SCRITTORI D'ITALIA

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

FRA MANIERISMO E CONTRORIFORMA

VOLUME TERZO

C. BORROMEO - AMMANNATI - BOCCHI
R. ALBERTI - COMANINI

A CURA DI PAOLA BAROCCHI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1962

SCRITTORI D'ITALIA

N. 222

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

FRA MANIERISMO E CONTRORIFORMA

VOLUME TERZO

C. BORROMEO - AMMANNATI - BOCCHI
R. ALBERTI - COMANINI

A CURA DI PAOLA BAROCCHI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1962

Proprietà letteraria riservata
Casa editrice Gius. Laterza & Figli, Bari, Via A. Gimma, 73

CARLO BORROMEO

INSTRUCTIONES FABRICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE

CAROLUS S. R. E. CARDINALIS TITULI S. PRAXEDIS, ARCHIEPISCOPUS S. ECCLESIAE MEDIOLANENSIS, CLERO POPULOQUE PROVINCIAE NOSTRAE SALUTEM IN DOMINO [1].

Ex decreto, in Concilio provinciali III per nos edito, has et fabricae et supellectilis ecclesiasticae instructiones in lucem damus; in quibus sane cum de sacris aedibus, cappellis, altaribus, oratoriis, baptisteriis, sacrariis, ceterisque id generis extruendis, tum de vestibus etiam sacris, ornamentis, vasibus, alioque ecclesiastico apparatu conficiendo, ea potissimum praescripsimus, quae provinciae nostrae ecclesiarum frequentiori usui et ornatui opportuna atque accommodata vidimus [2]. Illas autem tum multiplices ecclesiasticae aedificationis formas, tum eius item partes atque ornamentorum species varias, quae praesertim in nostra hac provincia vel raro fortasse in usum cadent, vel certe architectonicae artis professorum iudicium consiliumve necessario requirent, tum immensum praeterea illum praetiosae supellectilis apparatum, consulto praetermisimus [3]. Cum enim in provinciali illa synodo de coepiscoporum nostrorum consilio opus hoc nostra cura conficiendum statuerimus, illud tantum spectavimus, ut et aedificii et ornatus et apparatus ecclesiastici norma et forma certa, cum rationibusque patrum convenienti, per nos commostrata, provinciales nostras eo de genere constitutiones ac decreta in executionis usum induci sedulo curaremus; et ecclesiarum simul omnium, praecipueque parochialium, splendori et cultui in posterum prospiceremus [4]. Atque sicut quidem opus hoc porro necessarium arbitrati sumus, ita multis partibus illud implicitum et difficile a nobis desiderare perspeximus tum diuturniorem diligentiam, tum otium plurimum; quo si alias caruimus, occupationibus archiepiscopalibus varie distenti, certe his temporibus ma-

xime, quibus, pro eo sane quod debemus, necesse habuimus, nostri gregis, pestiferae contagionis morbo laborantis, saluti perpetuo invigilare succurrereque omni paternae sollicitudinis officio. Erat igitur cur, si omnia complecti voluissemus, instructionum harum nostrarum editionem in aliud tempus longiusque differremus; sed cum superiores causae, tum in primis debitum studium executionis et provincialium nostrarum constitutionum et apostolicae visitationis nos eo plane impulerunt, ut ne rem, illarum constitutionum decretorumque executioni necessariam, diutius prorogaremus; cum scilicet et altarium et baptisterii et aliarum ecclesiae partium exaedificationes, et supellectilis apparatum, illis ipsis decretis fieri praestarive oporteat pro ratione formae his nostris instructionibus demonstratae. Quamobrem eas in lucem edimus; in quibus complexi sumus, ut mox narravimus, quae provinciae nostrae usui potiora ac frequentiora animadvertimus[1]. Ad cetera vero, multa illa quidem, quae ab architectonicae artis scriptoribus sapienter, copiose utiliterque tractata, ad augustissimam eam sacrarum basilicarum et ad ecclesiasticae omnis aedificationis splendorem pertinent, ut peritorum architectorum consilium adhiberi oportere censemus, sic in iis ipsis antiquam illam, ab apostolicis usque temporibus excitatam, fidelium pietatem ac religionem, quae in iis aedium sacrarum extructionibus, in admirandoque sacrae suppellectilis apparatu praeclare eluxit, imitandam proponimus. Porro ingens olim extitit ecclesiarum et structura et multitudo, ut vestigia indicant, quae his temporibus cernuntur; ingens praeterea pretiosaque admodum sacrorum indumentorum et vasorum copia[2]. Calices, candelabra et reliqua eius generis permulta, usui ecclesiastico dicata, aurea atque argentea, tum vestimenta, vel inaurata, vel auro, argento intecta, omnemque denique ecclesiasticam supellectilem, non modo Romae, Hierosolymis, Constantinopoli[3], sed, quod ad nostram pietatem inflammandam plurimum roboris habere debet, Mediolani tanti fuisse accepimus, ut inde pater patronusque noster, sanctissimus Ambrosius, satis habuerit, quo aliquando in summa urgentique necessitate vel captivos redimeret, vel pauperes aleret. Libros item, codicesque sacros inauratos et purpura byssoque vestitos, et auro, argento caelatos, ac nonnullos aureis, argenteis litteris, iisque uncialibus, scriptos olim fuisse, ab sancto Hieronymo memoriae proditum est. Antiquae igitur huius pietatis religiosaeque liberali-

tatis, omni perpetua imitatione dignae, exemplis non solum externis, verum domesticis vos excitati, quaecumque nostris his instructionibus de fabrica supellectilique ecclesiastica praefinivimus, quo plura olim longeque maiora eo ipso de genere praestita esse cernitis, eo libentius promptiusque suscipite; atque usque adeo exequimini, ut et nos vestrum istud pietatis studium in Domino commendemus, et a Deo, bonorum omnium remuneratore, vos uberrimum et sempiternum inde praemium capiatis. Valete [1].

INSTRUCTIONUM

LIBER I

Cap. I.

DE SITU ECCLESIAE

Ecclesia cum aedificanda est, primum Episcopi iudicio et de architecti, quem is adhibuerit probaritve, consilio locus huic aedificationi accommodatior eligi debet.

Qua in re valde spectetur, ut, ubicumque illa extruatur, loco editiori aliquanto fiat.

Si vero, ubi extruenda est, loci positura plana omnino tota sit, deligatur saltem in ea situs, qui ita extet, ut, extructa ecclesia, tribus aut ad summum quinque gradibus ad eam ascendatur. Sin autem ne hoc quidem loci natura patiatur, cum partem nullam sic extantem pauloque eminentiorem habeat, id subsidii comparetur structura basium ecclesiae: quae, in altum ductae, naturalem illam loci planitiem ita superent, ut ad ecclesiae pavimentum illis tribus vel quinque gradibus ascendatur.

In situ praeterea deligendo ea etiam cautio adhibenda est, ut, et quo maiori in veneratione ecclesia habeatur, et, quoad eius fieri potest, ab omni strepitu, unde divinorum officiorum interturbatio existit, longius absit, illius positura loco sit, qui ab omni luto, coeno, spurcitia, ab omnique sordium genere, a stabulis, caulis, cauponis, officinis ferrariis, emporiis, atque ab omni foro venalitio procul distet; ac ne e regione quidem istiusmodi locorum prope sit.

Cautio item sit, ut situs eiusmodi quaeratur, ubi ecclesia exaedificari queat, insulae instar, nempe ab aliarum aedium parietibus intervallo aliquot passuum, ut infra loco de platea demonstratur, disiuncta ac separata, quemadmodum antiqui instituti est, ratioque certe postulat. Id vero, cum ubique, tum in pagis locisve, ubi aedificia crebra non sunt, commodius agi poterit [1].

De vicinitate et coniunctione aedium ecclesiasticarum cum situ ecclesiae.

At illud tamen ab ecclesiasticae aedificationis ratione alienum non est, ut ab aliquo latere domicilia ministrorum ecclesiae, praesertim vero episcopalia, canonicalia et parochialia sint, non illa quidem habitationis aedificio parietibus ecclesiae inhaerentia, sed muris per illud areae distantiaeve spacium ductis coniuncta, sacrarumque aedium situi vicina, ut concilii Carthaginiensis canone obcautum est.

Ministrorum autem, qui custodes sacristaeve dicuntur, habitatio, ut res ecclesiasticae, eorum fidei commissae, ab omni sacrilegii, furti incendiive periculo tutiores sint, ecclesiae aut sacristiae adiuncta, locove eiusdem sacristiae superiori, ut in nonnullis ecclesiis est, extrui potest. Qua in extructione haec videnda sunt. Primo, ut huius habitationis structura ne ecclesiae prospectus impediatur aut offendatur, neve ecclesiae fenestris luminibusve obstruatur, aut impedimentum afferatur.

Deinde, ut ne eiusdem habitationis prospectus ullus aut fenestra fiat, unde in ecclesiam introspectetur. Praeterea, ianua ne sit, qua iter aditusve per ecclesiam patefiat, ad quotidianum privatumque rerum domesticarum importandarum exportandarumve usum; sed qua tantum ad divina officia et munera sua obeunda ab illis in ecclesiam conveniatur [2].

De area ecclesiae.

Ponenda praeterea cura est, ut ne loco humido uliginosove area ecclesiae deligatur; nec vero prope colles aut declivia loca, quo aut torrens, aut alia aquae vis forte defluens, detrimentum aedificio afferre possit.

Si quando tamen in clivo aedificari necesse est, ibi hominum opera planities fiat, quae respondeat magnitudini futurae ecclesiae: a cuius tergo latereve spacium itidem planum cubitorum duodecim et amplius, pro aedificii ratione, intersit ad excisam praeruptamve rupem; haecque etiam firmo pariete muniatur, effossis praeterea hinc inde canalibus, per quos aqua, interdum confluens, alio derivetur [1].

De amplitudine situs ecclesiae.

Situs praeterea ecclesiae amplitudo ita patens esse debet, ut non solum multitudinem populi locum incolentis, ubi ecclesiae, vel parochialis, vel collegiatae, vel cathedralis, aedificatio futura est, sed frequentiam etiam hominum, interdum ad solemnitates confluentium, capere queat. Qua in re ratio illa negligenda non est, ut unicuique homini tantum spacii esse possit, quanta est ab omni parte mensura unius cubiti et unciarum octo; idque praeter spacium, quod columnae pilaeve ac parietes capiunt [2].

Cap. II.

DE ECCLESIAE FORMA

Atque haec quidem breviter de ecclesiae situ: sequitur illius exaedificandae forma. Quae cum multiplex esse possit, ad eam sane deligendam, pro situs ratione proque aedificationis amplitudine, architecti periti consilium Episcopus adhibere debebit [3]. At vero illa huius aedificii ratio, iam inde ab apo-

stolicis fere usque temporibus ducta, potior est, quae crucis formam exhibet, ut plane ex sacris basilicis Romanis maioribus, ad eum modum extructis, perspicitur. Illa porro aedificii rotundi species olim idolorum templis in usu fuit, sed minus usitata in populo christiano [1].

Ecclesia igitur omnis, ac illa praesertim, quae insignem structurae speciem requirit, ita exaedificanda potius erit, ut crucis instar sit: quae cum multiplex, tum oblonga esse potest; haec in frequentiori usu, reliquae minus usitatae sunt.

Ea igitur, quae crucis oblongae similitudinem prae se fert, aedificatio, ubi potest, in omni ecclesia, vel cathedrali, vel collegiata, vel parochiali, quae extruenda est, servetur [2]. Ubi vero situs, de consilio architecti, aliam potius quam longam aedificii formam postulat, ad illius praescriptum modum, Episcopi iudicio comprobatum, eiusmodi structura ecclesiae fieri poterit [3].

De modo ecclesiae aedificandae instar crucis.

