in the name of decorum, or perhaps of verisimilitude, or simply of learning for its own sake, would for two centuries seek to encourage”.

¹⁵² *De arte poet.*, vv. 1-5: “Humano capiti cervicem pictor equinam Iungere si velit et varias inducere plumas Undique conlatis membris, ut turpiter atrum Desinat in piscem mulier formosa superne, Spectatum admissi risum teneatis, amici”. Cfr. Daniello, *Poetica*, p. 35: “Sia dunque, figliuoli, quella materia che di trattar intendete... quella istessa sempre dal cominciamento insino al fine. E non or grave, or vaga, or chiara et alta, or umile et oscura: acciocché noi non fingessimo poi un poema somigliante a quella mostruosa e disparata figura che nel principio dell’Arte sua poetica mirabilmente ne dipigne Orazio”.

¹⁵³ Il Dolce condivide i precetti tradizionali (albertiani e leonardeschi) sulla “storia” e sembra rifiutare anche la “figura sforziata, misteriosa e difficile” raccomandata dal Pino (cfr. n. 139).

¹⁵⁴ Golzio, *op. cit.*, p. 263, rimanda ad una lettera del 15-XII-1540 di P. Aretino a G. Vasari: “In somma voi vi sete portato di sorte nel foglio mandatemi [rappresentante la Caduta della manna], che quello, dove il veramente dolce e grazioso Rafaello disegnò simil cosa, non lo supera di tanto che ve ne aviate a dolere. Ma perché tutto è dono di Cristo, riconoscetelo con l’umiltà che si debbe” (I, p. 175).

¹⁵⁵ Cfr. Pino, n. 164.

¹⁵⁶ Il Tintoretto, che suscitò proprio con questa “storia” l’entusiasmo manieristico del Vasari (VI, pp. 589 s.: “Fra l’altre cose capricciose che sono in questa storia, quella è bellissima, dove il papa ed i cardinali gettando da un luogo alto le torce e cande, come si fa quando si scomunica alcuno, è da basso una baruffa d’ignudi che s’azzuffano per quelle torce e cande, la più bella e la più vaga del mondo. Oltre ciò, alcuni basamenti, anticaglie e ritratti di gentiluomini, che sono sparsi per questa storia, sono molto ben fatti e gli acquistaron grazia e nome appresso d’ognuno”. Cfr. E. Pallucchini, *La critica d’arte a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, 1943, p. 22: “Cita [il Dolce] il Tintoretto senza nominarlo, per rimproverargli un’opera esposta in Palazzo Ducale... Egli si batteva per un gusto che si isolava coerentemente nell’assolutezza dell’opera di Tiziano, senza poterlo più superare nella comprensione delle forze nuove, del generoso sforzo rivoluzionario del Tintoretto”.

¹⁵⁷ Alla sconvenevolezza del Tintoretto si contrappone la convenevolezza del dipinto di Tiziano (su cui v. Vasari, VII, p. 432, riprodotto nella n. 129), secondo i criteri letterari della verisimiglianza (cfr. Daniello, pp. 42 s.: “Quegli [lo storico] è tenuto a narrare le cose semplicemente e senza aggiungervi o menomarvi alcun’altra cosa: che, quando egli ciò non facesse, non meriterebbe d’esser fra gli storici annoverato. Laonde a questi [al poeta] si concede amplissimo privilegio di poter finger molte cose a sua voglia e di lasciar sempre di non pur descriverne la cosa tale, qual ella è, ma di aggiungervi del suo tutte quelle cose ancora, che a quella — quando ben vere non fossero — possono e grazia e vaghezza recare. Ben è vero che egli dee sempre vedere ch’esse al vero somiglianti siano”).

¹⁵⁸ *Epigr.*, I, 35, *De mirabili urbe Venetiis*.

Viderat Hadria cis Venetam Neptunus in undis
stare urbem et toto ponere jura mari.
“Nunc mihi Tarpeias quantumvis, Juppiter, arces
objice, et illa tui moenia Martis”, ait.
“Si pelago Ti brim praefers, urbem aspice utramque:
Illam homines dic es, hanc posuisse deos”.

¹⁵⁹ G. M. Verdizotti (Venezia 1530 c. -1607 c.) fu amico e segretario di Tiziano, da cui ebbe lezioni di pittura. Letterato e intagliatore, tradusse in ottava rima il secondo libro dell’Eneide (1560) e, sempre in versi, *Cento favole morali de’ più illustri autori antichi e moderni, greci e latini* (1570), compose *Genius*, poema sull’entusiasmo poetico (1575), un *Encomiuni picturae* (1569), l’incompiuto poema eroico *Boemondo, ovvero dell’acquisto di Antiochia* (1607) ecc. Cfr. Vasari, VII, pp. 459 s.: “Gli fece conoscere [Tiziano al Vasari] messer Gian Maria, Verdezotti, gentiluomo veneziano, giovane pieno di virtù, amico di Tiziano ed assai ragione vole disegnatore e dipintore, come mostrò in alcuni paesi disegnati da lui, bellissimi. Ha a costui di mano di Tiziano, il quale ama ed osserva come padre, due figure dipinte a olio in due nicchie e, cioè un Apollo ed una Diana”. Altre notizie in Battelli, p. 171 s.

¹⁶⁰ Probabilmente la *Santa Margherita e il drago*, del Prado.

¹⁶¹ Il Dolce insiste sui termini tradizionali della “proprietà” delle figure (cfr. Alberti, *Della Pittura*, pp. 88 ss., Leonardo, f. 110, Pino), ma la sua “convenienza” e “facilità” sembrano inclinarlo ad un purismo controriformistico.

¹⁶² Cfr. Varchi.

¹⁶³ Sono corollari dell'universalità d'informazione, raccomandata ai poeti anche dal Daniello, *Poetica*, pp. 27 ss. (cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 212 n. 74).

¹⁶⁴ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 105, in Varchi, n. 159; Pino.

¹⁶⁵ Cfr. L. Grassi, *I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, 'non finito' e la costruzione dell'opera d'arte*, in "Studi in onore di Pietro Silva", Firenze, 1957, p. 100: "Questa del Dolce è forse la definizione più calzante e felice del concetto di schizzo inteso come il gesto del pittore per sollecitare la propria fantasia, all'atto di tradurre un soggetto in una successione di immagini ('più invenzioni') in vista di una 'scelta', che è poi il momento critico dell'artista su di sé".

¹⁶⁶ Cfr. Vasari, T, p. 559: "L'invenzione era in lui [Raffaello] sì facile e propria, quanto può giudicare chi vede le storie sue, le quali sono simili agli scritti, mostrandoci in quelle i siti simili e gli edifici, così come nelle genti nostrali e straniere, le cere e gli abiti, secondo che egli ha voluto"; p. 651: "Veramente si gli può dar vanto, che nelle invenzioni dei componimenti di queste storie si fossero, nessuno già mai più di lui nella pittura è stato accomodato e aperto e valente".

¹⁶⁷ Il Dolce riecheggia ancora una problematica letteraria: cfr. Orazio, *De arte poet.*, vv. 38-41: "Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam Viribus, et versate diu, quid terre recusent, Quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res, Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo"; Daniello, *Poetica*, p. 70: "Così lo scrittore et il poeta (mercé della penna e degli inchiostri del quale non meno appariscono espressi i costumi e l'opre eccellenti e leggiadre degli uomini per nobiltà di sangue, per bellezza di corpo e per virtù e dottrina chiarissimi e gloriosi, che per opre di scarpello ne' marmi si facciano le statue) dee sempre quel soggetto cercare che esso giudichi atta e convenevole materia a quella forma ricevere ch'esso poi di darle con lo scrivere s'apparecchia. Né basta ancora questo così fatto ritrovamento di materia, s'ella non si dispone e non s'ordina poi, e non si pulisce et orna somigliantemente con le più elette parole et artificiose, in maniera che non pure perfezione alcuna aggiugnere, ma desiderar le si possa maggiore".

¹⁶⁸ Cfr. Daniello, *Poetica*, pp. 69 s.: "Suole... ciascun ottimo et eccellente scultore primieramente quel marmo o quella pietra ritrovare, che più capevole e più acconcia materia stima ch'ella esser debbia a quella forma dover prendere, che esso poi di darle intende. E poscia ch'esso ritrovata l'ha, dentro a' giusti e misurati contorni e termini di quella, quale parte di lei al capo, quale alle braccia, quale ai piedi, e così per ordine all'altre parti tutte del corpo più si confaccia, ingegnarsi di dare; et in che atto ella ha da stare, o in iscorcio o in maestà o in profilo disegnanola, in guisa partire e disporre, che quella stessa pietra comincia a poco a poco a prender forma o d'uomo o di qual altro si voglia animale, secondo la idea che il suo fattore aveva già nella sua niente conceputa. Il perché dire ancora non si può che perfetta forma ella sia, né all'incontro semplice materia, sino a tanto ch'egli con più sottili ferri, et altri strumenti ch'egli abbia, le minutissime parti di quella ricercando, non le da poi tale perfezione che, advegna ch'essa senza alcuno spirito e senza alcun sentimento sia, p'aria non di meno, a tutti coloro che la mirano, che e viva e spiri".

¹⁶⁹ Cfr. Pino, n. 14 l.

¹⁷⁰ Cfr. Daniello, *Poetica*, p. 41: "Rimane ora a vedere che quelle cose, le quali s'hanno a trattare et a descrivere poeticamente, siano sempre di meraviglia, di soavità e giocondità piene; e che sempre sul ritrovamento nuove e magnifiche cose si vada fingendo, per gli altrui animi con simili novità dilettere. Ma siate accorti, figliuoli, di mescolare sempre con le vere le false cose, in guisa che né l'uno dal mezzo, né il mezzo dal fine si discordi"; p. 35: "Togliendo voi a ragionare di cosa che gravissima fosse, non sarebbe dicevole poi che vi spendeste molto di tempo in descrivervi che che si fosse di vago. E allo 'ncontro nelle vaghe quelle che del grave tengono mescolare non si deono"; Orazio, *De arte poet.*, vv. 125-127: "Siquid inexpertum scaenae committis et audes Personam formare novam, servetur ad imum Qualis ab incepto processerit et sibi constet".

¹⁷¹ Il Dolce traduce in termini assai generici la definizione tradizionale di "circoscrizione"; cfr. Pino.

¹⁷² Il Dolce continua a tradurre gli insegnamenti del Daniello (pp. 69 s., riprodotti nelle note precedenti) secondo la propria divisione della pittura, nella quale la *dispositio*, cioè l' "ordine delle invenzioni" (cioè la "forma") è appunto "disegno".

¹⁷³ Cfr., in accezione manieristica, Pontormo, n. 229.

¹⁷⁴ Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, pp. 204 s.: "Dolce was probably aware of. inconsistency [della definizione della pittura come imitazione della natura] for he tries to square the first definition with the second by insisting that it is only in creating the human figure that the painter may improve upon nature: in all other respects he is hopelessly outclassed. The old notion of exact imitation Dolce can still accept with some enthusiasm for nature in general, but for the allimportant human figure, to which in Italian painting the rest of nature had always been subsidiary, it will no longer do. And it is apropos of the human figure in action that Dolce, following the method of literary critics of his day, who were prescribing rules for poetry based on Aristotle and Horace, developed his own doctrine of ideal imitation". E si tratta di una idealizzazione puristica, che vuole contrapporsi agli eccessi di Michelangelo e dei manieristi, accordandosi pienamente con le esigenze controriformistiche. Cfr. anche C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in "Momenti e problemi di storia dell'estetica", I, Milano, 1959, p. 407: "Così si apre, dunque, la via alla nuova concezione del disegno come 'luce vivente', 'intimo occhio' che coglie nella realtà l'ideale forma spirituale e la riproduce sensibilmente nei suoi caratteri essenziali".

¹⁷⁵ Cfr. Pino, n. 19; la lettera di Raffaello al Castiglione (pubblicata per la prima volta dal Dolce in *Lettere di diversi eccellentissimi uomini*, Venezia, 1559): "Per dipingere una bella, mi bisognerebbe veder più belle, con questa condizione: che Vostra Signoria si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico di averla", in R. Sanzio, *Tutti gli scritti*, Milano, 1956, p. 29; Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 130 s.: "Non avete voi letto

che quelle cinque fanciulle da Crotone, le quali tra l'altre di quel populo elesse Zeusi pittore, per far di tutte cinque una sola figura eccellentissima di bellezza, furono celebrate da molti poeti, come quelle che per belle erano state approvate da colui che perfettissimo giudizio di bellezza aver doveva?"; Ariosto, *Orl. Fur.*, XI, 71; Vasari, T, p. 559: "Il graziosissimo Raffaello da Urbino,... studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi"; Condivi, pp. 80 s.: "Quell'antico maestro per fare una Venere non si contentò di vedere una sola vergine; anziché ne volle contemplar molte, e prendendo da ciascuna la più bella e più compita parte, servirsene nella sua Venere. Ed in vero chi si pensa senza questa via (colla quale si può acquistar quella vera teorica) pervenire in quest'arte a qualche grado, di gran lunga s'inganna"; Vasari, VII, p. 275: "Amò [Michelangelo] grandemente le bellezze umane per la imitazione dell'arte, per potere scierre il bello dal bello, che senza questa imitazione non si può far cosa perfetta".