Haecque ipsa ecclesia, sive unam tantum, sive tres, sive quinque, ut dicunt, naves habitura est, crucis instar, cum alia multiplici ratione et modo, tum hoc uno constare potest, extructis scilicet extra cappellae maioris ingressum duabus ab utroque latere cappellis; quae ad brachiorum similitudinem productae, a toto ecclesiae aedificio pro amplitudine extent, ac foris aliquantulum, pro architecturae ratione, promineant [4].

Cap. III.

DE PARIETIBUS EXTERIORIBUS ET FRONTISPICIO

Reliqua autem, quae ad structurae genus, ad parietes bene materiatos eorumque firmitudinem, incrustationem, tectoriumve opus, aliaque id generis attinent, pro ecclesiae exaedificandae modo proque regionis locive conditione, iudicio Episcopi ac de architecti consilio diligentius statuentur [5]. Illa tamen ratio

in parietibus extrinsecus habeatur, ut qui a latere et a tergo sunt, in iis nulla imago exprimatur; qui a fronte, eo decentiorem augustioremque aspectum prae se ferent, quo sacris imaginibus picturisve sacram historiam exprimentibus ornatiores erunt. In frontispicii igitur pio ornatu, pro structurae ecclesiasticae ratione proque aedificii magnitudine, architectus videat, ut cum nihil prophani appareat, tum rursus splendide pro facultatibus exprimatur, quod loci sanctitati conveniat. Illud vero praeter caetera adhibeatur, ut in uniuscuiusque ecclesiae, praesertim parochialis, frontispicio, a superiori scilicet parte ostii maioris, extrinsecus pingatur aut sculpatur decore religioseque imago beatissimae Mariae Virginis, Iesum filium in complexu habentis; a cuius latere dextero exprimatur effigies sancti sanctaeve, cuius nomine illa ecclesia nuncupatur; a sinistro alia item sancti vel sanctae, cui prae caeteris parochiae illius populus venerationem tribuit, aut saltem, si totum id triplicis imaginis opus fieri non potest, sancti sanctaeve solius tantum figura fiat, cuius nomine ipsa ecclesia appellatur. Quod si vel annunciationis, vel assumptionis, vel nativitatis Sanctae Mariae titulum diemve festum ea ecclesia habet, beatissimae Virginis effigies exprimatur, quae mysterii rationi conveniat. Ut vero a pluvia et temporis iniuria perpetuo defendatur, id structurae opere solerter prospicere architecti erit.

Caetera porro, quae aut sculpturae, aut picturae opere, aliisque gravibus ac modestis ornamentis, frontispicii ecclesiae maiestatem augustam religiosamque reddunt, Episcopus, architecto etiam, si opus est, adhibito, viderit, prout ecclesiasticae aedificationis, quae struetur, ratio poscet [1].

Cap. IIII.

DE ATRIO, PORTICU ET VESTIBULO

Atrium praeterea in fronte sacrae aedis pro areae ratione proque aedificii ecclesiastici structura fiet, de architecti consilio, intus ab omni parte porticibus cinctum alioque decenti architecturae opere ornatum.

Si vero prae situs angustia, aut prae tenui censu, id exaedificari non potest, porticus saltem a fronte itidem extruenda curetur. Quae porticus, columnis marmoreis, aut pilis lapideis latericiisve erecta, longitudine omnino ecclesiae latitudinem adaequet. Lata autem, atque alta ita esse debet, ut longitudinis suae rationi recte convenienterque respondeat.

Hac forma in unaquaque ecclesia parochiali porticum extare conveniens erit. Si per inopiam ne id quidem praestari potest, hoc saltem prorsus curetur, ut ante ianuam maiorem vestibulum eiusmodi extruatur, quod duabus tantum columnis vel pilis, aliquantulum ab ea distantibus, exaedificatum forma quadrata sit; tantumque spacii habeat, ut paulo latius, quam ecclesiae ianua, pateat [1].

Cap. V.

DE TECTO

Et quoniam tecti magna est habenda ratio, propterea quod omne aedificium tueatur, si quidem, eo sublato aut male confecto, putrescit materies, labascunt parietes omnisque sensim dissolvitur structura; certe in ecclesia tegenda, quae sacris imaginibus omnique pio ornatu et religioso apparatu ad perpetuitatem extruitur, diligens ac singularis industria requiritur architecti. Qui, quamcumque tecti, vel displuviati, vel testudinati, vel laqueati, formam pro aedificii ratione delege-

rit, videat in primis, ut et materia lignea fabrilis, nempe tigna, canterii, templa, asseres et alia id generis, ex quibus illud constat, et contignatio omnis bene firma sit.

Tegendi autem tecti ratio, cum et pro regionum usu et pro aedificiorum modo diversa sit, ipse viderit, quae ecclesiae extructioni sit accommodatior. In ecclesiarum autem, quae insigni structura exaedificantur et amplo censu sunt, tectis operiendis tegulas, si minus aereas, ut olim, at saltem plumbeas adhiberi conveniet.

Laqueata tecta in ecclesiis construi, cum basilicarum quarundam Romanarum usus docet, tum mysterii significatio suadet; fornicata tamen fieri non alienum erit pro locorum consuetudine, quo tutiora ab incendio aedificia sint, qualia sane fornicato opere tecta in basilicis urbis et provinciae Mediolanensis insignibus atque antiquis cernuntur. Cautio vero in eo adhibenda erit, ut tecti proiectura eiusmodi fiat, qua stillicidia ab imis parietibus arceantur, proculve sint; idque apte ac decenter, prout certo structurae opere potest, fieri architecti cura erit. Ne item suggrundiis ob stillationem diuturnam detrimentum parietes aliquando capiant, eorum fundamenta, ubi primum e terra extare incipiunt, pavimentis lithostratis, bene consolidatis, suggrunda latius aliquando productis, sternantur; tum vero terra congesta inde procul perpetuo amota sit.

Ne praeterea iidem possint per pluviam stillicidiis penetrari, si fortasse aliquando tegulae imbricesve corrupti fuerint, in illorum summitate, quae tecti trabibus subiacebit, structura loricave testacea cum coronis prominentibus adhibeatur, quae tecti etiam proiecturam adiuvabit[1].

Cap. VI.

DE PAVIMENTO

Atque hactenus quidem de tecto; nunc sequitur pavimentum, quod in ecclesia non spicatum, non e laterculis coctili-

bus, non alio latericio opere, nisi vitriato sit, sed in insigni saltem ecclesia cappellisque maioribus, et aliis praeclarae structurae, marmore aliove solido lapide stratum sit, opere item tessellato, aut scutulato, polite confecto, aut musivo item. In aliis vero ecclesiis et cappellis, ubi hoc non potest, silicibus expolitis vel opere testaceo confectum. In pavimento, qualequale illud sit, neque pictura neque sculptura crux exprimatur; nec vero praeterea alia sacra imago historiave, ac ne alia item, quae sacri mysterii typum gerat [1].

Cap. VII.

DE OSTIIS

De ostiis et antepagmentis sacrarum aedium multa a sapientibus architectis praescripta sunt, quae pro ecclesiae aedificandae ratione proque structurae modo servari accuratius debent. Illud vero caveatur, ut a superiori parte ne illa arcuata sint, cum a portis urbium dissimilia esse debeant, sed quadrangula, qualia in basilicis antiquioribus conspiciuntur. Nec vero humili structura depressiora sint, sed duplo altiora, ut architecturae ratio fert, quam latitudo patet [2].

Superiori parti coronix decenti opere adiungi potest, e qua rotundum, instar hemicycli et scaphae, emineat; ubi sacrae imagines, ut supra praescriptum est, sculpantur aut pingantur, ut in antiquis iisque insignioribus basilicis Mediolanensibus perspicitur [3].

A fronte ecclesiae ostia extruantur; imparia vero sint, ac plane totidem, quot naves, e quibus ecclesia constat. Media autem navis, si e pluribus navibus ecclesia constet, tria ostia, ubi prae amplitudine potest, a fronte habeat; si vero ex una tantum, haec omnino ostia tria a fronte habeat; nam pluribus ostiis, cum ob alia multa, tum ob virorum mulierumque distinctionem, ad ecclesias ingressum patefieri debere indicant basilicae Romanae [4].

Ostium medium a caeteris et laxamento et ornatu praecipue distingui debet, praesertim in basilica cathedrali; ubi illud sculptura leonum exornari decet exemplo templi Salomonis, qui in basibus illos sculpi iussit, ut praesulum indicaret vigilantiam; idipsumque in complurium huius Mediolanensis provinciae basilicarum cathedralium ianuis ita extructis praeclare cernitur[1].

Ostiorum ecclesiae valvae eiusmodi esse debent, quae non tam ornatum, quam firmitudinem ostentent. Porro e cypresso aut cedro fieri conveniens esset; si minus, e nuce, ubi potest, fiant, opere fabrili ornatae, quod non picturae tenuitatem imitetur, sed sculptura pie expressum aliquantisper emineat; laminis autem aeneis illas, quae insignioris ecclesiae sunt, vestiri, opereque sacrarum imaginum caelato ornari convenientius erit, cum basilicarum Romanarum valvas non modo aeneas, sed argenteas argentove illitas aliquando extitisse, memoriae proditum sit[2].

Hae ostiales valvae et pessulis et seris et clavibus grandiusculis a parte interiori firmiter munitae sint; ab exteriori autem parte nullo modo. Ubi vero id aliquando fieri necesse sit, in unius tantum ianuae, quae a latere maioris ianuae est, valvis ostiolum parvulum extrui liceat, iisdem instrumentis extrinsecus munitum firmiterque compactum.

A tergo autem, nec vero praeterea a lateribus ullum ecclesiae ostium extruatur, nisi quo ingressum fieri necesse est, vel ad sacristiam, vel ad campanile, vel ad coemiterium, vel ad ministrorum ecclesiae domicilia. Neque item prope altare ullum, vel e regione eius laterali, aliove eiusmodi loco, qui illud recta spectet, indeque sacris altaris ministeriis aut impedimenti, aut irreverentiae perturbationisve periculum aliquando existere possit[3].

Cap. VIII.

DE FENESTRIS

Haec de ostiis satis sint, cum alia multa architecti periti iudicio relinquantur. Superest de fenestris, quae pro ratione architecturae, proque modo et magnitudine aedificii in ecclesiis et in cappellis struentur. Neque est, cur de earum longitudine ac latitudine quicquam, aut de forma hoc loco multa tradantur, cum potius ab architectonica arte huius generis praeceptio sumenda sit [1].

Ea autem in sacrarum aedium fenestris forma vel plurimum servata est, ut a parte superiori paululum rotundae, a lateribus aliquanto intrinsecus latiores appareant quam extrinsecus, prout etiam mysterii ratio, a patribus demonstrata, suadet [2].

In media ecclesiae navi, ubi per tecti eminentioris altitudinem potest, tum in navibus etiam inferioribus, laterales fenestrae fient, eaeque impares ab utroque latere, atque in uniuscuiusque intercolumnii medio ita ordine extructae, ut recta sibi respondeant, neque a zophoro epistyliove tecti valde distent.

Unde vero lumen praecipue ecclesia et cappella maior excipiat, fenestra orbicularis, ampla pro modo ecclesiae, instar oculi, a fronte supra ostium maius exaedificetur, atque extrinsecus ornetur pro structurae modo.

In aliis navibus a frontispicio item fiant forma oblonga, architecti iudicio.

Verum, lumen etiam excipi potest, ad cappellae et ecclesiae usum, e tholo, ex umbilico scilicet fastigiatae fornicis, lanternis undique factis.

In cappella maiori, ac praeterea in singulis minoribus, pro earum magnitudine, ac modo ab utroque latere, eae item fiant, ut utrinque lux praebeatur.

Si vero a lateribus lumen excipi nullo modo potest, neque satis est quod ab orbiculari aliisve frontispicii fenestris im-

bibitur, quodve aliunde excipitur, e pariete, qui a tergo cappellae est, recipiatur.

Cautio autem adhibeatur, ut nullam altaris cuiusvis partem, ne minimam quidem, fenestrae posterioris parietis occupent; tum maxime, ne altare, quod eidem parieti prope sit, recta spectent, aut ullo sane modo supra altare sint.

Ceterum si aliunde lumen commode et decenter sumi non potest, tunc fenestra, quae necessario supra altare extruenda est, ab ima parte paulo acclivius foras prominens, opere testaceo aut tabula solida marmorea aereave strata, eiusmodi sit, ut aqua foras omnino defluat; intro vero ne gutta quidem penetret.

Cautio item sit, ut, si montoso aliove loco, ubi ventorum vis maxima esse soleat, ecclesiam exaedificari contigerit, ita fenestrae undique, a septemtrione praesertim, architecturae rationibus fiant, ut a nulla parte ecclesiae detrimentum, neque periculum sacris ministeriis, neque incommodum fidelibus orantibus existat.

Fenestrae omnino alte, atque ita extruantur, ut inde, qui foris stat, introspicere non possit. Ubi autem necessario fenestra minus alta, quam praescribitur, aliquando extruatur necesse esset, quod facile usu veniet in veteribus ecclesiis resarciendis, ea muniatur vitreis valvis, quae nullo modo aperiri possint, ne introspectetur.

Fenestrae autem omnes, qualesquales sint, clatris ferreis, ubi potest, muniantur, adiuncto etiam opere vitreo et pellucido, neque ulla ex parte picto, nisi imagine tantum sancti, cuius nomine ecclesia cappellave nuncupatur, ut lumen illustrius, ad illius cappellae ecclesiaeve usum, excipiatur. Sint item extrinsecus filis aereis instar retis undique septae. Quae operis vitrei saepimentive extructio ornatior esse potest, pro aedificii modo. In ecclesiis autem, quibus ob inopiam vitreo opere confici non possunt, sint opere saltem telae instructae.

At e quocunque genere opereve sint, eiusmodi tamen esse debent, ut aperiri aut amoveri aliquando possint ad omnis vaporis, in ecclesiae cappellaeve ambitu conclusi, exhalationes[1].

Cap. IX.

DE ECCLESIAE SCALA ET GRADIBUS

Iam vero est, ut de ecclesiae scala et gradibus aliqua instructio fiat, cum ad illam, editiori loco exaedificatam, ascendi necesse sit.

Si igitur loci situs, ubi ecclesia extruenda est, ita e planitie eminet, ut scala, quae pluribus gradibus constet, opus sit, tunc illa, pro ecclesiae modo late patens, e marmore aut e solido saltem lapide struatur, gradibus totidem, quot ad ascendendi usum commoditatemque necessarii sunt. Qua in re videndum est, ut illi et numero impares existant, et quinto tertiove quoque gradu planum fiat, quod pro ascensus ratione cubitis circiter tribus congruenter pateat.

Si vero prae ascensus altitudine ordines graduum plures statui oporteat, haec etiam ratio habenda est, ut illi quoque numero impares extent. Gradus autem singuli altitudine sint unciarum octo, latitudine circiter cubitali, aut paulo ampliori pro structurae genere[1].

Cap. X.

DE CAPPELLA MAIORI

Nunc vero, quoniam quae exposita sunt omnia fere ad exteriorem ecclesiae fabricam pertinent, sequitur, ut de interiori dicatur. Ac primo quidem loco de cappella et altari maiori.

Situs igitur huius cappellae in capite ecclesiae, loco eminentiori, e cuius regione ianua primaria sit, deligi debet; eius pars posterior in orientem versus recta spectet, etiam si a tergo illius domicilia populi sint. Nec vero ad solstitialem, sed ad aequinoctialem orientem omnino vergat.

Si vero positio eiusmodi esse nullo modo potest, episcopi iudicio, facultateque ab eo impetrata, ad aliam partem illius exaedificatio verti poterit; tuncque id saltem curetur, ut ne ad septemtrionem, sed ad meridiem versus, si fieri potest, plane spectet. Porro ad occidentem versus illa extruenda erit, ubi pro ritu ecclesiae a sacerdote, versa ad populum facie, Missae sacrum in altari maiori fieri solet[1]. Cappella haec fornicata sit; musivo praeterea opere, aut alia illustri picturae structuraeve specie, pro ecclesiae, quae aedificatur, ratione ac dignitate, decore ornata[2].

Eius pavimentum extruatur, ecclesiae solo altius pro situ loci proque ratione item ecclesiae: quae si parochialis est, altius unciis octo ad minimum, aut cubito uno ad summum; si collegiata vel cathedralis, aut certe parochialis insignis, haec altitudo ne minor sit cubito, nec vero maior cubito itidem, et unciis praeterea sexdecim. Ubi vero in cappella maiori locus subest, quae *confessio* dicitur, ad illius loci altitudinem, huius pavimenti, altius extruendi, ratio apte et decenter referatur.

Gradus ad cappellae maioris ascensum e marmore lapideve solido, aut e lateritio opere, ubi nulla copia lapidis marmorisve est, confecti sint, iique mumero impares, unus scilicet, tres, aut quinque pluresve, pro altitudinis ratione. Quorum singulorum graduum altitudo ne maior sit unciis octo; latitudo autem ne minor sexdecim, nec vero maior cubito.

Si pavimenti cappellae altitudo paulo minor sit cubito, ad ascensum tres gradus aedificentur, pari altitudine. Si vero ea altitudo cubitum aliquanto excedit, gradus quinque; sin autem illa ob confessionis locum longe maior est, totidem fiant, at impares numero, quot ad ascendendi usum necessarii sunt: iique singuli aequalem itidem altitudinem habeant pro ratione unciarum, quibus altum est eiusdem cappellae pavimentum; sed numquam tamen maiorem illis octo unciis[3].

Cap. XI.

DE ALTARI MAIORI

Altare maius cappellae suae loco ita constitui potest, ut ab ipsius altaris gradu infimo usque ad cancellos, quibus illa saepta saepiendave est, spacium intersit cubitorum octo, atque, ubi potest ecclesiaeque amplitudo pro decori ratione postulat, etiam plurium; ut id spacii commodo usuique sit clero frequenti, ad Missae solemnis sacrum, divinorumque officiorum celebritatem aliquando convenienti. Idque propterea, ubi opus sit, si a tergo cappellae extrinsecus situs est, ubi illius spatium produci possit, usque adeo producatur, ut tantum spatii cappellae detur, quantum supra praemonstratum est; si hoc non potest, atque prae loci exiguitate angustiaque illius altaris cappella non tantum spatii in ecclesiis parochialibus collegiatisve habet, tunc ille inter altaris imum gradum et cancellos situs interiectus spatio esse debet cubitorum ad minimum quattuor: ut saltem in Missae solemnis sacro, pro caeremoniarum, quae obeundae sunt, ratione, spatii locus congruus detur et sacerdoti celebranti, et diacono et subdiacono, aliisque clericis in eo ministrantibus. Cui angustae brevique cappellae ut ab anteriori parte illud, saltem cubitorum quattuor, spatium intervallumve detur; ea, si opus sit, iniri potest ratio, ut illius planum gradusque eiusmodi sint reconcinnenturve, qui e cappella ipsa extantes, forisque aliquantulum decore prominentes, octanguli aut sexanguli formam praebeant. Sin autem extra illius fines intercolumnia sunt, sique id ecclesiae amplitudo postulat, illud ipsum spatium parari capive poterit, eiusdem cappellae pariete usque ad prima illa intercolumnia producto. Ubi denique prae angusti situs locique finibus exiguum aut nullum fere spatium esse potest, id saltem omnino praestandum est, ut altare parieti, qui ab illius tergo est, propius admoveatur; et a clatris, si illud quattuor cubitorum spatium habere nequit, distet saltem, pro situs ratione, quam maxime

potest, ita tamen, ut ab ipso etiam pariete procul sit cubito uno et dimidio.

Sit autem altare maius a scabelli solo altitudine cubitorum duorum et unciarum octo, et ad summum decem; longitudine cubitorum quinque ac plurium, pro ecclesiae cappellaeve magnitudinis ratione; latitudine vero cubitorum duorum et unciarum duodecim, ac plurium item pro longitudinis et situs modo.

De gradibus altaris maioris.

Praeterea, si a lateribus et a fronte spatii satis datur, gradus tres adhibeantur, unus scilicet, quem per se bradella facit, tum alii duo, ipsa bradella inferiores: qui duo e marmore solidove lapide fieri debent, aut, si id non potest, e lateritio opere; lateque pateant unciis ad minimum sexdecim, viginti vero, si potest, ac plus item, ubi decore pro spatii ratione fieri possit. Gradus vero tertius, qui ex ipsa bradella existit, e sectilibus tabulis esse debet. Bradella autem a fronte altaris cubitos duos, et a lateribus etiam producta, uncias sexdecim late pateat, ita ut a tribus partibus illud complectatur. Altitudo item singulorum graduum sit unciis octo.

Ubi vero, pro ecclesiae altarisque maioris amplitudine, gradus plures esse possunt, ibi quinque extrui poterunt latitudine et altitudine mox praescripta [1].

De situ imaginis crucifixi.

Sub ipso autem cappellae maioris fornicato arcu, in omni ecclesia, praesertim parochiali, crucis et Christi Domini in ea affixi imago, ligno aliove genere, pie decoreque expressa, proponatur apteque collocetur. Quo loco, si minus recte pro humili arcus fornicisve depressione collocari potest, parieti, qui tunc supra ipsum arcum est, extrinsecus inhaerens affigatur sub tecto laqueato, aut certe super ianua clathrati cancelli cappellae omnino ponatur [2].

Cap. XII.

DE CHORO

Chori praeterea locus, a populi statione, ut vetus structura et disciplinae ratio ostendit, seclusus cancellisque saeptus, cum ad altare maius esse debeat, sive ab anteriori parte, ut antiqui instituti est, illud circundet, sive a posteriori sit, quia vel ecclesiae situs, vel altaris positio, vel regionis consuetudo sic postulat, usque adeo late longeque, ubi pro situs spatio potest, patere, etiam in hemicycli vel in alterius formae, pro ratione cappellae ecclesiaeve, modum architecti iudicio debet, ut et amplitudine et ornatu item decenti ecclesiae dignitati clerique multitudini apte respondeat [1].

Cap. XIII.

DE TABERNACULO SANCTISSIMAE EUCHARISTIAE

Quoniam vero ex decreto provinciali tabernaculum sanctissimae Eucharistiae in altari maiori collocari oportet, de eo instructionem aliquam hoc loco fieri convenit [2].

Primo illud in ecclesiis insignioribus, ubi potest, e laminis argenteis aut aeneis, iisdemque inauratis, aut e marmore pretiosiori, fieri decens est. Quod tabernaculi opus, polite elaboratum et apte beneque inter se compactum, piis item mysteriorum passionis Christi Domini imaginibus exculptum, et inaurato artificio certis locis, periti viri iudicio, decoratum, religiosi et venerandi ornatus formam exhibeat. Intrinsecus autem tabulis populeis circumamictum esse debet, vel aliis eiusmodi, ut ab humiditate, quae ex metalli marmorisve genere existit, sanctissima Eucharistia illo amictu omnino defendatur. Ubi tabernaculum eiusmodi non fiat, tunc e tabulis non nuceis, vel aliis, quae humiditatem gignunt, sed populeis

aut similibus polite elaboratis, et religiosarum, ut supra, imaginum sculptura ornatis iisdemque inauratis, extruatur.

Amplum pro dignitate et magnitudine rationeve ecclesiae, in cuius altari maiori collocandum est. Forma, vel octangula, vel rotunda, prout decentius et religiosius accommodata videbitur ad ecclesiae formam. In summo tabernaculo sit imago Christi, gloriose resurgentis vel sacra vulnera exhibentis; vel, si in altari exiguae alicuius ecclesiae per tabernaculi occupationem congruus locus cruci, quae alias super eo collocaretur, esse non potest, ea pro alia sacra imagine in tabernaculi summitate vel perpetuo affigatur, vel processionum causa aliquando amovenda decore constituatur, affixa Christi crucifixi sacra effigie.