¹⁷⁶ Si noti la punta antimichelangiolesca (cfr. anche la lettera a G. Ballini del 1544" in Bottari-Ticozzi, V, pp. 171 s.: "Non dipingeva [Raffaello] a caso o per pratica, ma sempre con molto studio, ed aveva due fini, l'uno d'imitar la bella maniera delle statue antiche, e l'altro di contender con la natura, in modo che, veggendo le cose dal vivo, dava loro più bella forma, ricercando nelle sue opere una perfezione intera che non si trova nel vivo; perciocché la natura non porge a un corpo solo tutte le sue bellezze, e mendicarle in molti è difficile; ridurle poi insieme in una figura, che non discordino, è quasi del tutto impossibile. Il che è da credere che facesse anticamente Fidia, Apelle e gli altri famosi, e ne abbiamo in più luoghi il testimonio di Cicerone. E se Zeusi, nel formar della sua Elena, si ebbe a servire delle cinque fanciulle, chi dubita ch'egli non v'aggiungesse molte parti d'eccellenza che in quelle non si trovavano?"). Il platonismo dell'imitazione selettiva del Buonarroti (cfr. Condivi e Vasari, citati nella n. precd.) appare al Dolce un eccesso di "pratica" cui egli contrappone una idealizzazione naturalistica (cfr. Alberti, Pino, Raffaello, citati nella nota predetta; E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, "Commentari", VII, 1956, pp. 253 s.: "Anche egli [il Dolce] cita l'episodio delle vergini Crotoniati dipinte da Zeusi, ma lo considera, paradossalmente, un freno all'artista... Il principio della idealizzazione diventa così, nel fervore della polemica antimanierista, vessillo di naturalismo").

¹⁷⁷ *Orl. Fur.*, VII, 11-12, 14-15. La memoria tradisce l'Aretino che salta l'ottava 13. Vale la pena ricordare che il Lessing dichiarò motivatamente di non condividere l'ammirazione del Dolce per queste stanze dell'Ariosto (*Laocoonte*, trad. ital. di E. Sola, Firenze, s. d., p. 129).

¹⁷⁸ Cfr. Pino, n. 32.

¹⁷⁹ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 102: "Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà; non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Vergilio a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro e la veste purpurea cinta pur d'oro, freni al cavallo et ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperarsi oro, però che, ne i colori imitando i razzi de l'oro, sta più ammirazione e lode a l'artefice". Sulla contrapposizione della preziosità della materia a quella dell'artificio cfr. n. 123; sul rapporto tra la proprietà del colore e l'intelligenza del buon maestro cfr. Pino.

¹⁸⁰ Cfr. Ateneo, XIII, 604 b, inesattamente inteso dal Dolce: *??s?a? ... ?e?p??se? ? ?????f?? ?5? ??~ d????μ?? ?5e' ?? me?a??a?, ?5e'?? ?? ?~ ?????f?μa.*

¹⁸¹ Cfr. Pino. L'accostamento dell'Ariosto a Tiziano è, ovviamente, affatto letterario.

¹⁸² Cfr. n. 72.

¹⁸³ Il Dolce insiste più sulla varietà della natura che sulla proporzione dell'uomo (cfr. invece Pino, n. 46).

¹⁸⁴ L'attacco moraleggiante di questa battuta dell'Aretino è letteralmente tradotto dal Gaurico; cfr. Battelli, pp. 172 s. Sul seguito è da rilevare che anche il Dolce accetta le misure vitruviane.

¹⁸⁵ Il Dolce, a differenza del Pino, accetta l'interpretazione del Gaurico (riprodotta in Pino n. 53).

¹⁸⁶ Dieci secondo Vitruvio, III, 1, e il Pino, (cfr. n. 53); nove secondo il Gaurico (*De Sculptura*, a cura di H. Brockhaus, Leipzig, 1886, pp. 130 ss.), di cui il Dolce traduce sommariamente la conclusione: "Quamquam alii octo, alii, quod rarius est (est enim tamquam in musice dissonum ferme), septem, alii, quod et rarum etiam est, decem fecerint. Nos medium et quod in plerisque omnibus mortalibus frequentius erat secuti sumus" (cfr. E. Tea, *La proporzione nelle arti figurative*, Milano, 1945, p. 86: "Eppure egli [il Dolce] biasima i pittori che si costano dal canone. Ma quale canone, se vi è tanta varietà di misure?").

¹⁸⁷ Cfr. Pino, n. 47.

¹⁸⁸ Cfr. le "analogie" del Gaurico, *op. cit.*, pp. 134 ss., e del Pino, n. 57.

¹⁸⁹ Cfr. Pino, e rispettive note in relazione ai passi affini di Vitruvio e del Gaurico.

¹⁹⁰ Cfr. Ateneo, XIII, 590 f e 591 a-b. Frine passava per il modello di tutte le Afroditi celebri, esistenti nelle varie città greche.

¹⁹¹ Cfr. Vasari, T, pp. 557 s.: "Quella fine e quel certo che che ci mancava [nelle opere dei quattrocentisti], non lo potevan mettere così presto in atto, avvenga che lo studio insecchisce la maniera, quando egli è preso per terminare i fini in quel modo. Ben lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel veder cavar fuori di terra certe anticaglie, citate da Plinio de le più famose, il Laocoonte, l'Ercole et il torso grosso di Belvedere, così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo et infinite altre: le quali nella lor dolcezza e nelle lor asprezze con termini carnosi e cavati da le maggior bellezze del vivo; con certi atti che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo, si mostrano con una graziosissima grazia".

L'interpretazione puristica che il Dolce ci offre della "perfezione" degli antichi ben si accorda alla precedente accezione puristica dell'imitazione selettiva (cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, pp. 207 s.: "And although Dolce, who does not use the terra 'Idea', clearly anticipates a theory that Bellori a century later was to clothe in more philosophical language, his remarks on imitation lack any really considered theoretical basis"; Battisti, *op. cit.*, p. 254: "Nel Dolce,... nonostante l'appello al mondo reale, il peso della cultura è preponderante... Nei suoi scritti c'è in dubbia mente il tentativo di trovare un accordo fra esperienza e creazione, fra natura e stile: di qui il peso enorme che le sue pagine ebbero per la formazione del barocco").

¹⁹² Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 206: "Any student of Renaissance theory knows into what a cul-de-sac of criticism the literary theorists often strayed in their exaggerated admiration of antiquity, and how the deeper implications of Aristotle's doctrine were often lost in the constant admonition to the poets to imitate ancient models. Now Horace, whose authority in the sixteenth century was enormous, had pointed out the way to this modification of the Aristotelian doctrine in urging his dramatic poet to be char'y of new invention, and follow, instead, the *exemplaria Graeca*".

¹⁹³ Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, pp. 204 ss.: "And if, we may surmise, the painter did not fall into the aesthetic quagmire of merely copying the antique statues, but used them discreetly as a criterion of ideal attainment, he might as successfully achieve that higher beauty for which he strove as if he had followed the first and less precarious method for the creative artist of 'improving upon nature with means drawn from nature herself' without having dangerous recourse to the perfect standards of ancient art. Dolce does not say that one method is better than the other, and he would probably have agreed that a great artist could successfully combine the selective imitation of nature with intelligent adaptations from the antique". Per l'accezione puristica del "buon giudizio" cfr. Pino, p. 114 e note relative.

¹⁹⁴ Cfr. Tea, *op. cit.*, p. 86: "V'ha chi esagera nel fare le figure — egli dice, alludendo alla scuola del Parmigianino, che furoreggiava allora nelle incisioni, come esempio di eleganza nel disegno —, vi ha chi fa alle donne il collo troppo lungo per imitare gli antichi (cioè i decoratori dell'età imperiale romana)".

¹⁹⁵ Due argomenti tradizionali della varietà della "storia" (cfr. Vasari, Pino).

¹⁹⁶ Sulla convenienza della specie e dell'età cfr. in particolare Alberti, *Della Pittura*, p. 90: "Dicemmo ancora alla composizione de' membri doversi certa specie, e sarebbe cosa assurda se le mani di Elena o di Efigenia fossero vecchizze e zotiche, o se in Nestor fusse il petto tenero et il collo dilicato, o se a Ganimede fusse la fronte crespa o le coscie d'un fachino..."; e Leonardo, ff. 51 v. s.: "Ancora che in vari corpi siano varie bellezze e di grazia eguali, li vari giudici, di pari intelligenza, le giudicherano di gran varietà infra loro esservi tra l'un l'altro delle loro elezzioni"; "Li putti piccoli si debbono figurare con atti pronti e storti quando sedeno, e nello stare ritto con atti timidi e paurosi"; "I vecchi debbono esser fatti con pigri e lenti movimenti e le gambe piegate nelle ginocchia quando stanno fermi, e' piedi, pari e distanti l'un da l'altro, sieno declinati in basso, la testa inanzi chinata e le braccia non troppo distese"; "Le vecchie si debbono figurar ardite e pronte, con rabbiosi movimenti a guisa di furie infernali..".

¹⁹⁷ Il Dolce in questa particolare accezione della "convenienza" sembra riecheggiare non solo gli argomenti della conoscenza universale del poeta (cfr. Daniello, *Poetica*, pp. 26 ss.), ma anche le svariate esperienze della propria multiforme carriera di letterato.

¹⁹⁸ Cfr. ancora Alberti, *Della Pittura*, p. 90, cit. nella nota 196.

¹⁹⁹ Il Dolce comincia ad avanzare le sue riserve sugli eccessi anatomici (cfr. Alberti, *Della Pittura*, pp. 96 s.: "Truovasi chi, esprimendo movimenti troppo arditati ed in una medesima figura facendo che ad uno tratto si vede il petto e le reni, cosa impossibile e non condicente, credono essere lodati perché odono quelle immagini molto parer vive, quali molto gettino ogni suo membro; e per questo in loro figure fanno parerle schermidori et istrioni senza alcuna dignità di pittura, onde non solo sono senza grazia e dolcezza, ma più ancora mostrano l'ingegno dell'artefice troppo fervente e furioso"; Leonardo, ff. 109 v.: "Le membra che durano fatica faralle muscolose, e quelle che non s'adoprono facciansi senza muscoli e dolci", 116 v. s.: "Non volere fare tutti li muscoli alle tue figure evidenti, perché, ancora ch'essi sieno ai loro siti, e' non si fanno di grand'evidenzia, se le membra dov'essi sono situati non sono in grande forza o fatica, e le membra che restan senza essercizio sieno senza dimostrazione di muscoli. E s'altrimente farai, più tosto un sacco di noci che figura umana arai imitato").

²⁰⁰ Il Dolce concorda, nella sua scelta classicistica, con Alberti, *Della Pittura*, p. 97, e con Leonardo, f. 117 v.: "Le figure ignude non debbono essere ricercate integralmente con tutti li loro muscoli, perché riescono difficili e sgraziati. Tu hai ad intendere tutti li muscoli de l'uomo, e quelli pronunziare con poca evidenza dove l'uomo non s'affatica nelle sue parte. Quel membro che sarà più affaticato sarà quello che più dimostrerà li suoi muscoli. Per quel'aspetto che 'l membro si volta alla sua operazione, per quel medesimo fieno li suoi muscoli più spesso pronunziati. Il muscolo in sé pronunzia spesso le sue particule mediante l'operazione, in modo che senza tale operazione in esso prima non si dimostravano"; f. 114: "Le membra col corpo debbono esser acomodate con grazia al proposito dell'effetto che tu voi che faccia la figura; e se tu voi fare figura che dimostri in sé leggiadria, debbi fare membra gentili e distese, senza dimostrazione di troppi muscoli, e que' pochi ch' al proposito farai dimostrare, fagli dolci, cioè di poca evidenza, con ombre non tinte, e le membra, massimamente le braccia, disnodate". Ma mentre i due trattatisti toscani, ben consapevoli della varietà espressiva del corpo umano, raccomandano agli artisti una e bilanciata moderazione, il Dolce si limita ad un categorico e polemico schematismo, di evidente ascendenza letteraria (basti ricordare le sopra citate stanze dell'Ariosto sulla bellezza di Alcina, o la stessa definizione della pittura del Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 125 ss., o anche i canoni della bellezza muliebre enunciati dal Pino).

²⁰¹ La motivazione antianatomica del Dolce conferma una polemica cui rimane estranea ogni problematica scientifica (come quella di Leonardo) ed individuale (come quella della “storia” vasariana). Il letterato procede sistematicamente nell’enunciare categorie (come questa della “tenerezza”, allusiva al complesso equilibrio dei classici, contro la facile unilateralità degli anticlassici), che saranno condivise ed ampliate dai puristi del Sei e del Settecento.

²⁰² Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 88: “Dipigniendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni, che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo”; Leonardo, f. 118 v.: “Necessaria cosa è al pittore, per essere bono membrificatore nell’attitudini e gesti che fare si possono per li nudi, di sapere la notomia di nervi, ossa, muscoli e lacerti, per sapere nelli diversi movimenti e forze qual nervo o muscolo è di tal movimento caggione, e solo far quelli evvidenti e questi ingrossati, e non li altri per tutto, come molti fanno, che per parere grandi disegnatori fanno i loro nudi legnosi e senza grazia, che paiono a vederli un sacco di noci più che superficie umana, o vero un fascio di ravani, più tosto che muscoli nudi”.