Bene praeterea idem tabernaculum, super altari basis ornata firmitudine suffultum, aut firmis altaris gradibus, decore confectis, aut angelorum statuis aliisve suffulcimentis, religiosum ornatum exibentibus, sustentatum, firmiter fixum haereat; tum bene etiam clave munitum sit. A summo fronte altaris procul collocatum extet, non minus cubito uno et unciis sexdecim, ita ut corporale late expandi, et pixis, cum aliquando usu venit, commode in altari poni possit; neque rursus a fronte sic distet, ut ad sacram Eucharistiam depromendam, sacerdoti gradu etiam ligneo opus sit; nisi situs et illius structurae ratio aliud necessario postulet. In insignioribus porro ecclesiis, ubi praesertim a tergo altaris chorus est, proque illarum structurae ratione eius altaris latitudo ampla admodum est, remotius esse potest: quoniam ab illa chori parte posteriori commode et decenter ipsa sacra Eucharistia e tabernaculo sumi potest; tuncque ab eadem chori parte ostiolum alterum praescripta forma fiat. Atque sub tabernaculo armariolum nullum sit; ac ne asservandis quidem libris suppellectilive ecclesiae locus sit.

Ubi in altari ita, ut supra, collocari suffulcirive prae illius angustia tabernaculum totum non potest, a tergo suppositis basibus aut aliis suffulcimentis, bene firmis, illud, aut totum aut pars, nitatur, ea tamen forma et ratione, ut neque spatium

inter altare et parietem interiectum, quando exiguum est, impediatur quominus altare circuiri possit.

Panno serico rubri coloris, si Ambrosiani ritus ecclesia sit, aut albi, si Romani, intus ab omni parte vestitum atque ornatum sit.

Ostiolum habeat ab anteriori parte ita patens, ut parvulum alterum tabernaculum, quod intus in eo includitur, facile commodeque introducatur et expromatur; ita praeterea ad aperiendum accommodatum, ut totum in frontispicio a latere plane haerens, sacerdotis, inde sacram Eucharistiam depromentis, brachium manumve non impediat. Sit vero ornatum sacra Christi Domini crucifixi, aut resurgentis, aut vulneratum pectus exhibentis, imagine, aut alia pia effigie [1].

Cap. XIIII.

DE CAPPELLIS ET ALTARIBUS MINORIBUS

Haec breviter de altari et cappella maiori deque adiunctis dicta sint. Restat separatim alia instructio de cappellis et altaribus minoribus, praeter ea quae, suo loco demonstrata, maioribus et minoribus cappellis altaribusve communiter conveniunt.

Primum igitur, cum altaria plura exaedificari oportet, et ecclesia, instar crucis extructa, abside constans, duo quasi brachia habet: tunc a capite unius et alterius brachii locus apte conveniens erit, ubi altaria duo aedificentur, unum a dextero, alterum a sinistro, si modo spatium sit pro modo latitudinis, infra praefinitae.

Is locus, si cappella cum altari ibi extruenda est, late patere debet cubitos ad minimum novem et uncias octo. Si vero ad hemicycli formam parietis concavitas facienda est, cui altari inhaereat, eius loci latitudinem esse oportet cubitorum saltem sex et unciarum sexdecim.

Quaecumque etiam ecclesia, sive tribus navibus, sive una tantum constat, extra suae cappellae maioris situm, ab utriusque

lateris capite locum habet, sicut supra mox praefinivimus, ita patentem, ubi in uno et altero item latere, pro modo formaque praescripta, cappella et altare decore apteque exaedificari possit, aut ad hemicycli saltem speciem parietis concavitas fieri queat, cui altari innixum haereat. Cum in eiusmodi ecclesia praeter illas duas, quae a brachiis sunt, aliae etiam cappellae cum altaribus extruendae sunt, in utriusque illius lateris capite exaedificari poterunt, nisi illis, quae in capitibus brachiorum sunt, vicinae nimium sint, contra ac infra praescriptum est. Quarum cappellarum unaquaeque, sive in dextero, sive in sinistro latere, ita extruatur, ut, ubi plures naves sunt, in medio navis sit, in cuius capite est. Ubi vero ex una solum navi ecclesia constat, in medio parietis spatio struatur, quod inter cappellam maiorem et angulum ecclesiae interiectum est, ita tamen, ut haec a maiori cappella saltem distet cubitis duobus: si modo aedificii ratio pro oneris, quod sustinet, gravitate, structuraeque forma spatium maius non postulet.

Si vero ad hemicycli formam in parietis concavitate altare collocandum est, id etiam in medio illo, vel navis, vel spatii, ut supra, interiecti fieri debet, sic tamen, ut altari maiori non valde prope extruatur; quo minus sacerdos in uno celebrans, ab alio, qui sacrum in altero facit, impediri perturbarive queat.

Id igitur omne, quod de cappellis altaribusque, in uno et altero item latere a capite ecclesiae extruendis, mox praescriptum est, in ecclesiis locum habere potest, ubi cappella maior extructa, et altare ibi situm, ita existit, ut intus sit spatio cubitorum saltem quattuor.

Quibus vero in ecclesiis prae situs angustia altare maius cappellam non habet; aut si habet, usque adeo illa exigua est, ut altare in ea extructum foras in ecclesiam versus promineat, indeque altaria, quae a lateribus sunt, facile prospiciantur: tunc ab iis partibus lateribusve, quae ab illarum capite sunt, etiam si spatium, pro aedificationis ratione supra praescriptum, apte ampleque interiectum esset, altaria tamen fieri non debebunt, tum quia minus decenter extarent, tum

quia, dum in uno altari sacerdos sacrum faceret, ob propinquitatem alterum sacerdotem, in alio celebrantem, impediret aut interturbaret.

Ubi item altaribus compluribus opus est, illorum aedificationi locus tertius propterea aptus erit, nempe ecclesiae latus utrumque, unum scilicet, quod ad meridiem, alterum quod ad septentriones vergit. Quo in utroque latere cappellae cum altaribus extrui poterunt, quae ab ecclesiae corpore extent forisque promineant, sed in illis extruendis eae, infra praescriptae, rationes servari debebunt: ut cappellae aeque inter se distantes exaedificentur, tamque lato spatio inter unam et alteram interiecto, ut ab uniuscuiusque cappellae utroque latere fenestrae extrui possint, unde lumen apte aperteque excipiatur.

Si vero ita inter se distantes extrui non possunt, coniunctae tamen ita fiant, ut semicirculi aut semioctanguli forma prominenti spatium in extrema parte inter se praebeant, unde lux a lateribus recipiatur.

Ut in ecclesia, quae navibus pluribus constat, e conspectu intercolumnii omnino recte sint, ne ipsis columnis pilisve earum prospectus impediatur. In ecclesia autem, quae unam tantum navim habeat, medium plane respiciant, quod inter unum et alterum arcum tignumve est, quo tectum opere fornicato aut laqueato suffulcitur sustineturve; aut si cappellae latitudo superet latitudinem eiusmodi spatii neque illud fieri queat, summitate arcus cappellae ad perpendiculum tignum sustineatur.

Cappellae minores omnes una eademque latitudine, longitudine et altitudine constent; ac demum omni ex parte, quoad eius fieri potest, sibi invicem conveniant. Quae vero tamen sunt in capite brachiorum ecclesiae crucis formam exhibentis, eae pro ratione situs, ut ceteris aliquanto ampliores, sic forma illustriori etiam esse poterunt; modo inter se illae, una alteri, omni alia ex parte respondeant.

Ne subter suggestum, unde vel organo sonatur, vel evangelium epistolave pronunciatur, aut concio habetur, undeve canitur, ullo modo cappellae minores altariave exaedificentur.

Ne inter pilam structilem columnamve, aut arcum tignumve, quo tectum suffulcitur, in ingressu ecclesiae primo loco situm, et parietem, qui ab anteriore ecclesiae parte est, cappella ulla extruatur; nisi illa tantum, quae in ecclesiis, ubi animarum cura geritur, baptisterii collocandi causa nomineve sine altari exaedificanda est. Altaria cappellaeve a pariete, qui in frontispicio eccclesiae e regione altaris maioris est, nullo modo exaedificentur, neque item alio in loco, in quo sacerdos celebrans terga vertat cappellae maiori.

Cappellae minoris latitudo patens esse poterit cubitis novem, aut undecim et amplius, prout est ecclesiae situs amplitudo; nec vero minor cubitis septem. Longitudo autem ab ingressu usque ad parietem, cui altare adhaeret, ducta minor cubitis septem esse non debere videtur, ut et ministranti clerico spatii satis sit, et ne quicquam de ecclesiae parte, aut navi, cancellis occupetur. Neque maior item, ut ne populus, qui in Missae sacro praesens adest, cappellarum lateribus impediatur, quominus ab omni fere ecclesiae parte sacerdotem celebrantem conspiciat. Si vero tantum spatii cappellis minoribus dari non potest, ferri poterit etiam longitudo minor, quinque videlicet cubitorum et unciarum octo. Quae ratio cum locum plane non habeat in illis cappellis, quae in capite ecclesiae a latere cappellae maioris sunt, ideo illae longitudine aliquanto maiores permitti poterunt, quam aliae.

Si prae situs angustia quibusdam in ecclesiis cappellae, quae praefinito modo formaque foris omnino emineant, extrui non queunt, extrui poterunt saltem, ut maxime, pro eiusdem situs ratione, foris extare prominereve possunt.

Sin autem loci situs is est, ut aedificari non queant, quae foris, ut praescriptum est, emineant atque extent, ab ecclesiae uno et altero item latere necessaria tantum altaria fieri poterunt, extructis, parietis concavitate, hemicyclis scaphisve, pro situs locique ratione, foras decore prominentibus.

Si vero ne ad hemicycli quidem formam extrui ullo modo possunt, tunc altaria, parieti haerentia, ob causam necessariam tantum fieri poterunt, aut erectis columnis duabus, aut aliis

fulcimentis decentibus, intus ab ecclesiae pariete paululum extantibus, uno a dextero, altero a sinistro latere. Quae ambae columnae inter se a superiori parte opere fornicato, vel eiusmodi, coniunctae sint, aut hemicyclis pictura saltem ad ornatus speciem decore expressis.

Quaecumque denique altaria, ob causas supra expositas, iis in locis extruentur extructave sunt, ubi prae situs angustia cappellae magnitudine praefinita aedificari non possunt, ita ut cancellos clathrave a recto pariete extare forisque prominere necesse sit: ea singula in arctum sic redigi poterunt, ut cubitum unum et uncias sexdecim non excedant; nec vero super iis gradus ullus adhibeatur, ut et illa et cancelli, quam minime possunt, foris promineant. Eorumdem tamen altarium cancelli a scabello, seu bradella, cubiti unius et unciarum saltem octo spatio interiecto figantur, ut id spatii clerico, in Missae sacro ministranti, omnino detur.

Denique si ecclesiae amplitudo, late patens, id fert, angustior fieri poterit extructis ab utroque latere cappellis longitudine et altitudine ac forma supra praescripta; cum prae amplitudine valde patenti, locus earum instructioni, supra praefinitae, intus eiusmodi esse possit, ut ecclesiae altitudinis spatium, inter illas interiectum, congruenter etiam pateat.

Cappellarum minorum pavimentum altius quam ecclesiae solum octo unciis strui debet, amplius vero aliquando, ut infra, permitti poterit. Uniuscuiusque cappellae minoris limen, ubi per facultates fieri potest, e marmore lapideve solido esse debet, ac sexdecim et ad summum viginti uncias late pateat; tum eiusmodi sit, ut et ingressus gradum faciat, et ipsum cappellae solum aequet: isque unus tantum gradus ad cappellae ascensum extruatur.