²⁰³ Di fronte alla valutazione manieristica del Vasari (T, pp. 557 s., riprodotto nella n. 191) il Dolce insiste ancora sui caratteri puristici degli antichi.

²⁰⁴ Cfr. le cit. stanze dell’Ariosto, Pino, e note relative, ed anche la lettera dell’Aretino a Carlo V dell’ottobre 1544 (II, pp. 26 s.).

²⁰⁵ Il purismo del Dolce non disdegna gli accenti sociali, frequentissimi nelle lettere dell’Aretino e sensibili anche nel pittore ideale del Pino.

²⁰⁶ In questa prima parte generale il Dolce si sforza ancora di essere equanime. Sui pericoli dell’imitazione cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 109, Leonardo, f. 39 v.

²⁰⁷ Cfr. Varchi, Pontormo, Pino.

²⁰⁸ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 92: “In ogni storia la varietà sempre fu ioconda, et in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritte e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su un piè. A li altri sia il viso contrario e le braccia remisse, coi piedi aggiunti; e così a ciascuno sia suo atto e flessione di membra: altri se gga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano”.

²⁰⁹ Secondo la sua universalità conoscitiva: cfr. Daniello, *Poetica*, p. 26: “Dico... essergli concesso [al poeta] ampia licenza (sì come ancora è al dipintore, di finger molte e diverse cose, diversamente) di potere di tutte quelle cose che in grado li siano ragionare et iscriver”.

²¹⁰ Cfr. Leonardo, f. 61: “Dico anco che nelle istorie si debbe mischiare insieme vicinamente i retti contrari, perché danno gran paragone l’uno a l’altro; e tanto più, quanto saranno più propinqui, cioè il brutto vicino al bello, el grande al piccolo, el vecchio al giovane, il forte al debole; e così si varia quanto si può e più vicino”. Il Dolce raccomanda di evitare simili contrapposizioni, che accentuano in senso manieristico i parallelismi dell’Alberti, pp. 91 s., e del Pino.

²¹¹ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 92, cit. nella n. 208; Leonardo, f. 106 v.: “Non sia replicato li medesimi movimenti in una medesima figura...; né ancora si replichi le medesime attitudini in una istoria”.

²¹² Gli eccessi della “diligenza”, già lamentati dall’Alberti, *Della Pittura*, p. 113, da Leonardo, f. 48 v., e dal Pino. Cfr. anche Vasari, T, pp. 557 s., riprodotto nella n. 191.

²¹³ Vv. 29-30: “Qui variare cupit rem prodigialiter unam, Delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum: In vitium ducit culpa fuga, si caret arte”.

²¹⁴ L’argomento tradizionale dell’“inganno” dell’arte; cfr. Varchi, Pino.

²¹⁵ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, pp. 96 s., e Leonardo, ff. 109 v., 116 v. s., riprodotti nella n. 199.

²¹⁶ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 89: “Si provenga che ciascuno membro segua a quello che ivi si fa al suo officio”; Leonardo, f. 110: “I moti et attitudini delle figure vogliono dimostrare il proprio accidente mentale de l’operatore di tali moti, in modo che nessuna altra cosa possin significare”.

²¹⁷ Si noti con quale prudenza il Dolce introduce l’argomento degli scorci, considerati prerogativa della pittura da Varchi, Vasari, Sangallo, ed anche dal Pino.

²¹⁸ Cfr. Pino, nonché lo stesso Dolce.

²¹⁹ Cfr. ancora Pino, n. 139. Il Dolce condivide più le critiche albertiane (*Della Pittura*, p. 96) che le predilezioni più o meno manieristiche dei suoi contemporanei.

²²⁰ Cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 124, 129 s., Varchi, Vasari, Sangallo, e note relative; nonché lo stesso Dolce. Naturalmente il diletto è inteso dal Dolce, come egli tiene a chiarire subito dopo, in senso classicistico. Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 227 n. 135: “Dolce does not mention instruction when he states that the poet’s business is to delight, but his remarks on decorum are sufficient evidence that he was imbued with the Horatian maxim”.

²²¹ Distinzione che vuole avvalorare la qualità del diletto.

²²² Cfr. Leonardo, f. 59 v., riprodotto in Pino, n. 139.

²²³ Cfr. Varchi, Vasari.

²²⁴ Cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 92: “Pinxit [Apelles] et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in tempio Ephesiae Dianae viginti talentis auri. Digiti emine videntur et fulmen extrata bulam esse”.

²²⁵ Il Dolce insiste sulla caparbia irriducibilità del Fa bbriani, in modo da avvalorare la dimostrazione dell’Aretino.

²²⁶ Cfr. Pino, n. 139. Si tratta forse di una consapevole correzione puristica da parte del Dolce.

²²⁷ Cfr. Doni, *Disegno*, f. 15: “Tali abiti si son trovati per conoscer distintamente la qualità degli uomini, secondo le lor professioni, come si conviene ne’ governi de’ magistrati o dottori et altri simili uomini di grado e dignità... La forza degli abiti mostra ancora distintamente le dignità, le potenze de’ precenci...”.

²²⁸ Maniche a gomito.

²²⁹ Cfr. Pino; le lettere dell’Aretino: al conte Massimiano Stampa dell’8-X-1531: “Del cremisi de la veste [di un S. Giovanni di pinto da Tiziano] e del cerviero de la foder a non parlo, perché, al paragone, il vero cremisi e il vero cerviero son dipinti, ed essi son vivi”, I, p. 19, e a Cosimo I de’ Medici dell’ottobre 1545: “Certo ella [l’immagine dello stesso Aretino ritratto da Tiziano] respira, batte i polsi e move lo spirito nel modo ch’io mi faccio in la vita. E se più fussero stati gli scudi che gliene ho conti, invero i drappi sarieno lucidi, morbidi e rigidi, come il da senno raso, il velluto e il broccato”, II, p. 108; e Vasari, *Vita di Raffaello*, T, p. 657: “Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio de’ Medici e il cardinale de’ Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure; quivi è il velluto che ha il pelo, il damasco adosso a quel papa, che suona e lustra; e le pelli della foder a son morbide e vive, gli ori e le sete contraffattisi, che non colori, ma oro e seta paiono”.

²³⁰ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 98: “Nascano le pieghe come al tronco dell’albero i suo rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti, tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento... Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti, sendo i panni di natura gravi e continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pittura porvi la faccia del vento zeffiro o austro che soffi fra le nuvole, onde i panni ventoleggino. E quindi verrà a quella grazia, che i corpi, da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall’altra parte i panni giettati dal vento dolce voleranno per aria”; Leonardo, f. 167: “Li panni che vestano le figure debbono avere le loro pieghe acomodate a cingere le membra da loro vestite, in modo che nelle parte aluminare non si ponga pieghe d’ombre oscure, e nelle parte ombrose non si faccia pieghe di troppa chiarezza, e che li lineamenti d’esse pieghe vadino in qualche parte circondando le membra da loro coperte, e non con lineamenti che taglino le membra, né con ombre che sfondino più dentro che non è la superficie del corpo vestito. E in efetto il panno sia in modo adattato, che non paia disabbitato, cioè che non paia un grupamento di panno spogliato da l’uomo, come si vede far a molti, li quali s’inamorano tanto delli varii agrupamenti de varie pieghe, che n’empiono tutt’una figura, dimenticandosi l’efetto per chi tal panno è fatto, cioè per vestire e circondare con grazia le membra dov’essi si posano, e non empire in tutto di ventri o visiche sgonfiate sopra li rilevi aluminati de’ membri”; Doni, *Disegno*, f. 15: “E quanto all’intelligenza di questi panni, ella consiste tutta nel fondamento degl’ignudi, dove s’accorciano e si ritraggono... Le pieghe de’ panni debbono mostrar le membra umane: in modo che un minimo dintorno o oscurità d’ombra non le tagli et amacchi più del dovere. E tanto sono belli i panni, quanto formatamente, senza impedimento alcuno, si veggono sotto loro i gnudi, sopra i quali si compone una forma d’abiti all’arbitrio degli artisti con molti varii abbigliamenti; e tanto son più belli quanto con più bella grazia girano sopra gli ignudi”; Vasari, T, p. 53: “Se ella [la figura scolpita] non arà ad essere ignuda, facciasi che i panni ch’ella arà ad avere addosso non siano tanto triti che abbino del secco, né tanto grossi che paino sassi, ma siano con le sue rotture di pieghe girati talmente, che scuoprino lo ignudo di sotto, e con arte e grazia talora lo mostrino e talora lo ascondino, senza alcuna crudeltà che offenda la figura”. Si veda anche la lettera del Dolce al Ballini del 1544: “Altre pieghe ricerca il raso e altre l’ormisino; e sebbene bisogna che il panno a’ suoi luoghi accenni il nudo che v’è di sotto, è da fuggir di cadere a quell’estremo vizioso, che i panni assembrino attaccati alle carni” (Bottari-Ticozzi, V, pp. 170 s.).

²³¹ Cfr. la lettera del Dolce ad A. Contarini, in Bottari-Ticozzi, III, p. 380: “Si legge nelle cose de’ dipintori antichi, che alcuni inganarono gli uccelli ed altri i cavalli”.

²³² Cfr. Varchi, Pino.

²³³ Cfr. Pino, n. 105.

²³⁴ Cfr. Varchi, Pino.

²³⁵ Cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 102-104; Val. Massimo, VIII, II, 7, che ripete l’aneddoto del cavallo senza nominare il protagonista; non ché Varchi.

²³⁶ In tal modo l’efficacia espressiva della pittura è condizionata al rispetto di limiti puristici, la cui reazione alle “licenze” manieristiche appare del tutto evidente se si paragoni, ad es., questa generica e temperata definizione del Dolce con la più complessa e vibrante del Vasari. Esemplare, secondo questi ideali del Dolce, la sua descrizione di una Venere di Tiziano: “Vi giuro, signor mio [scrive ad Alessandro Contarini], che non si trova uomo tanto acuto di vista e di giudizio, che veggendola non la creda viva; niuno così raffreddato dagli anni, o sì duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire e commoversi nelle vene tutto il sangue” (Bottari-Ticozzi, III, p. 381).

²³⁷ Lume e ombra, componenti tradizionali del colore (cfr. Varchi, Vasari, Pontormo, Sangallo, Pino), interessano il Dolce non per le loro difficoltà scientifiche, pratiche e stilistiche, ma solo per indurre il pittore alla prudenza.

²³⁸ Citazione del tutto convenzionale; cfr. Varchi, Vasari, Pino.

²³⁹ È l’argomento più consono all’esperienza letteraria del Dolce, che lo svolge a punto con citazioni erudite.

²⁴⁰ Probabilmente il Dolce allude con questi esempi generici alle accentuazioni cromatiche dei manieristi. Cfr. anche la sua cit. lettera ad A. Contarini, in Bottari-Ticozzi, III, pp. 379 s.: “Non basta il saper formar le figure in disegno eccellenti, se poi le tinte de’ colori, che deono imitar la carne, hanno del porfido o del terreno e sono prive di quella unione e tenerezza e vivacità che fa nei corpi la natura”.

²⁴¹ Cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 97.

²⁴² Cfr. Pino, e, tra le lettere dell' Aretino, quella al Giovio del febbraio 1545 (riprodotta nella n. 92). Cfr. anche la lettera del Dolce ad A. Contarini, in Bottari-Ticozzi, III, p. 378: "Egli [Tiziano] l'ha [Adone] finto di statura convenevole a garzone di sedici o diciott'anni, ben proporzionato, grazioso ed in ogni sua parte leggiadro, con una tinta di carne amabile, che 'l dimostra delicatissimo e di sangue reale".

²⁴³ La tavola di *San Nicolò in gloria*, dipinta nel 1529 e, ricordata dal Vasari già nel 1550 (T, p. 854) e lodata nel '68 (V, p. 250).

²⁴⁴ Cfr. Pino, n. 161, nonché la lettera dell' Aretino a Tiziano del 9 novembre 1537 ("Egli [l'angelo di una *Nunziata* del Vecellio] ha la maestà celeste nel volto, e le sue guance tremano ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue che al naturale contraffà l'unione del vostro colorire", I, p. 79) e quella dello stesso Dolce ad A. Contarini, in Bottari-Ticozzi, III, p. 379, cit. nella n. 7 a p. 183.

²⁴⁵ Il Dolce condivide, a proposito dei "contorni", il partito pittorico del Pino e, a proposito delle "ombre", la sua moderazione, contro le accentuazioni vasariane (cfr. Vasari).

²⁴⁶ Il Fabbrini esprime una convinzione della trattatistica toscana (cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 100: "Posi mente che alla superficie piana, in ogni suo luogo, sta il colore uniforme").

²⁴⁷ Dolce n. 239.

²⁴⁸ La armature, coefficienti della "varietà" della storia (cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., Varchi, Pino), sono particolarmente ammirate dall' Aretino nei dipinti di Tiziano (cfr. le sue lettere: ad Alfonso d'Avalos del 20-XI-1540: "Egli [Tiziano] mi menò pur ieri a veder la tavola, ne la quale sete visto parlare a lo esercito suso un pilastro... Il pennello dell'uomo mirabile va con sì nuovo modo a trovare le parti che non si veggono e le immagini che egli colorisce di voi, che ella, nel mostrarsi in tutte le membra tonde come il vivo, vi fa più tosto essere Alfonso che parere il ferro; ciò, con che sì buon pittore vi arma, è talmente simile al ferro, che il vero istesso non sapria discernere il naturale dal finto, conciosia che i riflessi di piastre tali balenano e folgorano e, folgorando e balenando, feriscono in maniera gli occhi che le mirano, che ne divengono ciechi, non che abbagliati", I, p. 162; e a mons. Bonnivet del novembre 1550: "Perché in ciascuna cosa si adopra l'invidia, in mentre il divino maestro vi adornava il busto di un'armatura, che abbaglierà chi la guarderà nei lumi dei colori e delle ombre, ecco la Maestà di Carlo che il tira in Augusta volando", II, p. 382).

²⁴⁹ Cfr. Leonardo, f. 52: "Quella cosa ch' è priva interamente di luce è tutta tenebre. Essendo la notte in simile condizione e tu vi vogli figurare una storia, farai che, sendovi un grande foco, che quella cosa che è più propinqua a detto foco più si tinga nel suo colore, perché quella cosa ch' è più vicina a l'obbietto, più partecipa della sua natura; e facendo il foco pendere in colore rosso, farai tutte le cose aluminate da quello ancora loro rosseggiare, e quelle che sono più lontane a detto foco, più sieno tinte del colore nero della notte"; Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 126 s.; Varchi, Vasari, Pontormo.

²⁵⁰ Cfr. Varchi, Vasari, Pontormo.

²⁵¹ Il Dolce si limita ora ad una elencazione che registra i temi delle più famose definizioni della pittura, sia letterarie che manieristiche. Per i lampi cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., Vasari, Pino.

²⁵² Cfr. Leonardo, f. 52, Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., Varchi, Vasari, Pontormo, Pino, Doni, *Disegno*, ff. 12, 14.

²⁵³ Cfr. Leonardo, ff. 24 v. s., Varchi, Vasari, Pontormo.

²⁵⁴ Cfr. Leonardo, ff. 24 v. s., Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., Varchi, Vasari, Pino, Doni, *Disegno*, f. 12.

²⁵⁵ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 77, Castiglione, *Il Cortegiano*, p. 126, Vasari, Pontormo, Pino.

²⁵⁶ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, pp. 91 s., Leonardo, ff. 24 v. s., Varchi, Vasari, Pontormo, Pino.

²⁵⁷ Ciambellotto: "Tela fatta di pel di capra e anticamente di cammello", Tommaso-Bellini, s. v.

²⁵⁸ Cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, p. 63: "Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quegli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra: e ciò è fuggir quanto più si può, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri, ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario, il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli, da summa disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si può dir quella esser vera arte, che non appare esser arte". Evidentemente il Dolce traduce la "sprezzatura" sociale in "sprezzatura" cromatica, accettando gli avvertimenti dell' Alberti, *Della Pittura*, p. 113, di Leonardo, f. 48 v., e del Pino contro gli eccessi della "diligenza" e soprattutto il parere di P. Aretino sull'abbozzo (cfr. la lettera di questo a Bernardo Valdaura, s. d.: "E, per dirvi, Omero nel formare Ulisse, non lo imbellettò con la varietà delle scienze, ma lo fece conoscitore dei costumi delle genti. E per ciò 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 abozzate, 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 sieno cartocci, e tutto è ciancia, eccetto il far presto e del suo", I, pp. 107 s.; nonché Venturi, *Storia della critica d'arte* cit., pp. 153 ss.; Gengaro, *op. cit.*, p. 149: "Eppure proprio quel Raffaello e quell'arte raffaellesca che saranno la base della nuova tendenza accademica ed eclettica, avevano suggerito al Castiglione quella valutazione dell'originalità dell'arte risolta nel concetto della 'sprezzatura'. Ed

ecco che il Dolce ne riecheggia il significato nel tema della 'facilità'... e più oltre nel concetto della necessaria lontananza delle vere forme d'arte dalla 'troppa diligenza'... Quindi nel ritorno alla natura c'è proprio quella coscienza di dover raggiungere una nuova natura, che è quella realtà d'arte di cui i moderni daranno esatta documentazione"; L. Mallè, in Alberti, *Della Pittura*, p. 126: "La teoria dei colori [del Dolce] è del tutto nuova, e si fa avanti a tal riguardo il concetto manieristico di 'sprezzatura' "). Sull'affinità tra la "sprezzatura" e la "grazia" in senso platonico cfr. Blunt, *op. cit.*, pp. 97 e 93 n. 4, riprodotto nella n. 12 alla Nota critica.

²⁵⁹ Nella canz. "Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico", v. 62.

²⁶⁰ Cfr. *De arte poet.*, vv. 319-322: "Interdum speciosa locis morataque recte Fabula nullius veneris, sine pendere et arte, Valdius oblectat populum meliusque moratur Quam versus inopes rerum nugae que canorae".

²⁶¹ Cfr. Pino, n. 178.

²⁶² Cfr. la lettera di P. Aretino a B. Valdaura, I, pp. 107 s., cit. nella n. 258.

²⁶³ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, pp. 218 s., cita a questo proposito Orazio, *De arte poet.*, vv. 99-107 ("Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt Et quocumque volent animum auditoris agunt. Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt Humani voltus. Si vis me flere, dolendum est Primum ipsi tibi: tum tua me infortunata laedent, Telephe vel Peleu: male si mandata loqueris, aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum Voltum verba decent, iratum plena minarum, Ludentem lasciva, severum seria dictu"), Quintiliano, *Inst. orat.*, XI, 3, 65 ss., Cicerone, *De Oratore*, III, 59, Alberti, *Della Pittura*, p. 93, e Daniello, *Poetica*, pp. 40 s. ("Bisogna... che voi ottimamente intendiate che cosa gli affetti siano, o vogliam dir più tosto le perturbazioni dell'animo, possentissimi mezzi a destar nell'altrui menti il pianto, il riso, l'ira e lo sdegno e simili; e quali di questi affetti siano poi o dal piacere seguitati, o dal suo contrario; et in quante guise ancora a misericordia gli animi infiammare e si possino degli auditori, e come poi gli infiammati spegnere: sì fattamente ch'essi s'addirino, mansuefacciano, invidino, favorischino, disprezzino, meravigliansi, odino, amino, disiderino, sperino, temino, allegriansi e dolgansi. Né potrete voi ciò fare giamai, se gli animi vostri non fiano dentro commossi et infiammati prima; per ciò che, come niuna materia è sì arida et acconcia ad ardere, che vaglia da sé medesima a prender fuoco, senz'esserle esso avvicinato, così niuna mente è tanto per sé medesima atta et apparecchiata a ricever dentro da sé la forza delle parole del poeta, ovvero dell'oratore, che accender si possa, se esso poeta od oratore non le si farà incontro prima acceso et infiammato"). Naturalmente il Dolce è molto sensibile a simili argomentazioni di tradizione più letteraria che figurativa.

²⁶⁴ *Purg.*, XII, 67 s.

²⁶⁵ Cfr. n. 66.

²⁶⁶ Cfr. Pino. Cfr. anche Varchi, pp. 30 s., Daniello, *Poetica*, pp. 3 ss., la lettera di P. Aretino a F. Coccio del settembre 1547 ("Gran ru more è quello di voi altri dotti nel caso, de l'arte; né altro tutto di odesi che le superstizioni di cotal cosa, e se mentre di lei si disputa si dimandasse ciò ch'ella è, quegli che più ne dicono meno ne saprebbon rispondere. Che invero l'arte è una nativa considerazione de l'eccellenze de la natura, la quale se ne vien con noi da le fasce; quella poi che si impara è bene arte, ma inlegittima, che non bastarda si può dire l'usata dai ragagnelli ne le composizioni de le tele loro: del che non tocca Orazio, imperoché pregiudicarla a le avvertenze dei di lui precetti, conciosia che il bel giudizio è figliuolo de la buona natura; insomma, chi rubba l'arte dai libri per insegnarla a noi, è simile a colui che compra i frutti per rivendergli", II, p. 180), e Vasari, T, pp. 334, 434, 726.

²⁶⁷ Cfr. Pino, n. 30; Vasari, T, p. 906: "Il Cielo... vol mostrarci quanto possa in noi lo influsso delle stelle e de' segni suoi, compartendo a chi più et a chi meno de le grazie sue. Le quali sono il più delle volte cagione che nelle complessioni di noi medesimi nascere ci fanno più furiosi o lenti, più deboli o forti, più salvatici o domestici, fortunati o sfortunati, e di minore e di maggior virtù".

²⁶⁸ La traduzione del Domenichi fu pubblicata a Venezia nel 1547.

²⁶⁹ L'accenno è volutamente generico e assai meno cordiale delle citazioni del Varchi (cfr. n. 39), e del Pino, n. 305 che ricordavano il Vasari quando la prima edizione delle *Vite* non era neppure uscita. Già il Dolce ha nominato il Vasari tra coloro che hanno scritto "onoratissimamente" di Raffaello, ma tacendo i punti di dissenso, che ora egli si appresta a confutare.

²⁷⁰ Cfr. Varchi, Pontormo, Pino.

²⁷¹ Cfr. Varchi.

²⁷² *Orl. Fur.*, XXXV, 23, 1-2: "Son come i cignani anco i poeti rari, Poeti che non siano del nome in degni".

²⁷³ Cioè la giusta "successione" e la "proprietà" dei luoghi, degli edifici e delle attitudini.

²⁷⁴ Per Raffaello v. anche Vasari, T, p. 559: "La natura restò vinta dai suoi colori, e l'invenzione era in lui sì facile e propria quanto può giudicare chi vede le storie sue, le quali sono simili agli scritti, mostrandoci in quelle i siti simili e gli edifici, così come nelle genti nostrali e strane le cere e gli abiti, secondo che egli ha voluto; oltre il dono della grazia delle teste, giovani, vecchi e femmine, riservando alle modeste la modestia, alle lascive la lascivia et ai putti ora i vizi negli occhi et ora i giuochi nelle attitudini". Ma il Dolce sembra ora insistere soprattutto su una convenienza anatomica (cfr. anche la sua lettera a G. Ballini del 1544, in Bottari-Ticozzi, V, p. 170: "Ha ricercato [Raffaello] la varietà, in guisa che vecchi, giovani, fanciulli, donne attempate e giovani, in diverse attitudini, abiti, stature e forme ci ha lasciato dipinte in tanta copia, ch'egli pare che la natura nelle cose da vero non usi maggior diversità. Appresso, secondo la differenza del sesso, della età e della professione, si vede differenza di muscoli, di membra, di aria e di movimenti").

²⁷⁵ Cfr. la cit. lettera del Dolce a G. Ballini del 1544: “Direte voi che la varietà [delle figure michelangelolesche] è negli atti, che sono tutti diversi l’uno dall’altro. Rispondo che in questa istessa varietà v’è una medesima somiglianza di scorti, di fierezze e di muscoli” (Bottari -Ticozzi, V, p. 168).

²⁷⁶ Cfr. le lettere dell’Aretino a Michelangelo del 15 settembre 1537 (“Sì come, venerabile uomo, è vergogna de la fama e peccato de l’anima il non rammentarsi di Dio, così è biasimo de la virtù e disonor del giudizio, di chi ha virtù e giudizio, di non riverir voi che sete un bersaglio di maraviglie, nel quale la gara del favor de le stelle ha saettato tutte le frecce de le grazie loro”, I, p. 64) e del novembre 1545 (“Adunque quel Michelagnolo stupendo in la fama, quel Michelagnolo notabile in la prudenzia, quel Michelagnolo ammirando ha voluto mostrare a le genti [nel Giudizio] non meno impietà d’irreligione ch e perfezion di pittura?”, Gaye, II, p. 333).

²⁷⁷ Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 92: “E se così ivi [nella ‘storia’] sia licito, sievi alcuno ignudo et alcuni parte nudi e parte vestiti, ma sempre si serva alla vergogna et alla pudicizia. Le parti brutte a vedere del corpo e l’altre simili, quali porgano poca grazia, si cuoprano col panno, con qualche fronde e con la mano”; Daniello, *Poetica*, p. 39: “Quelle [cose] che far non si deono sono le crudeli, l’impossibili e le disoneste... E nelle commedie i lascivi baci, gli abbracciamenti e i congiugnimenti venerei, e simili a queste cose”; la lettera del Dolce al Ballini del 1544: “Non sarà alcuno che con ragione mi disponga a credere che non si possa nel dipinger dimostrare og ni maggiore artificio senz a far sempre veder discoperte quelle parti che la natura c’insegna a tener nascoste. E pure in questo Michelagnolo è troppo e fuor di misura licenzioso, per non dir disonesto”, in Bottari-Ticozzi, V, p. 169; e quella dell’Aretino a Michelangelo del novembre 1545 (cit. nella nota prec.). Tra i “fautori”, come il Dolce li chiama, di Michelangelo dobbiamo naturalmente ricordare il Vasari, il quale giudica le “difficoltà” dell’arte del Buonarroti come autentiche audacie creative (cfr. T, pp. 560 s.). Il suo apprezzamento stilistico non poteva certo esser condiviso né dal purismo dei letterati, né dal controriformismo dei teologi contemporanei.