At praeter illum liminis gradum, duos alios inferiores pro loci situsve ratione et cappellae amplitudine, ubi maior pluribus gradibus extructa sit, fieri permissum erit; iique si minus e marmore, at saltem e solido lapide, aut demum e lateribus fiant. Eorum latitudo eadem sit, quae supra demonstrata est de liminis gradu; de altitudine idem servetur, quod dictum est de gradibus cappellae maioris.

Unaquaeque cappella, sicut de maiori dictum est, fornicato opere extruatur. Altaria in fronte media uniuscuiusque cappellae construantur, non a lateribus. Ea singula minora a scabelli, quam *bradellam* vocant, solo superficieve in altitudinem erecta sint cubitis duobus et unciis octo. Longe pateant cubitis quattuor et dimidio, nec vero minus quattuor saltem cubitis. Lata sint cubitis duobus.

Scabellum, seu bradella altaris, tabulis asseribusve ligneis conficitur; latitudineque sit cubitorum duorum, altitudine unciarum octo. Longius praeterea quam altare ita pateat, ut unumquodque eius latus excedat unciis sexdecim, neque vero plus cubito, rursusque ab utroque latere illud cingat, si modo prae angustia cappellae haec latitudo lateralis non impediat clericum ministrantem; tunc enim non excedat, sed tantum adaequet altare [1].

Cap. XV.

COMMUNIA CAPPELLARUM ALTARIUMVE MAIORUM ET MINORUM

De minoribus cappellis et altaribus brevi hac instructione explicata, sequuntur communia cappellarum altariumve maiorum et minorum, quae in extructione servanda sunt.

Altaria non ex opere ligneo, sed ex lapidibus lateribusve extrui debebunt; atque ita undique obstrui, ut fenestella foramenve nulla ex parte in ipsis relinquatur, ubi quicquam asservari recondive possit. Nec vero ideo prohibentur altaria, quae quattuor pluribusve lapideis columellis aut pilastratis angularibus suffulcitantur, qualia in provinciae Mediolanensis usu cernuntur; quin etiam altaria, quamvis muro obstructa, eiusmodi pilastratis ab angulis suffulciri congruum est, ne pars illa, chrismate inuncta, si latericia sit, facile decrustata collabatur. Neque praeterea sub iis quicquam omnino reponatur.

Altaria singula, quae non tota cum sacerdote item cele-

brante opere fornicato, sed tecto laqueato teguntur, aut fornice ita alte extructa, ut ea fornix commode saepiusque purgari non queat, integumento etiam, quod *capocielo* dicunt, operiantur. Idque vel ex marmore solidove lapide, aut etiam lateritio opere, erectis columnis quattuor, si altare maius est, si minus lateraleve, duabus aut aliis decentibus fulcimentis, intus ab ecclesiae pariete paululum distantibus, uno a dextero, altero a sinistro latere, quae operimentum sustineant, opere fornicato aliave ratione confectum, vel ex tabulis sectilibus, aut e tela cerulea decenter depicta fieri poterit. Quod e ligno aut tela integumentum cathenis ferreis e tecto vel e pariete pendentibus, aut alia firma structura sustineatur. Hoc autem operimentum, cuiusmodi sit, undique ita late patere debet, ut altare ipsum et sacerdos, ibi Missae sacrum faciens, omnino contegatur; quo diligentius et ille et altare a pulvere omnique labenti sorde defendatur.

Sit vero hoc integumentum usque adeo altari proximum, ut ab eo aliquantisper pro decori ratione elatum, commode tamen et facile purgari queat [1].

De fenestella urceolorum.

Fenestella in pariete, qui a tergo altaris est, a latere ubi epistola legitur, ornate politeque fiat, eaque ex marmore solidove lapide, ubi potest. A solo alte extruatur cubitis duobus. Eius vero latitudo sit unciis sexdecim, altitudo viginti quattuor, sitque distincta marmoreo lapideove opere transverso. Pars inferior usui sit ad proiiciendam aquam ablutionis manuum sacerdotis sacrum facientis. Ideoque in medio foramen exiguum habeat, unde illa defluat in cisternulam suffossam. Superior vero pars usui erit, ad pelvim cum urceolis, dum Missae sacrum fit, reponendam.

Quoniam vero altare maius aliquando longe distat a pariete posteriori, cui saepe adhaeret chorus, idque propterea si loco constituto fenestella ea collocari nequeat, tunc in pariete a latere epistolae, vel eius loco prope altare construi,

vel etiam remotius vas aliquod e solido lapide decoro ornatu poni poterit, in quod ea aqua infundatur; ita tamen, ut neque impedimentum, neque deformitatem afferat.

De clavo ferreo appendendi birreti.

Clavus ferreus, quo birretum sacerdotis celebrantis appendatur, aliquo ornamento, praesertim ex aurichalco, affigatur ab eodem latere epistolae, prope eam fenestellam, aut etiam alio congruo eiusmodi loco, non altius a pavimento cubitis duobus.

De tintinnabulo.

Tintinnabulum parvum unicuique altari, a parte unde evangelium legitur, parieti laterali affixum haereat, appenso funiculo tam longo, quo clericus minister, cum Corpus Domini elevatur, uti possit, ad illud certis distinctis ictibus pulsandum. Ubi vero altare sine cappella est, ita ab altari distet et e pariete, quantum potest, emineat, ut funiculo ducto altare non impediatur, neque sacerdos interturbetur. Quod vero attinet ad maius altare, commodius minister clericus tintinnabulo gestatorio, e sacristia allato, quam appenso utetur. Nihilque propterea est, cur eo loci illud appendatur, praesertim in amplioribus ecclesiis.

De clathratis cappellarum et altarium cancellis.

Ab anteriori uniuscuiusque cappellae, etiam maioris, parte, unde ingressus fit, clathra ferrea, cubitis tribus alta, in summo gradu cappellae figantur: nec vero tamen aliquando altiora prohibentur, ubi praesertim hoc saepto tutiora et munitiora esse oportet. Eaque omnia, ubi per facultates potest, parvulis pilis aut vasculis ad aliquam speciem decore confectis, in parte tum ima, tum media, tum summa exornari debebunt. Si vero cappella, ut aliquanto maior sit, octanguli sexangulive formam exhibet, clathra itidem in eius summo gradu figantur, quae ei formae respondeant.

Ab ima vero parte, per altitudinem circiter cubiti, opere aliquo artificioso ferreo illa inter se dense instructa sint, ut canibus ingressus nullus sit. In clathrorum medio ianua, clathrali etiam opere, decenter constituatur, quae valvis utrinque et pessulo ac sera claudatur.

Ubi vero vis et copia ferri, quo ad cappellarum instruendarum usum clathra conflentur, haberi minus potest, si ibi lapides solidi marmorave apparari queant, e marmore aliove solido lapide columellae opere quod vocant *balustrio*, addita coronice, fieri poterunt, aliquanto clathris ferreis humiliores, quibus cappellarum pars anterior saepta ornetur atque instruatur.

Quibus autem in ecclesiis, cappellis altaribusve, prae tenuitate facultatum, nec clathra ferrea, neque marmoreas lapideasve eiusmodi columellas ad saepiendi ornandique usum comparari posse Episcopus iudicaret: in iis id opere ligneo polito ac tornatili praestari, eiusdem concessu, poterit. Cancelli autem gnei depressiores itidem ac humiliores quam clathra ferrea aliquanto esse debebunt, in quorum summa parte ad ornatum coronix apponatur.

Ubi cappellae altarium minorum amplae sunt, quae aliquam populi multitudinem, dum Missae sacrum fit, capiant, quamvis clathra in ingressu habeant, in earum tamen parte interiori, quae prope altare est, cancelli item lignei saltem figi debebunt; quibus illud ita saepiatur, ut et praesentis populi frequentia, paululum a sacerdote sacrum faciente seclusa, distare compellatur, et locus sit clerico ministranti[1].

De coronice lignea altaris.

Unicuique scabello, etiam maioris altaris, coronix lignea tribus digitis, nec vero amplius, alta adiungatur; qua a tribus item partibus illud cingatur, ita ut a parte anteriori pallii, et a lateribus mantilium tobalearumve extremitas eiusdem coronicis opere usque occultetur, etiam ubi altaris scabellum a fronte tantum extat.

De instrumento telari altaris.

Ad altare etiam instrumentum adhibeatur, quod *telare* dicunt, in quo pallium expansum parvulisque uncis affixum ipsi altari accommodetur; idque e querneis nuceisve asseribus sit, tum perpolite confectum, tum etiam unciis quattuor latum, atque eiusmodi quo altaris mensa ab anteriori parte, rursusque ab utroque latere circundetur. Cuius telaris capita summitatesve parieti affigantur innectanturve, cui altari inhaeret.

Fulcimenta item, quibus telare ipsum sustentatur, ex iis nuceis seu querneis asseribus duo sint, unum a dextero, alterum a sinistro altaris cornu anteriori; et alterutrum unciis quattuor latitudine esse debet. Ubi vero altare a pariete remotius est, telare totum altare undique cingat, adsintque duo alia fulcimenta in cornibus posterioribus altaris, quibus ab ea parte sustineatur.

A parte etiam superiori, quae altaris mensam aequat, idem telare in ipsa superficie aliquot exiguas fossulas, tenuiter concavas, habeat; iisque singulis fossulis singuli tenues clavi uncinuli, quibus pallii cordulae minutive annuli annectantur, et ita inserantur atque infigantur, ut ipsius altaris solum non superent. E quibus fossulis una omnino fieri debet, quae in telari ad medium altare sit; reliquae autem hinc inde binae ternaeve, vel plures pro amplitudine altaris, aequali intervallo esse possunt.

De gradu ligneo a parte posteriori altaris.

Gradus in altaris minoris superficie a parte posteriori unus tantum, isque ligneus adhiberi poterit. Ea longitudine sit, quae altare aequet; latitudine unciarum octo; altitudine etiam totidem. In altari maiori ne fiant, nisi cum cubitis tantum duobus minusve a pariete posteriori illud distat; tuncque eiusmodi gradus unus, pluresve decenter adhiberi poterunt, ita tamen ut circuitus altaris sub ea structura non impediatur.

De mensa altaris maioris.

Altaris maioris, in quacunque vel cathedrali, vel collegiata, vel parochiali ecclesia, tum etiam minoris, quod consecrandum sit, mensa marmorea aut e solido lapide curari debet; et, ubi potest, ita longe lateque sicut altare pateat. Ubi apparari non potest quae sit tantae latitudinis, non tamen late minus patere debet cubito uno et dimidio. Longitudine vero ipsum altare omnino adaequet; nisi, ubi pro loci regionisve situ ne eiusmodi quidem adhiberi possit, cui a fronte agglutinetur, a tergo, qua parte deest, suppleri poterit caementario latericioque opere.

De fenestella reliquiarum sacrarum in altari consecrando.

In altaris fronte tergove sub ipsa mensa fenestella, quattuordecim vel sexdecim unciis ampla, aut in stipite mensave illius, pro ratione consecrationis, qua, libro pontificali praescripta, Episcopus uti maluerit, fossa instar sepulcri, eodem quo fenestella, sed multo minori spatio, extruenda est; ubi, cum illud consecratur, sacrae reliquiae reconduntur.

Ea vero fenestella ab ostio occludi debebit tabella marmorea lapideave, in qua sculpta sit crucis imago; tum nomina, quae constant, sacrarum reliquiarum, in altari reconditarum, insculpentur. Ubi vero non fenestella, sed fossa adhibebitur, inscriptio haec aut ab aliquo altaris latere, aut in mensa fiat, litteris incisis. Fossa vero, quae in mensa est, tabella item marmorea ita firmiter et accurate occludatur, ut nihil omnino superemineat.

De mensa altaris et tela cerata.

Altaris consecrati mensa, etiam si eius pars e lateribus facta sit, tota tegatur cerata tela, quae, telari praescripto inclusa, clavis configatur.

Uniuscuiusque altaris, non consecrati, solum pavimen-

tumve mensa, ex tabulis sectilibus polite confecta, atque ad illud contegendum undique ampla, consternatur.