²⁷⁸ Anche il Vasari, nel 1568, accentuando la propria ironia sulle critiche moralistiche di Biagio da Cesena, lo dice “persona scrupolosa” (VI I, p. 211).

²⁷⁹ Cfr., tra le prime riserve moralistico-teologiche suscitate dal *Giudizio Finale*, quelle di N. Sernini in una lettera del 19 novembre 1541 al card. Ercole Gonzaga (“Gli rami c’hietini sono gli primi che dicono non star bene gli nudi in simil luogo che mostrano le cose loro, benché ancora a questo ha avuto grandissima considerazione, che a pena a dieci di tanto numero si vede disonestà”, in L. v. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, V, Freiburg, 1909, pp. 842 s.), ma soprattutto quelle assai più violente dell’Aretino nella lettera del novembre 1545 a Michelangelo (“È possibile che voi, che per essere divino non degnate il consorzio degli uomini, aviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? sopra il primo altare di Gesù? nella più gran capella del mondo, dove i gran cardinali della Chiesa, dove i sacerdoti rivendono, dove il vicario di Cristo con ceremonie cattoliche, con ordini sacri e con orazioni di vine confessano, contemplano et adorano il suo corpo et il suo sangue e la sua carne?”, Gaye, II, p. 333). Anche la “convenienza” del luogo sarà, come vedremo, espone nte primario della trattatistica controriformistica.

²⁸⁰ Considerazioni di tal natura esulano dalle *Vite* del Vasari, il quale tra gli antefatti del *Giudizio* pone l’aneddoto che in *Minosse* l’artista avrebbe raffigurato Biagio da Cesena, perché “biasimolla [l’opera appunto del *Giudizio*] per li tanti ignudi” (T, pp. 981 s.). Indipendentemente da una possibile allusione alle censure dell’Aretino, il punto di vista del biografo risulta ben netto; cfr. anche T, pp. 984 s.: “Chi giudicioso e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell’arte, et in quelle figure scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti. Così vede ancora quivi come si fa il variare delle tante attitudini negli strani e diversi gesti di giovani, vecchi, maschi, femmine; nei quali a chi non sa mostra il terrore dell’arte, insieme con quella grazia che egli aveva da la natura, perché fa scuotere i cuori di tutti quegli che non son saputi, come di quegli che sanno in tal mestiero”. Contro tale impostazione vasariana sembra rivolgersi il Dolce.

²⁸¹ Cfr. la lettera diffamatoria dell’Aretino a Michelangelo del novembre 1545: “Or così ve lo perdoni Iddio [il peccaminoso *Giudizio*] come non ragiono ciò per isdegno ch’io ebbi circa le cose desiderate; perché il sodisfare al quanto vi obligaste mandarmi doveva essere procurato da voi con ogni sollecitudine, da che in cotale atto acqueta vate la invidia, che vuole che non vi possin disporre se non Gherardi e Tomai”, Gaye, II, p. 334.

²⁸² Cfr. Vasari, T, pp. 367 s.: “Io non vo’ già che alcuni s’ingannino, interpretando il devoto per goffo et inetto; come fanno certi che, veggendo pitture dove sia una figura o di femina o di giovane un poco più vaga e più bella e più adorna d’ordinario, le pigliano e giudicano subito per lascive. Né si avveggonno che non solo dannano il buon giudizio del pittore, il quale tiene, de’ santi e sante, che sono celesti e tanto più belle della natura mortale, quanto avanza il cielo la terrena bellezza dell’opere nostre; ma ancora scuoprono l’animo loro essere infetto e corrotto, cavando male e voglie non oneste di quello che, se e’ fussino amatori della onestà come in quel loro zelo sciocco vogliono mostrare, eglino ne avrebbero desiderio del cielo e laude del sommo Iddio, dal quale perfettissimo e bellissimo nasce ogni bellezza delle creature sue”. Il Dolce, non comprendendo il Vasari, riduce gli “occhi sani” ad un mero naturalismo.

²⁸³ Cfr. la lettera di P. Aretino a Michelangelo del novembre 1545: “Se non fusse cosa nefanda lo introdurre de la similitudine, mi vanterei di bontade nel trattato della Nanna, preponendo il savio mio avvedimento a la indiscreta vostra coscienza, avenga che io in materia lasciva et impudica non pure uso parole avertite e costumate, ma favello con detti irreprensibili e casti, e voi nel soggetto di sì alta istoria mostrate gli angeli e i santi, questi senza veruna terrena onestà, e quegli privi d’ogni celeste ornamento” (Gaye, II, p. 333). La “convenienza” della invenzione (cfr. pp. 165 s. e note relative) si configura così come invenzione letteraria ed esige quindi generi incontaminabili.

²⁸⁴ Cfr. la lettera di P. Aretino a Battista Zatti da Brescia, s. d. [ma dicembre 1537]: Da poi ch'io ottenni da papa Clemente la libertà di Marc'Antonio bolognese, il quale era in pregione per avere intagliato in rame i *Sedici modi* eccetera, mi venne volontà di veder le figure, cagione che le querele Gibertine e esclamavano che' il buon virtuoso si crocifiggesse, e vistele, fui tocco da lo spirito che mosse Giulio Romano a disegnarle. E perché i poeti e gli scultori antichi e moderni sogliono scrivere e scolpire alcuna volta per trastullo de l'ingegno cose lascive, come nel palazzo Chisio fa fede il Satiro di marmo che tenta di violare un fanciullo, ci sciorinai sopra i Sonetti che ci si veggono ai piedi, la cui lussuriosa memoria vi intitulo con pace degli ipocriti; disperandomi del giudicio ladro e de la consuetudine porca che proibisce agli occhi quel che più gli diletta... Intanto considerate s'io ho ritratto al naturale coi versi l'attitudini dei giostranti" (I, pp. 110 s.)

²⁸⁵ Cfr. le lettere di P. Aretino a B. Zatti del [dicembre 1537] (cit. nella nota precd.), e a Michelangelo del novembre 1545 ("Ecco i Gentili ne lo iscolpire, non dico Diana vestita, ma nel formare Venere ignuda, le fanno ricoprire con la mano le parti che non si scoprono; e chi pur è cristiano, per più stimare l'arte che la fede, tiene per reale ispettacolo tanto il decoro non osservato nei martiri e nelle vergini, quanto il gesto del rapito per i membri genitali, che anco serrarebbe gli occhi il postribolo per non mirarlo. In un bagno delizioso, non in un coro supremo si conveniva il far vostro. Onde saria men vizio che voi non credeste, che in tal modo, credendo, iscemare la credenza in altrui. Ma sino a qui la eccellenza di sì temerarie meraviglie non rimane impunita, poiché il miracolo di loro istesse è morte della vostra laude. Sì che risuscitatele il nome col far di fiamme di fuoco le vergogne dei dannati, e quelle de' beati di raggi di sole, o imitate la modestia fiorentina, la quale sotto alcune foglie auree sotterra quelle del suo bel colosso; e pure è posto in piazza publica e non in luogo sacro" (Gaye, II, pp. 333 s.). Insieme all'Aretino, il Dolce difende anche sé stesso, che in alcune delle sue commedie aveva introdotto "avventure disoneste e scandalose, come nella *Fabrizia*, nel *Ragazzo* e nel *Ruffiano*... L'autore, che s'era prefisso di dipingere i costumi di allora, cerca giustificarsi nel prologo del *Ragazzo*, dicendo che, a voler dipingere tutti i costumi del suo tempo, converrebbe che tutte le parole e tutti gli atti fossero lascivi" (Cicogna, *op. cit.*, p. 107).

²⁸⁶ Allusione alla raccolta latina dei *Priapea*, composta da vari autori e databile verso la metà del primo secolo d. C.

²⁸⁷ Cfr. la lettera del Dolce al Ballini del 1544: "Se noi ci rivolgiamo a considerar diligentemente le cose di Raffaello vedremo che, quantunque per la maggior parte le sue figure sieno graziose e delicate, non è però che, quando il soggetto lo ricercava, egli non ve n'abbia fatte di terribili e fiere; così anco non è rimase di formare ignudi e scorti secondo il luogo e le occasioni, sempre tuttavia avendo riguardo alla onestà non solamente nelle cose sacre, ma nelle profane ancora" (Bottari-Ticozzi, V, pp. 169 s.); Vasari, T, p. 559, cit. nella n. 274. Su tale bivalenza della "convenevolezza" cfr. anche la lettera dell'Aretino a Carlo V del dicembre 1554: "Ho inteso che ne lo esempio de la *Trinità* s'è molto compiaciuta la religione e la fede de la Vostra Maestà sacratissima, e in quello de la Venere la dolcezza sua e l'amore. Onde Tiziano in cotal ventura converte la umiltade in superbia, imperò che è miracolo del di lui stile l'aver in un tempo soddisfatto al corpo e a l'anima de lo imperatore stupendo" (II, p. 455).

²⁸⁸ Cfr. Vasari, T, p. 984: "E nel vero la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell'opera [il *Giudizio*] è tale che non si può descrivere, essendo piena di tutti i possibili umani affetti et avendogli tutti maravigliosamente espressi: avvenga che i superbi, gli invidiosi, gli avari, i lussuriosi e gli altri così fatti si riconoschino agevolmente da ogni bello spirito, per avere osservato ogni decoro, sì d'aria, sì d'attitudini e sì d'ogni altra naturale circostanza nel figurarli. Cosa che, se bene e maravigliosa e grande, non è stata impossibile a questo uomo, per essere stato sempre accorto e savio et aver visto uomini assai et acquistato quella cognizione con la pratica del mondo, che fanno i filosofi con la speculazione e per gli scritti".

²⁸⁹ La polemica antivasariana appare evidente se si confronta questo passo con T, p. 984, cit. nella nota precd. Si noti come il Dolce, rifiutando nuovamente una lettura stilistica, si rifugi ora nei canoni teologici

²⁹⁰ Cfr. Vasari, T, p. 983: "Senza numero sono [nel *Giudizio*] infinitissimi santi e sante et altre figure maschi e femmine intorno, appresso e discosto: i quali si abbracciano e fannosi festa, avendo per grazia di Dio e per guidardone delle opere loro la beatitudine eterna". Contro le censure del Dolce rea girò più tardi il Comanini, pp. 211 ss.

²⁹¹ Una simile riserva era stata avanzata anche da N. Sernini nella lettera ad Ercole Gonzaga del 13-XI-1541: "Altri dicano che ha fatto Cristo senza barba e troppo giovane e che non ha in sé quella maestà che gli si conviene" (in Pastor, *op. cit.*, V, pp. 842 s.). Cfr. invece Vasari, T, pp. 982 s.: "Evvi Cristo, il qual, sedendo con faccia orribile e fiera, ai dannati si volge maledicendoli".

²⁹² Cfr. la lettera di P. Aretino a Michelangelo del novembre 1545: "Chi pur è cristiano, per più stimare l'arte che la fede, tiene per reale ispettacolo tanto il decoro non osservato nei martiri e nelle vergini, quanto il gesto del rapito per i membri genitali, che anco serrarebbe gli occhi il postribolo per non mirarlo" (Gaye, II, p. 333); e invece Vasari, T, p. 983: "Si veggono i sette peccati mortali da una banda combattere in forma di diavoli e tirar giù a lo inferno le anime che volano al cielo, con attitudini bellissime e scorti molto mirabili".

²⁹³ Cfr. la lettera di P. Aretino a Michelangelo del 15-IX-1537 (cit. nella n. 276). Il Dolce sembra ironizzare sugli eccessi dei fiorentinisti (evidenti, ad es., in una lettera di A. F. Doni al Buonarroti del 12-I-1543: "O divino uomo, tutto il mondo vi tiene per un oracolo... Voi dovrete essere adorato dagli uomini e, senza altrimenti morire, levato dagli angeli in un seggio dei più belli del Paradiso... E certo io vi tengo per uno Iddio, con licenza della nostra fede, perché, sì come Domenedio ebbe fatto Adamo in terra, soffiò lo spirito della vita in esso, così voi, volendo,... infondereste l'anima in quei figuroni morbidi e muscolosi...", *Lettere cit.*, f. VI), come già prima di lui il Calmo, *l. c.*

²⁹⁴ Esaurite le “cose ridicole”, il Dolce controbatte l’argomento vasariano del Fabbri ni (cfr. n. 288) con una elementare accezione dell’ “utilità” dell’arte, e quindi della sua intelligibilità, che avrà, come vedremo, grande fortuna fra i trattatisti controriformistici, secondo le norme stesse emanate dal Concilio Tridentino (*Sacros. Concilium Tridentinum* cit., p. 639). In tutt’altro senso lodava il Vasari la “cognizione” dell’artefice del *Giudizio* e la riteneva non solo valida per i “belli spiriti” e “giudiciosi” e “intendenti”, ma capace di “scuotere i cuori di tutti quegli che non son saputi, come di quegli che sanno in tal mestiero” (T, pp. 984 s.).