Huic mensae altare portatile apte inseratur, atque ita ut inter utrumque mensae cornu, in medio collocatum, ab ipsius fronte non longius distet spatio unciarum octo. Cuius portatilis altaris longitudo non ab uno ad alterum cornu, sed a fronte in posteriorem partem spectet. Sic vero illud insertum sit, ut e mensae superficie vix paululum aliquid extet, quo sacerdotis celebrantis tactu dignosci possit.

De lapide altarium portatilium.

Lapis autem altaris portatilis a parte superiori secturam in planum ductam, quam *smussum* dicunt, undique habeat. Quae sectura late pateat medio transverso digito. Lapis longe uncias viginti, late sexdecim pateat, praeter capsae dimensionem, cui insertus est.

Capsa eius e nucea omnino tabula sit, crassitudine unciarum circiter duarum aut plurium pro lapidis crassitudine. Tabulae vero illi, in omni latere intus a summa parte pro lapidis longitudine et crassitudine concavatae, ipse lapis inseratur, ita ut, illa concavatae tabulae linea prominente, eiusdem lapidis sectura operiatur. In qua capsa sacrarum reliquiarum reconditarum, quarum nomen constat, inscriptio plane fiat.

Cum vero altare consecratum transferri contigerit, quod ut ne iterum consecrari opus sit, ea transferendi ratio adhiberi poterit, ut primo illud totum asseribus tabulisque ligneis recte apteque conclusum e loco ita amoveatur accurate, ut stipes, a solo ecclesiae convulsus, ne minimum quidem ab altaris mensa disiungatur; sed totus affixus ei inhaereat, ne consecratio violetur.

Altaria autem, quae angustiora aut breviora sunt quam forma praescripta postulat, latiora longiorave fieri poterunt vel lapideis vel latericiis vel ligneis additamentis, decenter apteque confectis, ab eorum lateribus fronteve, prout usus tulerit, appositis. Sin autem humiliora sunt praefinito modo,

altiora fieri poterunt, mensa polite atque adeo alte confecta, ut praefinitae altaris altitudini respondeat; in eaque mensa lapis consecratus includatur praescripta forma[1].

Cap. XVI.

DE LOCIS, VASIS LOCULISVE, QUIBUS SACRAE RELIQUIAE RECONDUNTUR

Exposita brevi cappellarum et altarium maiorum minorumque instructione, consequens est ut loca, vasa, loculos aliaque eiusmodi commonstremus, quibus sacrae reliquiae reconduntur aut asservantur. Sanctorum igitur corpora, quaecumque recondenda sint in ecclesia partem illam subterraneam habente, quae *confessio*, vulgo *scurolum* dicitur, in ea praesertim, et in altaribus ipsis lapideis, aut subter ea, ut antiqui instituti est, pie decenterque reconduntur. Quam ob causam e marmore, vel saltem e solido lapide arcam, levigato opere intus expolitam, fieri conveniet, quae ex operculo eiusdem generis fastigiato constans, sacraque corpora, bene inclusa, continens, intus subtusve in illis firmiter collocetur.

Alio etiam, praeter altaria, ecclesiae loco conspicuo reponi poterunt, tuncque arca e marmore pretiosiori extruatur, quae, extrinsecus etiam opere sculptorio elaborata, pio religiosoque ornatu emineat. Haec, igitur, quattuor pluribusve, si pro situs ratione commode potest, columellis itidem marmoreis apte confectis substentata, aut in gremio ecclesiae, prout loci amplitudo fert, aut in cappella insigniori, praeterquam in ea, ubi sanctissimae Eucharistiae sacramentum asservatur, decentius collocabitur. Si in gremio ecclesiae ponetur, a pariete omnique alio opere undique disiuncta extet; si vero in aliqua cappella, a posteriori eius parte vel a latere altaris collocari poterit; aut parieti inhaerens, aut in illius decenti concavitate paululum inclusa, a pavimentoque cappellae altaris cubitis quattuor extructa, extabit. Arca vero omnis, quocunque loco conspi-

cuo posita, sive e pavimento, sive e pariete emineat, clathris ferreis, pro situs ratione, apte decoreque muniri debet. Sin autem non in altari, neque subter, sed alio loco sub pavimento iam recondita sunt sanctorum corpora, sternatur tamen omnino locus ac muniatur clathris ferreis ab omni latere, tum a parte superiori dense confectis.

Ut autem sanctorum corpora sacrave ossa, incorrupta atque inviolata, ab omnique sorde et pulvere pura, tum ab omni vi ac iniuria perpetuo tuta conserventur, haec sane cautio adhibeatur, ut cum arca omnis, vel conspicuo loco, vel in altari subtusve posita, ita extrinsecus inter se solide compacta, et fibulis etiam ferreis plumboque ab omni latere conglutinata sit, ut ne rimula quidem appareat, tum praeterea in eam alia capsa, vel aurea, vel argentea stamneave, eaque inaurata, firmiter quoque confecta, includatur, in qua sacra corpora recondantur. Sint autem, cum in capsa reconduntur, involuta et vestita panno serico aut pretiosiori velamine coloris, ad sanctum sanctamve, cuius sacra ossa reponuntur, ex ecclesiae instituto rite accommodati. Capsa autem, vel theca, vel loculi, vel vascula, cuiusmodi sint, stata prece, in libro pontificali ritualive praescripta, rite prius benedicantur quam reliquiae sacrae in illis includantur.

Qua vero in arca diversa sanctorum corpora reponenda sunt, ut inter se distincta internoscantur. Arca eiusmodi fiat, quae opere sculptorio, pro sacrorum corporum sacrarumve reliquiarum numero, bipartita et tripartita sit, aut tabulatis, marmore aliave ratione decenter apteque divisa, aut saltem ipsis solum capsulis argenteis stamneisve distincta.

Tabella item aenea singulis capsulis includatur, in qua incisae litterae nomina sanctorum indicent. Inscriptio praeterea in arcae lapide incidatur, ex qua sanctorum nomina et corpora, quo tempore recondita rursusque unde translata, et alia id generis, si modo certa sint, perspicue cognoscantur.

Sanctorum autem capita, quae a corporibus disiuncta sunt, ut aliquando statis diebus pro pietatis studio fidelibus ostendantur exponanturve, separatim a corporibus, locis infra

praescriptis, reponi conveniens erit: inclusa scilicet in theca aurea aut argentea, vel, ubi prae inopia non potest, aenea inaurata, quae capitis cum collo dimidiatoque pectore formam similitudinemque exhibeant.

Si quae vero corpora sanctorum, adhuc integra membrisque suis omnino coniuncta, vel in altari, vel in arca conspicua reconduntur, ut cerni aliquando possint, ita altare arcave struatur, ut a fronte fenestellulam clathris ferreis aeneisve munitam, quae firmis vasculis ad praescriptam infra rationem claudatur, ornate confectam habeat, unde inspici queant. Quibus vero locis sacra aliqua sanctorum membra insignesque sacrae reliquiae asservantur, ibi certus locus, in quo illae decenter religioseque recondantur, ad unius aut alterius formae, infra primo loco descriptae, modum, sacrarum basilicarum Romanarum exemplo, extrui poterit.

De prima forma loci.

In ecclesiae navi, quae ampla sit, a latere evangelii longeque a columnis pilisve navalibus quattuor aut quinque cubitis suggestus struatur, magnitudine cubitorum item circiter quinque: isque quattuor columnis e marmore, aut e solido lapide confectis, altitudine sex aut octo cubitorum suffulciatur et sustentetur. Super suggesti extructione armarium, ubi sacrae reliquiae reponantur, e marmore aliove lapide ornate et decore fiat, quod intrinsecus tabellis nuceis pretiosioribusve undique vestiatur, sericoque ornetur coloris, ex ritu ecclesiae sacris illis reliquiis, quae recondendae sunt, accommodati; tum praeterea ostiolo constet, quod valvis, extrinsecus aere intectis, et serico eiusdem coloris intrinsecus ornatis, claudatur. Ad quod etiam claudendum pessuli duo, serae duae saltem, claves totidem, eaeque singulae diverso fabrili opere, adhibeantur.

A summa columnarum parte, loco suggesti plano podium etiam extruatur cubito uno et dimidio latum, tamque longum prout est eiusdem suggesti longitudo. Quod podium a parte

anteriori repagulum habeat, idque vel ex aere fusili, vel e ferro, vel e marmore aliove solido lapide, vel e ligno, tornatili opere, sit. Scalas nullas cochlides, aliave forma habeat; sed eae ligneae gestatoriae tunc solum adhibeantur, cum sacrae reliquiae certis solemnibus diebus populo ostenduntur.

De altera forma loci.

Si quae vero ecclesiae, non satis ampla magnitudine, reliquias insignes, ut supra, habent, in earum fere ipso medio, propius tamen altari maiori, vel apud parietem, qui in capite ecclesiae extra cappellam maiorem a latere evangelii est, podium extruatur: quod parieti affixum longe lateque pateat, ad formae superioris praescriptum. In intima parte parietis, cui illud affixum agglutinatumve est, armarium, in quo illae asserventur, e marmore aliove solido lapide fiat, tabulis querneis aut alterius generis, ad diuturnitatem accommodatis, intrinsecus circumvestitum, ac serico item eius coloris, qui ex instituto ecclesiae cum sanctis, quorum illae reliquiae sunt, conveniat, undique ornatum; quod valvis aeratis, et seris duabus, iisque diversis, ut supra, claudatur.

Huic scala lapidea ligneave, qua podium ascendatur, accommodari potest, si modo a posteriori parte armarii fieri commodum sit, ut ecclesiae spatium non impediatur; alioqui scala gestatoria, ut supra, adhibeatur.

De tertia loci forma.

Forma loci tertia haec sit, eaque in ecclesiis, reliquias sacras habentibus, ubi nullus locus ad primae aut secundae formae supra praescriptae modum extructus est, aut extrui potest.

In cappella maiori, intra eius scilicet saepta, a parte evangelii, armarium, quod ad altare maius versus, ubi potest, recta spectet, ita late, longe, alte profundeque in ipso pariete concavetur, prout sacrarum reliquiarum, quae in eo asser-

vandae sunt, multitudo ac magnitudo postulat. Alte a pavimento cappellae ad solum suum usque extructum sit cubitis quattuor; intus tabulis undique saepiatur; tum aliquo panno serico eius coloris, qui sacris reliquiis conveniat, circumornetur. Bene muniatur et claudatur valvis, aere extrinsecus munitis, iisque decentibus, sera solida, duplicique clave, et unaquaque fabrili opere diversa. Quo in armario, ita ornate instructo, sacrae reliquiae, vasculis loculisve inclusae, ordine recondantur.

De vasis et loculis reliquiarum, quae locis supra praescriptis reponendae sunt.

Vascula, quibus recondantur, ex auro, argento, aut e crystallo, aut ex aliquo metalli genere sint, eaque artificio elaborata, atque inaurata, prout illae insignes sunt, et ecclesiae, ubi asservantur, facultates ferunt.

Ea totidem sint, quot sane illarum genera, quae habentur, ut singulae, binaeve, aut plures singulis vasculis distincto ordine separatim asserventur; singula vela sint, quibus illa vasa integantur, eaque colore distincta pro sacrarum reliquiarum, quae in vasculis asservantur, ratione.

Si vero sacrae reliquiae eiusmodi sunt, quae tenues non vascula maiora, sed loculos minores requirunt, ita recondantur. Tabula sectilis, e nucea ligneave alia, et pretiosiori etiam materia, utpote eburnea argenteave, deligatur, quae, fabri opere polite elaborata, tam late longeque pateat, ut ad usum, cuius causa paratur, satis esse queat. In ea totidem capsulae, seu loculi, iique singuli trium unciarum mensura concaventur, quot sacrae reliquiae recondendae asservandaeve sunt. Ii loculi undique a parte summa parvulis coronicibus inauratis ornentur.