²⁹⁵ Da Agostino Veneziano; cfr. Vasari, V, p. 415: “Fece ancora Alessandro con Rosana, a cui egli presenta una corona reale, mentre alcuni Amori le volano intorno e le acconciano il capo, ed altri si trastullano con l’armi di esso Alessandro”.

²⁹⁶ Cfr. Pino, Dolce.

²⁹⁷ *Aeneid.*, II, vv. 199-231.

²⁹⁸ Cfr. Varchi, Dolce, e note relative.

²⁹⁹ Cfr. Golzio, *op. cit.*, p. 299 n. 2: “Cioè con le Stanze per la Giostra, dove nella stanza 118 il poeta descrive una rappresentazione di Galatea che scorre il mare sopra un carro tirato da due delfini”; oltre Battelli, p. 177.

³⁰⁰ Cfr. Vasari, T, p. 658: “Avendo veduto Raffaello lo andare nelle stampe d’Alberto Durerò, volenteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente, il quale riuscì tanto eccellente che fece stampare le prime cose sue”. L’affermazione del Dolce è probabilmente dovuta ad una equivoca illazione.

³⁰¹ Ora nella Pinacoteca di Bologna. Cfr. l’entusiastica descrizione del Vasari, T, p. 655: “Una Santa Cecilia che a un coro in cielo d’angeli abbagliati sta a udire il suono et è data in preda alla armonia, vedendosi nella sua testa quella astrazione che si vede nelle teste di coloro che sono in estasi; oltra che sono sparsi per terra instrumenti musici, che non dipinti ma vivi e veri si conoscono, e similmente alcuni suoi veli e vestimenti di drappi d’oro e di seta, e sotto quelli un ciliccio maraviglioso”.

³⁰² Ora nella Pinacoteca Vaticana. Cfr. Vasari, T, p. 668: “E nel vero egli vi fece [in] figure e teste, oltra la bellezza straordinaria, tanto di nuovo e di vario e di bello, che si fa giudizio commune degli artefici, che questa opera fra tante quante egli ne fece sia la più celebrata, la più bella e la più divina”.

³⁰³ Il Dolce ridurrà il quesito del Fabbri ni all’anatomia, mentre il “disegno” di Michelangelo era stato considerato dal Vasari, T, p. 948, il fondamento della sua attività di pittore, scultore e architetto. Già l’Aretino nella lode di Michelangelo disegnatore era stato piuttosto evasivo (cfr. la sua lettera al Buonarroti del 15-IX-1537: [c La difficoltà delle linee estreme — somma scienza ne la sottilità de la pittura — vi è sì facile, che conchiudete ne l’estremità dei corpi il fine de l’arte, cosa che l’arte propria confessa essere impossibile di condurre a perfezione; perciocché l’estremo, come sapete, dee circondare sé medesimo, poi fornire in maniera che, nel mostrare ciò che non mostra, possa promettere de le cose che promettono le figure de la Capella”, I, p. 64] e poi, nella condanna del *Giudizio*, aveva ridotto la “viva città del disegno” a scandaloso virtuosismo).

³⁰⁴ La riduzione del disegno michelangelico ad anatomia e la conseguente censura di unilateralità, monotonia ed eccessività sono le ovvie risultanti di un canonismo classicistico, nato dalle censure contenutistiche e formali che l’Aretino aveva rivolto al *Giudizio Finale* (cfr. ancora la sua cit. lettera a Michelangelo del novembre 1545, Gaye, II, pp. 332 ss.). Il letterato Dolce veniva così a contrapporsi alle convinzioni stilistiche dei toscani (cfr. Giannotti, *Dialogi*, p. 41, e soprattutto Vasari, T, pp. 560 s.), ed il suo giudizio scolastico sugli aspetti positivi e negativi del nudo michelangelico era destinato ad avere grande fortuna tra i puristi dei secoli successivi fino all’età romantica (cfr. ad es. P. Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura* [Milano, 1584], Roma, 1844, I, p. 41, III, p. 178; G. Bellori, *Le Vite de’ pittori, scultori et architetti moderni* [Roma, 1672], Pisa, 1821, III, p. 192; A. R. Mengs, *Opere* [Bassano, 1783], Milano, 1836, I, p. 399, II, p. 196; F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno* [Bassano, 1797], Bologna 1827, I, p. 178; lettera di A. Canova a L. Cicognara del 25-II-1815, in Bottari-Ticozzi, VIII, pp. 204 s.).

³⁰⁵ Cfr. la lettera del Dolce a G. Ballini del 1544, in Bottari-Ticozzi, V, p. 168.

³⁰⁶ Per il paragone tra Michelangelo e Dante cfr. Varchi, note 10-11. Il Petrarca fu dapprima avvicinato ai fiamminghi (cfr. *Lecture edite ed inedite di Giovan Batista Gelli sopra la Commedia di Dante*, a cura di C. Negrone, Firenze, 1887, I, pp. 330 s.: “Voi sarete forzati a confessare che in questo poeta [Dante] sia, oltra a la dottrina e alla grandezza de’ concetti, tanto grande l’arte del sapere esprimerli, che questi, ai quali piacciono più quegli altri poeti (che, cercando molto più diletta che giovare, scrivon, con più leggiadria e più eleganza ch’ei sanno, concetti e pensieri dolci d’amore) che non piace Dante, si possono assomigliare a quegli a’ quali piacciono più, per la vaghezza de’ colori e per la varietà de’ paesi che sono in quelle, le pitture fiandresche, per darvi un esempio nella pittura”) e poi a Raffaello (cfr. C. Lenzone, *In difesa della lingua fiorentina e di Dante*, Firenze, 1557, p. 10: “L’uno e l’altro [Raffaello e Michelangelo] è maestro perfetto: e sono di così diversa maniera come il Petrarca e Dante. E così come il Petrarca imparò da Dante e non lo superò, se bene fece divinamente; così Raffaello non ha superato Michelangelo, sebbene paiono fatte in Paradiso le sue pitture”).

³⁰⁷ Cfr. la lettera del Dolce a G. Ballini del 1544, in Bottari-Ticozzi, V, pp. 167 s., 174: “Conviensi... che le carni abbiano del morbido e del tenero, più e meno, secondo che la qualità della figura lo ricerca. Che più morbidezza alle carni d’una donna che d’un uomo si appartiene, d’un giovane che d’un vecchio, d’un gentiluomo che d’un contadino, d’un uomo avvezzo a vi versi in pace e delicatamente che d’un soldato, uso alle fatiche ed all’arme, e somiglianti”.

³⁰⁸ Cfr. in senso tecnico, Pino, n. 166.

³⁰⁹ Cfr. Vasari, T, pp. 635 s.: “Di costui [Raffaello] fece dono la natura a noi, essendosi di già contentata d’essere vinta dall’arte per mano di Michelagnolo Buonarroiti, e volse ancora per Raffaello esser vinta dall’arte e dai costumi; con ciò sia che quasi la maggior parte degli artefici passati avevano sempre da la natività loro arrecato seco un certo che di pazzia e di salvatichezza, la quale, oltre il fargli astratti e fantastici, fu cagione il più delle volte che e assai, più apparisse e si dimostrasse l’ombra e l’oscuro de vizii loro, che la chiarezza e splendore di quelle virtù che giustamente fanno immortali i seguaci suoi. Dove per adverso in Raffaello chiarissimamente rispondevano tutte le egregie virtù dell’animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia e costumi buoni, che arebbono ricoperto e nascoso ogni vizio, quantunque brutto, e ogni macchia, ancora che grandissima”.

³¹⁰ Tutti difetti, secondo i canoni esposti (cfr. note 193 ss.). Vedasi anche la lettera del Dolce al Ballini del 1544: “Aggiungo che intorno alla proporzione de’ corpi (in che consiste tutto il sommo dell’arte), Raffaello ha sempre usato una cotale temperatezza, che niuna cosa vi si desidera, perciocché egli non pecca in troppa sveltezza, né, d’altra parte, sono le sue figure nane, né grosse, né troppo carnose; così non hanno del secco né del meschino; e, che è principal lode del dipintore, in tutte si vede diligenza ed amore come di padre” (Bottari-Ticozzi, V, p. 171).

³¹¹ Cfr. Vasari, T, pp. 560 s.: “Ben si può dire, e sicuramente, le sue statue [di Michelangelo] in qual si voglia parte di quelle esser più belle assai che le antiche, conoscendosi, nel mettere a paragone teste, mani, braccia et piedi formati da l’uno et da l’altro, rimanere in quelle di costui un certo fondamento più saldo, una grazia più interamente graziosa et una molto più assoluta perfezione, condotta con una certa difficoltà sì facile nella sua maniera, che egli è impossibile mai veder meglio”.

³¹² Ancora una volta il Dolce sottopone i giudizi stilistici del Vasari alla critica dei propri canoni puristici.

³¹³ Cfr. ancora Vasari, T, p. 559, cit. nella n. 41.

³¹⁴ Il Dolce vuole minimizzare il grosso problema dell’influsso di Michelangelo su Raffaello, già prospettato dal Vasari (T, pp. 648 s., riprodotto nella n. 27), e lo riduce alla “varietà” dell’Urbinate (citando l’*Incendio di Borgo* e la “battaglia” della Sala di Costantino). Con ben altra consapevolezza critica il Vasari gli risponde nel 1568, lodando la “imitazione” di Raffaello come forza creativa che sa resistere in un primo tempo ai pericoli del michelangiologismo, e lamentando le conseguenze negative del successivo cedimento (IV, pp. 376 s.: “Raffaello si risolvè, non potendo aggiugnere Michelagnolo in quella parte dove egli aveva messo mano [l’anatomia], di volerlo in queste altre pareggiare e forse superarlo; e così si diede non ad imitare la maniera di colui, per non perdervi vanamente il tempo, ma a farsi un ottimo universale in queste altre parti... E se così avessero fatto molti artefici dell’età nostra, che, per aver voluto seguitare lo studio solamente delle cose di Michelagnolo, non hanno imitato lui né potuto aggiugnere a tanta perfezione; egli non arebbono faticato invano né fatto una maniera molto dura, tutta piena di difficoltà, senza vaghezza, senza colorito e povera d’invenzione; laddove arebbono potuto, cercando d’essere universali e d’imitare l’altre parti, essere stati a sé stessi ed al mondo di giovamento. Raffaello... fece di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria, la quale fu e sarà sempre stimata dagli artefici infinitamente. E questa si vide perfetta poi nelle Sibille e ne’ Profeti dell’opera che fece, come si è detto, nella Pace; al fare della quale opera gli fu di grande aiuto l’aver veduto nella cappella del papa l’opera di Michelagnolo. E se Raffaello si fusse in questa sua detta maniera fermato, né avesse cercato d’aggrandirla e variarla per mostrare che egli intendeva gl’ignudi così bene come Michelagnolo, non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato si aveva”).

³¹⁵ *Nat. Hist.*, 35, 79.

³¹⁶ Cfr. le lettere di P. Aretino a F. Salviati dell’agosto 1545 (“Comprendasi in l’aria di ciascuna testa [di un disegno del destinatario] così giovane come vecchia la venustà che rifulge ne le fatiche di Raffaello”, II, p. 85) e a C. Romano del settembre 1549 (“Dicovi bene che niuno imitatore del venusto, del formoso e del pulcherrimo stile di Raffaello urbinato dipinse mai [come l’autore della testa che l’Aretino ha ricevuto] faccia che l’agguagli o simigli”, II, p. 294), oltre il suo sonetto al Boccamazza del novembre 1553 (cit. nella n. 31), nonché Vasari, T, p. 559: “Né meno di costui [Giorgione] dette alle sue pitture forza, rilievo, dolcezza e grazia ne’ colori fra’ Bartolomeo di San Marco; ma più di tutti il graziosissimo Raffaello da Urbino”. Sul diletto della “venustà” cfr. anche n. 304.

³¹⁷ Son. CCXV del Canzoniere, vv. 12-14. Si noti che il v. 13 nella esatta lezione petrarchesca termina con “oscuro il giorno” anziché “oscuro il die”.

³¹⁸ Cfr. la lettera del Dolce a G. Ballini del 1544, in Bottari-Ticozzi, V, pp. 168 s.: “Allora pare a Michelagnolo trionfar con infinito onore di Raffaello e di tutti gli altri dipintori, quando ei mostra di essere eccellente nelle maggiori difficoltà dell’arte. Ed è vero che queste difficoltà si contengono maggiormente nel formar gl’ignudi e nel far iscortare le figure. Ma parmi che a questo egli si possa rispondere che, nella guisa che l’uomo, naturalmente operando, non sempre ripresenta attitudine, onde al dipintore per rassemblerla faccia mestiero di usare alcuno iscorto, così non bisogna che egli di continuo questi scorti vada studiosamente ricercando nel dipingere, ed altrettanto gl’ignudi, ma rare volte. Perciocché le cose difficili (ed anche strane da vedere, come queste sono) quanto si dipingono più di rado, tanto apportano la meraviglia ed il diletto è maggiore. Ed allora, a mio giudizio, gli scorti riescono più riguardevoli quando il dipintore, vinto dalla strettezza del luogo o dalla molta copia delle figure che servono alla invenzione, sa in poca piazza accomodar dimolte cose, ovvero quando, indotto pure semplicemente dagli atti, gli conviene fare iscortare o braccia o gamba, o mano o piede, o testa o altro membro, facendo però ciò con giudizio e discrezione, ovvero alle volte per dimostrar di sapere”. Gli stessi concetti prudenziali il Dolce ha già ampiamente illustrati.