Haec tabula, his loculis extructa, opere vitreo operiatur ita, ut singuli loculi vitro pellucido contegantur. Quod vitreum integumentum, coronicis ligneae inauratae, vel pretiosioris etiam materiae ornatu undique muniatur, ut fixum firmumque haereat. Singulae praeterea sacrae reliquiae serico

taffetano duplici ormesinove, aut aliquo serico pretiosiori, auro argentove intexto, involutae recondantur, eo distincto serici colore, qui pro sanctae matris ecclesiae ritu sanctis, vel apostolis, vel martyribus, vel virginibus, vel confessoribus, quorum reliquiae ibi reconduntur, conveniat.

Eae in quocumque loculi, armarii, vasculive genere reconditae sint, singulae, quarum nomina constant, inscriptionem, in charta pergamena, patentibus litterulis expressam, earumque unicuique, vel potius serico, in quo illae singulae involutae sunt, affixam habeant; quae uniuscuiusque sancti sanctaeve reliquiae, quae in iis reconduntur, plane significentur.

Si quae vero ex certis monimentis constat, quorum potissimum sanctorum sint, ita tamen inter se permixtae apparent, ut diiudicari non queat, quae praecipue propriae huius aut illius sancti sint; eae in uno eodemque loculo vasculove recondantur: cui loculo vasculove singula eorum omnium sanctorum nomina inscribantur, quorum reliquiae in eo asservantur. Idem de inscriptione vasculi loculive, in quo sacrae reliquiae, quae in eo asservantur, inscriptiones quidem habent, at ab illis seiunctas varieque ita permixtas, ut iis ipsis adhibitis nulla distinctionis ratio iniri possit.

Rursus, si quae sunt, quarum nomina non constant, in loculo uno recondantur, inscriptione etiam hac adiuncta: *Reliquiae sacrae, quarum nomina ignorantur.*

In armarii item, ubi sacrae reliquiae reconduntur, pariete etiam adiuncto, sanctorum pictura religiose decoreque exprimatur, quorum insigniores praesertim reliquiae in eo reconditae asservantur.

Fiant virgae duae e ligno eburneo, aut quod vocant *braxilio*, aliove genere decenti, ac tricubitales sint, quae a summa parte lamina argentea exiguisque uncis binis constent: unde fidelium coronae precariae appendantur ad sacras reliquias, vel potius eorum vasa tangenda.

Quacumque denique in ecclesia sanctorum reliquiae corporave sunt, in ea loco conspicuo atque illustri, utpote in

columna cappellae maioris a latere evangelii, aliove insigni loco, tabula, vel aenea, vel marmorea, litteris grandiusculis incisa, firmiter parieti columnaeve agglutinata, collocetur: in qua res tota de reliquiis ibi reconditis breviter summatimque narretur[1].

Cap. XVII.

DE SACRIS IMAGINIBUS PICTURISVE

Iam vero de sacris imaginibus pie religioseque exprimendis, cum maxime ex decreto Tridentino, constitutionibusque provincialibus Episcopus cavere debet, tum etiam pictoribus et sculptoribus gravis poena mulctave proposita est, ut ne iis exprimendis a praescriptis regulis discedant. Sancitum praeterea est de rectoribus ecclesiarum, si in suis ecclesiis imaginem effingi ponive permiserint, insolitam et Tridentini decreti praescriptis rationibus repugnantem[2].

Quae in imaginibus sacris cavenda, quae rursus servanda sunt.

Primo igitur in ecclesia aliove loco ne imago sacra exprimatur, quae falsum dogma contineat, quaeque periculosi erroris rudibus occasionem praebeat, quaeve sacrae scripturae vel traditioni Ecclesiae repugnet; sed quae veritati scripturarum, traditionum, ecclesiasticarumve historiarum, matrisque Ecclesiae consuetudini et usui conveniat. Praeterea sacris imaginibus pingendis sculpendisve, sicut nihil falsum, nihil incertum apocryphumve, nihil superstitiosum, nihil insolitum adhiberi debet, ita quicquid prophanum, turpe vel obscaenum, inhonestum procacitatemve ostentans, omnino caveatur; et quicquid item curiosum, quodque non ad pietatem homines informet, aut quo fidelium mentes oculique offendi possint, prorsus vitetur item[3]. In illis autem sicut sancti, cuius imago exprimenda est, similitudo, quoad eius fieri potest, referenda

est, ita cautio sit, ut ne alterius hominis viventis vel mortui effigies de industria repraesentetur[1].

Effigies praeterea iumentorum, canum, piscium aliorumve brutorum animantium in ecclesia aliove sacro loco fieri non debent, nisi historiae sacrae expressio, ex matris Ecclesiae consuetudine, aliter quandoque fieri postulat[2].

De decore sacrarum imaginum.

Sacrarum imaginum expressio tota prototypi dignitati et sanctitati, apte ac decore, corporis habitu, statu et ornatu respondeat[3].

De insignibus sanctorum.

Quae praeterea, ob significationem rei sacrae, imaginibus sanctorum appinguntur, eiusmodi apponantur, quae ex Ecclesiae instituto apte decoreque conveniant, ut corona, quae scuti rotundi instar sanctorum capitibus apponitur; palmae in manibus martyrum; mitra et baculus pastoralis, quae Episcopis dantur, et alia id generis; tumque quod proprium est ac praecipuum insigne cuiusque sancti. In quibus omnibus diligentia adhibenda est, ut ex historiae veritate, Ecclesiae usu et patrum praescripta ratione exprimantur. Videndumque est, ut Christi Domini corona a coronis sanctorum distinguatur, crucis figura. Hocque cavendum est item, ut eiusmodi corona nemini apponatur, nisi quos Ecclesia canonizavit[4].

De locis picturae sacrae non convenientibus.

Nec vero sacra imago, etiam in ecclesia, humi exprimatur; neque locis item uliginosis, quae picturae corruptionem ac deformitatem aliquo temporis spatio gignunt, effingatur; neque sub fenestris, unde aliqua pluviae gutta stillare possit; neque eo loci, ubi clavi aliquando figendi sunt; neque rursus humi, sordidoque lutulentove ullo loco. Quo loco ne historia

quidem sancti sanctaeve exprimatur; nec vero ulla sacrorum mysteriorum figura; neque praeterea ullus eorundem typus significatiove[1].

De ritu benedictionis imaginum.

Nec vero loci solum habenda ratio est, sed antiqui ecclesiasticique ritus; ut cum scilicet expressae sunt sanctorum imagines, solemni benedictione statisque precibus, Pontificali Sacerdotalive Libro praescriptis, consecrentur[2].

De nominibus sanctorum aliquando inscribendis.

Nec vero alienum illud est, ut in multitudine sacrarum imaginum, quae in ecclesiis exprimuntur, imaginibus minus notis nomina sanctorum subscribantur; quod et veteris consuetudinis est, et sanctus Paulinus illo versu ostendit:

Martyribus mediam pia nomina signant[3].

De parergis et additamentis ornatus causa.

Parerga, utpote quae ornatus causa imaginibus pictores sculptoresve addere solent, ne prophana sint, ne voluptaria, ne deliciosa, ne denique a sacra pictura abhorrentia, ut deformiter efficta capita humana, quae *mascaroni* vulgo nominant, non aviculae, non mare, non prata virentia, non alia id generis, quae ad oblectationem deliciosumque prospectum atque ornatum effinguntur; nisi eiusmodi sint, quae cum historia sacra, quae exprimitur, vere conveniant, aut tabulae votorum, in quibus et capita et alia, ut supra, ad eorum explicationem pinguntur. Ornamenta item, indumentave alia, quae sacris imaginibus appinguntur, nihil ineptum, nihil denique habeant, quod nihil parumve cum sanctitate conveniat[4].

De tabulis votorum.

Votorum item tabulae, donaria, ex cera fusiles imagines, et eiusmodi aliae, quae ad memoriam vel recuperatae valetudinis, vel periculi depulsi, vel beneficii divinitus mirabiliterque accepti in ecclesiis ex antiquo more instituto-que suspendi solent, cum saepe falso, indecore, turpiter, superstitioseque effingantur; in iis ipsis exprimendis cautio sit supra praescripta[1].

Cap. XVIII.

DE LAMPADIBUS LAMPADARIOVE

De lampadibus vero et lampadario pensili, quo illae appensae in conspectu sanctissimi Sacramenti et sacrarum reliquiarum vel imaginum sustinentur, instructionis locus hic erit.

Primo lampades, pro ecclesiarum ratione et dignitate, ex argento aut aurichalco, prout est ecclesiasticae consuetudinis, esse possunt; sicut etiam ex auro etiam confectas in basilicis maioribus adhibitas esse animadvertimus, adiuncto et collocato intus vasculo illo vitreo, ad lychni usum. At in locis alpinis, frigore rigentibus, ubi in hyeme ob gelu vasa vitrea saepe confringuntur, vascula aeraria intus in lampadibus collocata adhiberi licebit.

De forma lampadum.

Lampadum forma, cum multiplex esse possit, prout temporum cursus tulit, nulla quidem improbatur, modo cum Ecclesiae consuetudine conveniat. At illae tamen forma oblonga, olim usu frequentatae, valde probantur; quae scilicet a summa imaque parte ample patent, in medioque anguste conflatae quasi nodo quodam concluduntur, et a summo labro tribus cathenulis eiusdem metalli appenduntur.

De lampadario eiusque forma.

Lampadarium autem instrumentum, quo lampades pensiles certo numero sustinentur, in orbem ductum, et alte paululum extructum instar turris, multis delphinis ad lampadum sustentationem constans esse potest. Cuius generis lampadaria antiqua fuisse constat, quae *phara canthara* nominantur. Idque lampadarii genus in ecclesiis insignioribus adhiberi decens erit, praesertim ex aurichalco ornate confectum.

Alterum lampadarium, e parvula trabe, bene firma, esse potest, totum artificiose inauratum et coronicibus decenter ornatum; delphinos etiam, ut veteris olim usus fuit, ligneos in summa parte ad ornati speciem habere poterit. Id autem tanta longitudine sit, quantam lampadum numerus acquirit, quae ad luminis usum adhibentur.

Tertia lampadarii species adhibetur, quae trianguli formam exhibet. Haecque in usu esse potest, ubi tres lampades pensiles adhibentur. Lampadario in longitudinem ducto, tres vel quinque lampades in minoribus ecclesiis affigantur, in maioribus septem vel tresdecim. Haeque, ordine recte collocatae, dimidio fere cubito inter se distent.

De numero lampadum.

Lampadario in orbem ducto et instar turris columnaeve erecto plures lampades, pro illius fabricae ratione, affigi possunt. At in omni lampadario cautio sit, ut lampades impares sint.

De loco lampadarii.

Omne vero lampadarium, ex una etiam lampade constans, non a latere, sed e regione conspectuve altaris, aut sacrarum reliquiarum, aut sacrae imaginis, ut supra, appensum, et ad praescriptum distans, recta constituatur, ductorio funiculo adiuncto. Tam longe autem appensum, ab altaris scabello distet, ut, si forte aliquando stillans est, non inquinetur olei

stilla sacerdos aut clericus, dum initio Missae uterque in imo scabelli gradu est; rursusque a pavimento ecclesiae in altum non minus septem cubitis ducatur, amplius vero pro ratione ecclesiae.

E lampadibus, cum una solum, quae colluceat, accendenda est, illa in medio collocata tantum accendatur [1].

Cap. XIX.

DE BAPTISTERIO

His omnibus expositis, nunc locus est, ut ad baptisterii rationem formasque commonstrandas transeamus. Baptisterium igitur cum sacrario in singulis cathedralibus, et item, ut in conciliis nostris provincialibus praescriptum est, parochialibus, atque in aliis etiam quibusvis ecclesiis, ubi vel animarum cura geritur, vel facultate ab Episcopo ob causam data illud constitui concessum est, forma et modo infra praefinito, pro uniuscuiusque ecclesiae ratione amplitudineve extruatur [2].