³¹⁹ La monotonia del far di pratica è lamentata già dall'Alberti (*Della Pittura*, p. 107: "Per non perder studio e fatica si vuole fuggire quella consuetudine d'alcuni sciocchi, i quali, presuntuosi di suo ingegno, senza avere essemplum alcuno dalla natura, quale con occhi o mente seguano, studiano da sé a sé acquistare lode di dipignere. Questi non imparano dipignere bene, ma assuefanno sé a' suoi errori") e da Leonardo, ff. 32 ss., nonché dal Vasari, IV, p. 376, proprio a proposito dei michelangiolisti (cfr. n. 314).

³²⁰ Le stesse doti il Vasari attribuisce ai pittori del Cinquecento di contro alla "fatica", allo "studio", allo "stento" dei quattrocenteschi; T, p. 557: "S'eglino [appunto i quattrocenteschi] avessino avuto quelle minuzie dei fini, che sono la perfezzione et il fiore dell'arte, arebbono avuto ancora una gagliardezza risoluta nell'opere loro e ne sarebbe conseguito la leggiadria et una pulitezza e somma grazia che non ebbono, ancora che vi sia lo stento della diligenza, che son quelli che danno gli estremi dell'arte nelle belle figure o di rilievo o dipinte. Quella fine e quel certo che che ci mancava non lo potevan mettere così presto in atto, avvenga che lo studio insecchisce la maniera, quando egli è preso per terminare i fini in quel modo". Per i raffaelleschi canonici, come il Dolce, la "facilità" invece è una prerogativa dell'Urbinate, che si contrappone alla "difficoltà" o meglio al virtuosismo di Michelangelo.

³²¹ Cfr. la lettera del Dolce a G. Ballini del 1544: "Egli [Raffaello], secondo la diversità delle nazioni, de' tempi e de' costumi, ha sempre finto diversità di abiti e di maniere parimente; ne' quali abiti è miracoloso, perché non vi si trovano confusioni e intrighenti di pieghe, né tanta sodezza che dimostri povertà d'ingegno; e vedesi che 'l suo gentil giudizio ha sempre avvertito alla condizione e natura de' panni" (Bottari-Ticozzi, V, p. 170); nonché Vasari, T, p. 559: "Così i suoi [di Raffaello] panni piegati, né troppo semplici né intrighati, ma con una guisa che paion veri", e soprattutto T, p. 657 (cit. nella n.229).

³²² Cfr. note 34 e 305.

³²³ Cfr. la lettera del Dolce al Ballini del 1544: "Quanto al colorito, odo dire che Raffaello si ha lasciato di gran lunga a dietro tutti quelli che hanno mai dipinto in Roma e per l'Italia, di che ne rendono piena certezza i molti ritratti da lui fatti e le cose tutte dipinte di sua mano. E se alcuno è che dica in altra guisa, o costui è mosso da invidia, o è di coloro che apprezzano più certa superstiziosa vaghezza di colori, che l'arte" (Bottari-Ticozzi, V, p. 172); Vasari, *Vita di Raffaello*, T, pp. 642 s.: "Et oltre le minuzie delle considerazioni che son pure assai, vi è [nella *Scuola di Atene*] il componimento di tutta la storia, che certo è spartito tanto con ordine e misura, che egli mostrò veramente un saggio di sé tale, che fece conoscere che egli voleva, fra coloro che toccavano i pennelli, tener e il campo senza contrasto"; p. 645: "Nel quale [Monte Parnaso] pare che spiri veramente un fiato di divinità nella bellezza delle figure e da la nobiltà di quella pittura, la quale fa maravigliare chi intentissimamente la considera, come possa ingegno umano con l'imperfezzione di semplici colori ridurre con l'eccellenza del disegno le cose di pittura a parere vive"; p. 646: "Nell'aria [della *Disputa del Sacramento*] e in cerchio sono figurati que' Santi a sedere, che nel vero, oltre al parer vivi di colore, scortano di maniera e sfuggono, che non altrimenti farebbono se fussino di rilievo"; p. 663: "Non si può scrivere le minuzie delle cose di questo artefice [negli affreschi vaticani], che invero ogni cosa nel suo silenzio par che favelli... Et [ha] condotto tutto d'una maniera che ogni cosa mostra spirito et affetto e considerazione, con quella concordanza et unione di colorito l'una con l'altra, che non si può imaginare non che fare". Sull'"unione" cromatica cfr. anche Pino, n. 161, e Dolce, n. 244.

³²⁴ Cfr. Pino, n. 133.

³²⁵ Secondo l'interpretazione naturalistica del Dolce; ma cfr. Vasari, che, a proposito del *Giudizio*, osserva: "Vi sono gli scorti che paiono di rilievo; e con la unione, la morbidezza e la finezza nelle parti delle dolcezze, da lui dipinte, mostrano veramente come hanno da essere le pitture fatte da' buoni e veri pittori" (T, p. 985).

³²⁶ Cfr. Vasari, T, p. 648: "Et egli [Raffaello], che nome grandissimo aveva acquistato, ritrasse... papa Giulio in un quadro a olio, tanto vivo e verace che faceva temere il ritratto, a vederlo, come se proprio egli fosse il vivo". Il ritratto è oggi agli Uffizi.

³²⁷ Cfr. Vasari, T, p. 657: "Fece [Raffaello] in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio de' Medici e il cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde e le figure..."; e la n. 3 a p. 182. Il ritratto è ora a Pitti.

³²⁸ Cfr. Vasari, T, p. 664, ma soprattutto le lettere di Raffaello al Castiglione del [1514] e allo zio Simone di Battista di Ciarla del I-VII-1514 (in R. Sanzio, *Tutti gli scritti*, Milano, 1956, pp. 29, 34).

³²⁹ Il 6 aprile 1520 all'età di trentasette anni.

³³⁰ Cfr. Vasari, T, pp. 671 s.: "Gli artefici nostri, non dico solo i bassi, ma quelli che hanno umore d'esser grandi (come di questo umore l'arte ne produce infiniti), lavorando ne l'opere in compagnia di Raffaello, stavano uniti e di concordia tale, che tutti i mali umori nel veder lui si amorzavano et ogni vile e basso pensiero cadeva loro di mente. La quale unione mai non fu più in altro tempo che nel suo. Questo avveniva perché restavano vinti dalla cortesia e dall'arte sua, ma più dal genio della sua buona natura, la quale era sì piena di gentilezza e sì colma di carità, che egli si vedeva che fino agli animali l'onoravano, non che gli uomini. Dicesi che ogni pittore che conosciuto l'avesse, et anche chi non lo avesse conosciuto, lo avesse richiesto di qualche disegno che gli bisognasse, egli lasciava l'opera sua per sovvenirlo. E sempre tenne infiniti in opera, aiutandoli et insegnandoli con quello amore che non ad artefici, ma a figliuoli proprii si conveniva. Per la qual ragione si vedeva che non andava mai a corte che, partendo di casa, non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo. Egli insomma non visse da pittore, ma da

principe. Per il che, o arte della pittura, tu pur ti potevi allora stimare felicissima, avendo un tuo artefice che di virtù e costumi t'alzava sopra il cielo".

³³¹ Cfr. Vasari, T, p. 669: "Aveva Raffaello stretta e domestica amicizia con Bernardo Divizio cardinale di Bibbiena, il quale per le qualità sue molto l'amava, e però lo infestava già molti anni per dargli moglie; et egli non la recusava, ma diceva volere ancor aspettare quattro anni. Laonde lasciò il cardinale passare il tempo, e ricordollo a Raffaello, che già non se lo aspettava; et egli, vedendosi obbligato, come cortese non volle mancare della parola sua; e così accettò per donna la nipote di esso cardinale. E perché sempre fu malissimo contento di questo laccio, andava mettendo tempo in mezzo, sì che molti mesi passarono, che 'l matrimonio non s'era ancora consumato per Raffaello. E ciò faceva egli non senza onorato proposito: perché, avendo tanti anni servito la corte et essendo creditore di Leone di buona somma, gli era stato dato indizio che, alla fine della sala che per lui si faceva, in ricompensa delle fatiche e delle virtù sue il papa gli avrebbe dato un capello rosso, che già infinito numero il papa aveva deliberato far cardinali, e persone manco degne di lui". Cfr. anche la lettera di Raffaello allo zio Simone di Battista di Ciarla, del I-VII-1514: "Circa a tor donna, ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima, ne son contentissimo e ringrazione Dio del continuo di non aver tolta né quella né altra... Sono uscito da proposito della moglie; ma, per ritornare, vi rispondo che voi sapete che Santa Maria in Portico [cioè il Bibbiena] me vol dare una sua parente, e con licenza del zio prete e vostra li promesi di fare quanto sua reverendissima Signoria voleva; non posso mancar di fede: simo più che mai alle strette e presto vi avviserò del tutto" (in R. Sanzio, *Tutti gli scritti* cit., pp. 33 s.).

³³² Cfr. Vasari, T, p. 671: "Dolse ancora sommamente la morte sua a tutta la corte del papa, prima per avere egli avuto in vita un officio di cubiculario, et appresso per essere stato sì caro al papa, che la sua morte amaramente lo fece piagnere".

³³³ Cfr. la lettera del Dolce a G. Ballini del 1544: "Non però ch'io non istimi Michel Agnolo... divino, perciocché, oltre ch'egli è stato il primo che in questa età ha dato luce e perfezione alla pittura, tiensi anco ch'egli abbia ridotta la scultura all'eccellenza degli antichi" (Bottari-Ticozzi, V, pp. 175 s.). Dimostrare in nome di Raffaello le carenze della pittura di Michelangelo, il Dolce riserva le lodi alla sua produzione scultoria, per la quale non nutre, del resto, un particolare interesse. In tal modo egli si oppone al giudizio paritario della scultura e della pittura di Michelangelo, già sostenuto, secondo la tesi varchiana dell'equivalenza, dal Vasari (T, p. 948) ed apre alla critica michelangiolesca una nuova via, più tardi largamente battuta da quegli intendenti e studiosi di pittura che riserbarono ai poco apprezzati eccessi del Buonarroti la scappatoia della trattazione plastica (cfr. ad es. F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*. Cesena, 1657, p. 35; Hauchecorne, *Vie de Michel-Ange Buonarroti*, Paris, 1783, p. 391).

³³⁴ Cfr. Pino. Qui e più avanti il Dolce ripete frammentariamente e inconfessatamente giudizi vasariani, come il lettore potrà constatare riscontrando i nostri rinvii. Cfr. T. pp. 564 e 573, e notisi l'aggiunta, di gusto eclettico, sulla assoluta parità tra Michelangelo e Leonardo.

³³⁵ Cfr. Pino; Vasari, T, pp. 578 e 580 s. La "maggiore aspettazione" è certo in funzione dell'astro tizianesco.

³³⁶ Cfr. la lettera di P. Aretino a Giulio Romano del [giugno 1542]: "Se voi, pittore illustre e architetto unico, dimandaste ciò che fa Tiziano e a quel che attendo io, vi sarebbe risposto che il pensiero di noi due non cerca altro che di trovare il modo da poterci vendicare della baia che il vostro prometter di venir qui ha dato a la affezione che vi portano gli animi nostri; del che siamo anco sdegnati in tra noi... Voi sete grato, grave e giocondo ne la conversazione; e grande, mirabile e stupendo nel magistero. Onde chi vede le fabbriche e le istorie uscite da lo ingegno e da le mani vostre, ammira non altrimenti che s'egli scorgesse le case degli iddii in esempli e i miracoli de la natura in colori. Preponi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s'eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città [Mantova], rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi", I, pp. 214 s.; lettera a cui s'ispirò il Vasari, T, pp. 882 s.

³³⁷ Cfr. Vasari, *Vita del Correggio*, T, p. 581.

³³⁸ Diversamente Vasari, T, p. 844.

³³⁹ Il Parmigianino morì nel 1540 all'età di trentasette anni.

³⁴⁰ Cfr. Vasari, T, p. 846.

³⁴¹ Cfr. invece Vasari, T, p. 845; il Dolce considera l'attività alchimistica sotto un rispetto morale, mentre il Vasari vi vede una dannosa deviazione dell'ingegno parmigianesco.

³⁴² Giovau Battista Pensieri da Parma, pittore e incisore, oltre che scultore, allievo del Parmigianino; cfr. Battelli, p. 181.

³⁴³ Cfr. Vasari, V, p. 235. Girolamo Bedoli, detto Mazzola, sposò una cugina del Parmigianino.

³⁴⁴ Cfr. Vasari, T, pp. 814 s., 819 s., 823 s.

³⁴⁵ Cfr. Pino, Vasari, T, pp. 751 ss., 772.

³⁴⁶ Cfr. Vasari, *Vita di Perino del Vaga*, T, p. 906.

³⁴⁷ Cfr. Pino, Vasari, T, pp. 790 e 794.

³⁴⁸ Cfr. Vasari, T, pp. 791 s.

³⁴⁹ Cfr. Vasari, T, pp. 789 s.

³⁵⁰ Il Dolce condivide gli elogi di P. Aretino (cfr. la n. 258 e le lettere aretinesche: a M. Stampa, dell'8-X-1531: "E non dovete, signor, pregiare il dono [di un quadro di Tiziano], ma l'artificio che lo fa di pregio. Guardate la morbidezza dei

capegli innanellati e la vaga gioventù: del San Giovanni; guardate le carni sì ben colorite, che ne la freschezza loro somigliano neve sparsa di vermiglio, mossa dai polsi e riscaldata dagli spiriti de la vita”; a Marcantonio Raimondi del 16-VIII-1540, col sonetto: “Chi voi veder e quel Tiziano Apelle Far de l’arte una tacita, natura, Miri il Me ndozza sì vivo in pittura Che nel silenzio suo par che favelle. Moto, spirito, vigor, carne, ossa e pelle Li dà lo stil, che in piedi lo figura, Tal ch’ei ritratto esprime quella cura Ch’h’anno di lui le g enerose st elle. Dimostra a ncor ne la sembianza vera Non pur il sacro, illustre animo ardente, E de le virtù sue l’eroica schiera; Ma i pensier alti de la nobil mente, Che in le sue gravità raccolta e intera Tanto scorge il futur, quanto il presente”; a Cosimo I de’ Medici dell’ottobre 1545: “Intanto eccovi lo stesso essemplio de la medesima sembianza mia dal di lui [Tiziano] proprio pennello impressa. Certo ella respira, batte i polsi e move lo spirito nel modo ch’io mi faccio in la vita”; a C. Romano del settembre 1549: “Dopo l’avermi recato, con tutta la considerazion del giudizio, in minutamente considerare le cose dipinte nei quadri, ho in me concluso, secondo la propria coscienza e il vero, che l’opre di qual si voglia pittore respirano con i sensi de l’arte, e quelle di messer Tiziano si muovono con gli spiriti de la natura. Sì che imiti lui chi vuole che ciò che fa, sia da senno, e non paia”; a Giovanni Brito del luglio 1550, con il sonetto: “Questo è Tizian, del secolo stupore, Perché transforma in l’arte la natura, Onde si vede in ogni sua figura, In carne e in ossa, il disegno e ‘l colore. Mostra vivo il dipinto imperadore, E il gran Filippo, sua real fattura; Chi mira in tela Ferdinando, giura Che in l’ombra è il senso e nei lumi il vigore. Splendan sue figlie, de le grazie stelle, Nei chiari essempli lor, d’altra maniera Che non farien nei ritratti d’ Apelle. Siede Paolo Terzo, in vista altiera, Nel di lui stil, nel qual par che favelle In lingua di quel cor, c’ha ne la cera”; a Pier Giovanni dell’ottobre 1550: “Tiziano, sì acuto emulo de la natura in le imagini, che le dà spirito e fa vive”, I, pp. 19, 156, II, pp. 108, 292, 341, 363; nonché S. Ortolani, *Le origini della critica d’arte a Venezia*, “L’Arte”, XXVI, 1923, pp. 16 s.). Si veda anche la lettera dello stesso Dolce ad A. Contarini, in Bottari -Ticozzi, III, pp. 377 ss., nonché Vasari, T, p. 581.

³⁵¹ Cfr. la lettera del Dolce a G. Ballini del 1544: “Errano, a mio giudizio, coloro che, volendo lodare il mirabile Tiziano, dicono ch’ei tinge bene; che, se egli altra lode che questa non meritasse, molte donne lo vincerebbono, le quali senza dubbio col bianco e col vermiglio tingono con tanta bella maniera le facce loro, che, quanto all’apparenza de’ colori, gli uomini ne restano ingannati. Ma se elle hanno il naso lungo, la bocca grande e gli occhi, dove stanno i seggi delle grazie e della bellezza, guerci o mal composti, le tinte di que’ colori non impediscono che la bruttezza o sconciatura non apparisca. La lode adunque del dipingere è posta principalmente nel dispor delle forme, ricercando in esso il bello ed il perfetto della natura. In che l’eccellentissimo Tiziano, come in ogni altra parte, è non pure (nella maniera che il mondo lo tiene) divino, ma divinissimo e senza pari; siccome quello che con la perfezione del disegno accompagna la vivacità del colorito, in guisa che le sue cose rassembrano non dipinte, ma vere” (Bottari -Ticozzi, V, pp. 173 s.).

³⁵² Solo per Tiziano il Dolce si impegna, data anche la carenza di notizie vasariane, in una biografia che resterà fondamentale per gli scrittori posteriori (cfr. Pallucchini, *La critica d’arte a Venezia nel Cinquecento* cit., p. 22: “L’ultima parte del dialogo è dedicata a Tiziano, all’esaltazione appassionata delle sue opere. L’intento apologetico del Dolce porta ad isolare la grandezza del maestro, quasi staccandola da ogni influsso... Quantunque il Dolce, impigliato nella sua estetica imitativa, non giunga a comprendere tutta la potenza fantastica del croma tizianesco, bisogna riconoscere che il suo apprezzamento della grandezza di Tiziano è un fatto d’importanza basilare per la storia della critica d’arte: tanto è legato alla comprensione del colore, contrapposto ai mezzi espressivi di altre tradizioni”; Battisti, *Il concetto d’imitazione* ecc., cit., p. 254: “Specialmente la sua interpretazione critica di Tiziano restò normativa: per merito di essa il gusto veneziano potè affiancarsi con pari di gnità teorica a quello toscano”).

³⁵³ Alla biografia tiziana esca del Dolce attinge anche il Vasari, quando ampliò le *Vite* del 1550: cfr. VI I, pp. 425 s.

³⁵⁴ Gli Zuccato furono una famiglia di pittori e mosaicisti. I figli del pittore Sebastiano, Francesco e Valerio, furono entrambi “maestri” di San Marco, il primo nel 1524, il secondo nel 1532, e come tali vi eseguirono e firmarono mosaici secondo i cartoni di diversi pittori.

³⁵⁵ Ritorna, più particolareggiata, la progressione vasariana, cui abbiamo già accennato nelle note relative a pp. 145 s. (cfr. anche Vasari, T, pp. 447 ss.). Nel 1568 il Vasari nomina solo l’apprendistato di Tiziano presso Giovanni, per passare direttamente a quello presso Giorgione (VI I, pp. 426 ss.).

³⁵⁶ Cfr. pp. 163 s. e note relative. È uno dei “casi” più famosi del discepolo superante il maestro (si ricordino, parallelamente, Michelangelo e il Ghirlandaio, Raffaello e il Perugino), inserito anche dal Vasari nella sua Vita di Tiziano (VII, p. 430). Cfr. Pallucchini, *op. cit.*, p. 22: “Qui per la prima volta si sforza il rapporto storico tra Giorgione e Tiziano a favore del secondo, generando un equivoco tra i più perniciosi della storiografia artistica”.

³⁵⁷ Cfr. a questo proposito Schlosser, p. 342: “L’arte delle generazioni anteriori, del Quattrocento,... è sentita [nel Dolce] come qualcosa di superato, di fuori moda, anzi come *gofferia* ..., ed è quindi non senza importanza ciò che è riferito del primo grande dipinto di Tiziano, l’*Assunta* [1516-18], della sorpresa e dello scandalo che suscitò negli animi dei conservatori, abituati ancora allo stile conchiuso dei loro avi e non alle grandi ‘macchine’ del Cinquecento: è fatto rilevare a bella posta che Tiziano non conosceva ancora le antichità romane. Tocchiamo così il vero valore di sintomo che ha questo scritto, nulla di più e nulla di meno che un consapevole ripudio del culto michelangiolesco fondato dal Vasari”. Il Vasari, VII, pp. 435 s., tace sulle reazioni provocate dalla grande pala.

³⁵⁸ Cfr. Vasari, *Vita di Iacopo Sansovino*, VII, p. 505.

³⁵⁹ Anche per la *Madonna di Ca’ Pesaro* [1519-26] cfr. la frettolosa versione del Vasari, VII, p. 436.

³⁶⁰ Per gli effetti dell'“oro” cfr. n. 179. Mentre il Dolce insiste sulla “proprietà” delle figurazioni, il Vasari preferisce tradurre gli stessi motivi in “v aghezza” (VII, pp. 436 s.). La sudd etta tavola si trova oggi nella Pinacoteca Vaticana.

³⁶¹ Ora nella Galleria dell'Accademia. Cfr. Vasari, VII, p. 437.

³⁶² Cfr. n. 5, e la lettera di P. Aretino al Tribolo del 20-X-1537: “Ma ecco, nel raccontarmi egli [Sebastiano Serlio] il miracolo che nasce dallo stile della vostra industria, l'autore di quel San Pietro martire, che nel guardarlo converso e voi e Benvenuto ne l'immagine dello stupore; e, fermati gli occhi del viso e le luci dell'intelletto in cotal opera, comprendeste tutti i vivi terrori della morte e tutti i veri dolori della vita nella fronte e nelle carni del caduto in terra, maravigliandovi del freddo e del livido che gli appare nella punta del naso e nell'estremità del corpo, né potendo ritenere la voce, lasciaste esclamare, quando, nel contemplare del compagno che fugge, gli scorgete nella sembianza il bianco della viltà e il pallido della paura. Veramente voi deste dritta sentenza al merito della gran tavola nel dirmi che non era la più bella cosa in Italia. Che mirabil gruppo di bambini è nell'aria, che si dispiccia dagli arbori che la spargono dei tronchi e delle foglie loro; che paese raccolto nella semplicità del suo naturale, che sassi erbosi bagnano l'acqua, che ivi fa corrente la vena uscita dal pennello del divino Tiziano!” (I, p. 73); nonché Vasari, VII, pp. 438 s.

³⁶³ Cfr. note 7, 157. Il Dolce insiste sui particolari naturalistici della composizione, mentre il Vasari, VII, p. 439 (riprodotto nella n. 129), sembra attratto più dalla “terribilità” della pioggia.

³⁶⁴ Per Alfonso duca di Ferrara cfr. n. 97. Per i rapporti tra Tiziano e il duca di Mantova cfr. il loro carteggio (un regesto del quale ha curato anche G. Milanese, in Vasari, VII, pp. 475 ss.) e la lettera di P. Aretino al Duca del 6-X-1527 (I, p. 17); nonché Vasari, VII, p. 442. Per il duca Francesco Maria d'Urbino Tiziano di pinse, fra l'altro, il suo ritratto e quello di Eleonora sua consorte (cfr. la lettera dell'Aretino a Veronica Gambara del 7-XI-1537, con due sonetti elogiativi, I, pp. 77 s., e Vasari, VII, pp. 443 s.).

³⁶⁵ Cfr. Vasari, VII, p. 437.

³⁶⁶ Cfr. Vasari, VII, p. 437.

³⁶⁷ Cfr. note 95, 96.

³⁶⁸ Cfr. Vasari, VII, p. 459.

³⁶⁹ Cfr. Vasari, VII, p. 451. Questa *Trinità* si trova al Museo del Prado.

³⁷⁰ Probabilmente il Dolce equivoca con la Maddalena piangente; cfr. Vasari, VII, p. 454.

³⁷¹ Cfr. Vasari, VII, pp. 451 s.

³⁷² Cfr. n. 20.

³⁷³ Cfr. n. 334.

³⁷⁴ Cfr. n. 350, nonché le lettere di P. Aretino a Ottaviano dei Medici del 10-VII-1539 (“Messer Tiziano, pittore non meno gentile che divino”, I, p. 128), a G. B. Ferrario del giugno 1548 (“Tiziano, più tosto monstro d'una nuova natura, che spirito di pittore divino”, II, p. 252), al protonotario Granvela del gennaio 1554 (“Giuravi che sete sì vivo in la carne dei colori che vi rassemplano, che mi è parso visitarvi nel palazzo dell'imbasciador Vargas, vedendovi ritratto in casa del tre volte divino e miracoloso Tiziano”, II, p. 443), e infine Vasari, VII, p. 459.

³⁷⁵ Cfr. Vasari, T, p. 985: “E mentre che si guardano le fatiche dell'opera sua [di Michelangelo] i sensi si stordiscono solo a pensare che cosa possono essere le altre pitture fatte e che si faranno, poste a tal paragone”.

³⁷⁶ Cfr. Pino, n. 78.

³⁷⁷ L'esclusiva menzione di Battista Franco è tanto più sorprendente, se si pensi ai suoi studi michelangeloeschi (Vasari, VI, pp. 571 ss.). Cfr. anche Mauceri, *op. cit.*, p. 180: “Qualcuno ha osservato con meraviglia che il Dolce nelle ultime righe del suo Dialogo ricorda solo un mediocre pittore, Battista Franco veneziano, senza che accenni nemmeno a Paolo Veronese e al Tintoretto. Noi non conosciamo le ragioni recondite per cui egli non li nomini”; Battelli, p. 187.