De loco et forma cappellae baptisterii

Primo, in unaquaque ecclesia cathedrali et archipresbyterali, praepositurali aliove nomine, quae caput plebis sit, baptisterii locus et forma haec esse potest.

Locus a fronte ecclesiae, prout situs fert, distans, ad meridiemque vergens, architecti iudicio deligatur: quo in loco sancti Ioannis Baptistae nomine sacellum cappellave, cuius vacuum sit triginta tribus circiter cubitis, exaedificetur insigni structurae opere, pro illius ecclesiae ratione.

Forma exaedificationis rotunda, aut octangula, aut sexangula, aliave eiusmodi, quae perfecti circuli fines non egrediatur, adhibenda est: illa vero accommodatior et decentior, quae octanguli similitudinem exhibet [3].

Tectum aedificii huius fornicato, concameratove opere sit,

ac pro modo formae eminentius fastigiato, laminisque plumbeis operto; tum in ipso summo fastigio e tholo constet, unde lux ab omni parte excipiatur.

Pavimentum e marmore lapideve solido, et opere tessellato, aut, ubi id non potest, testaceo saltem fiat, a soloque viae publicae extet altius gradibus tribus pluribusve; modo ne solo ecclesiae altius sit.

Ianua ad occidentem versus spectet, parvo vestibulo ornata, formaque, ut supra, in ostio ecclesiae demonstrata.

Fenestrae plures, pro aedificii modo et architecti periti iudicio; singulae autem forma eidem architecto probata pro ratione aedificii.

Aedificii totius altitudo, usque ad summum fastigium ducta, latitudini respondeat, pro operis ratione; idque de consilio item architecti[1].

De altari cappellae baptisterii.

Altare unum tantum in hoc sacello exaedificandum est, cubitis duobus a pariete ad orientem versus extructo distans, si modo amplitudo sacelli tantum spatii ferat; forma autem reliquorum altarium et modo praefinito fiat, muniatur, saepiatur, instruatur atque ornetur. Super quo item altari in pariete expressa sit sacra historia sancti Ioannis Baptistae, Christum Dominum baptizantis.

Si vero ne altare quidem praefinita amplitudine et ratione extrui ullo modo potest, illius saltem loco sit icona, aut pictura sacra, in pariete expressa, sancti Ioannis item Baptistae.

De loco baptisterii, ubi separatim ab ecclesia extrui non potest.

Ubi praeterea sacellum sancti Ioannis Baptistae ab ecclesia separatum non est, neque item prae facultatibus exaedificari potest, tunc in sacello ecclesiae baptisterium forma infra suo loco demonstrata fieri poterit, concessu Episcopi[2].

De distinctione baptisterii, more Romano et Ambrosiano.

Sequitur, ut baptisterii formam demonstremus, quam ita distinximus, prout baptismi ministrandi nunc usus est. More Romano baptisterium illud diximus, illam scilicet baptisterii formam accommodatam ad baptizandum aquae effusione, cum in ecclesiis fere omnibus, ritu Romano utentibus, ita baptizari moris et consuetudinis frequentioris hodie sit. Alteram porro formam, extructam ad usum baptizandi immersione, appellavimus baptisterium Ambrosiano more, utpote cum hic immersionis usus in ecclesiis ritus Ambrosiani servetur ac retineatur [1].

De situ et forma baptisterii more Romano.

Situs baptisterii in media cappella esse debet; isque cum late patens cubitos undecim, tum ita profundus, ut a cappellae pavimento descendatur tribus saltem gradibus; hocque descensu, et aliquantula profunditate, aliquam sepulcri similitudinem exhibeat [2]. In imo autem graduum descensu spatium vacuum sit, quod per diametrum ample pateat cubitos septem et uncias sexdecim. In eo spatio medio vas baptisterii, in quod aqua defluet, ponatur: cuius latitudo vacua per mediam rectam lineam sit cubitis tribus, altitudo duobus. Forma autem sit vel rotunda, vel octangula, vel alia, quae cum forma cappellae conveniat. Conficiatur vero ex uno, si potest, lapide solido marmoreo, vel alterius generis; aut e duabus pluribusve laminis marmoreis lapideisve, crassitudine unciarum octo. Eaeque laminae solidae nec spongiosae sint, recte atque apta commissura inter se compactae, ac firmiter conglutinatae; intrinsecus praeterea opere levigato expolitae; extrinsecus decenter ornatus specie pie exculptae.

Huius vasis fundus sternatur, ac solidetur, si ex uno tantum lapide non constat, sectilibus crustis marmoreis siliceisve, apte, ut supra, inter se connexis bitumineque bene firmatis. Undique item divexus ac paululo acclivior sit, exiguos aliquot canaliculos habens, quibus ad foramen, medio situ sub basi

columellae suffossum, aqua derivetur. Sub fundo praeterea huius vasis cisterna parvula, pro sacrario, loco subterraneo effodiatur, in quam aqua, ex infantis qui baptizatur capite dilapsa, confluat.

In eiusdem fundi locive medio columella marmorea figatur erigaturve, supposita eius scapo basi triangula aut quadrangula sexangulave, aut alia, quae videbitur, forma: eaque polite et ornato opere decenter elaborata.

In columellae huius summa parte vas ipsum baptismale, in quo per totum annum baptismalis aqua servabitur, apte decenterque collocetur. Quod vas forma rotunda vel octangula sit, aliave eiusmodi, quae respondeat formae cappellae vasisque inferioris; late autem pateat cubitos duos, profunde autem uncias circiter duodecim, aut paulo amplius, pro urbis locorumve amplitudine proque ecclesiarum ratione. Hoc vas, altius collocatum, illo inferiori esse poterit unciis circiter sexdecim: altitudine scilicet, ab inferioris summo labro ad huius, quod superius est, vasis labri summitatem, perpendiculo ducta.

De cochleari argenteo.

Cochleare argenteum, ad aquam infantis, qui baptizatur, capiti infundendam, adhibeatur; idque e superiori vase manubrio, a summa parte paululum adunco, appendatur. Eiusmodi sit, ut ab illius ore, e parte sinistra, labrum paulo contractius, instar parvuli canalis, existat, unde in infantis caput aqua tenuiter effundatur.

De situ et forma baptisterii more Ambrosiano.

Atque haec quidem de forma et situ baptisterii more Romano; nunc sequitur situs et forma more Ambrosiano.

Primo, situs baptisterii in media cappella, atque eiusmodi, ut gradibus eo cum descendatur ad instar sepulcri sit; quemadmodum supra in forma baptisterii Romani demonstratum est. Vasis autem baptismalis forma, quam ex antiquis bapti-

steriorum vestigiis perveterem esse animadvertimus, haec ipsis baptisteriis extruendis praefinita in eiusmodi ecclesiis, cathedralibus, plebanis, praeposituralibus, archipresbyteralibusve adhibenda erit.

Vas e marmore lapideve solido, non spongioso fiat: quod si ex uno tantum integro lapide marmoreo fieri potest, ad baptismalis fontis, instar sepulchri, extruendi usum accommodatius erit; si minus ex uno solo, e duobus; ac si ne ex his quidem, e pluribus lapidibus quadratis, apte inter se compactis bitumineque firmiter consolidatis extrui potest. Qui lapides crassitudine unciarum octo ab interiori parte levigato opere expolito, ab exteriori decenter pia sculptura elaborati esse debent. Forma, ut illud superius more Romano, octangula aut rotunda, aut alia cum aedificii ratione convenienti. Altitudine ab ima ad summam partem ducta esse debebit cubitorum duorum. Latitudine, per vacuum ducta, tricubitali.

Foramine ab ima parte, quae ad orientem versus statuetur, triunciali sit: unde, cum aqua baptismalis renovatur, vetus in sacrarium, quod subtus, ut infra demonstratur, instar parvulae cisternae extruetur, defluat. Id vero foramen ligno querneo vel fraxineo, eoque arido, stuppae involucris obducto, aut alia firmiori ratione, bene obstruatur.

Fundo solido integroque constet, si ex uno tantum lapide factum est; si vero a pluribus, fundum habeat accurato diligentique testaceo opere confectum, et solide ita pavimentatum, ut ne rimula quidem sit, unde aqua sensim effluere ullo modo possit. Eiusmodi praeterea fundus sit, ut totus acclivi ter pendeat ad foramen versus. In umbilico cappellae situsve praefiniti, eiusmodi vas, firmiter communitum, statuatur, ut supra.

Cisternula, in quam aqua baptismalis, cum renovatur, effluet, a parte orientali pro sacrario suffodiatur in plano, quod circum baptisterii vas est. Quae cisternula, prope baptismali vasi adhaerens, ex ostiolo undique cubitali constet; hocque valvulis sera ac pessulo firmiter muniatur; tantumque pateat, cum per illud, aperto vasis foramine, aquam effundi opus est.

Communia baptisterii Romani et Ambrosiani.

Huius baptisterii Ambrosiani et Romani, quod ad extructionem attinet, haec communia esse possunt: operimentum, seu ciborium, situs spatium, saepimentum, ornatus, tectum et conopoeum, ut mox infra uniuscuiusque forma demonstratur.

De ciborio.

Operimentum igitur, quod *ciborium* dicunt et utriusque baptisterii usui accommodatum esse potest, e marmore lapideve solido in ecclesiis insignioribus fiat; et columellis pilastrisque angustioribus, ut in intercolumniis satis commodi spatii detur, altitudine duorum cubitorum suffultum, firma structura nitatur. Quae columellae pilastrataeve, ubi ritu Romano baptisterium est, vasis inferioris labro summo fixae collocentur; ubi Ambrosiano, in vasis ipsius baptismalis labro consolidatae haereant.

In earum columellarum summitate epistylii et zophori ornatus decens, coronixque de architecti consilio adhibeatur, tum totum opus operimenti contegatur tecto marmoreo, forma orbiculari aut pyramidali: in cuius summa parte statua collocetur sancti Ioannis Baptistae, Christum Dominum baptizantis. Spatia autem illa, inter pilastratas interiecta, valvulis aeneis, aliqua pia historia conflatis, ita occludantur, ut, cum usu venerit, amoveri queant[1].

De mensa.

Vasi baptisterii, sive Romano sive Ambrosiano more, forma supra praescripta extructi, et ceteris item, alia forma infra demonstratis, ad baptismalis aquae asservandae mundiciem, mensa e duabus tabulis nuceis constans, fibulisque ferreis media inter se iuncta, et inter ciborium vasque ipsum collocata adhibeatur; qua eiusdem vasis ostium pro illius vasis forma et modo plane tegatur et claudatur. Quae mensa, ubi

ritu Ambrosiano mergendo baptizatur, in baptisteriis solum amplioribus locum habeat, ne infantis immersio impediatur; in omnibus autem, ubi ritu Romano baptismus infusione ministratur, esse potest[1].

De situ utriusque baptisterii.

Situs vero utriusque baptisterii forma eadem sit, qua vas baptismale et cappella. Huius situs planum solidetur tessellato opere marmoreo, cingatur columnario opere a summo gradu.

De columnario.

Forma columnarii sit pro baptisterii aedificationis modo. Constet columnis octo, ordine singulis; aut sexdecim, ordine binis: si sexangula forma, ex columnis sex aut duodecim, pro formae ratione. Ornetur et cingatur a summa parte zophoro et coronicibus de architecti consilio. Operiatur tecto laqueato, aut fornice, aut opere concamerato, arundinibus firmiter contexto, tectoriique incrustatione, et albarii operis caelati inauratique specie exornato. Intersaeptum sit etiam hoc columnarium clathrato opere, ab una ad alteram columnam ducto; atque ita omnino, ut de clathratis ferreis cappellarum supra praescriptum est[2].

De conopoeo.

Conopoeum ad ciborium totum contegendum adhibeatur: idque e serico, aut subserico, coloris albi sit, qui color mysterii huius sacramenti rationibus respondet; non tamen e tela decenti eiusdem coloris vetatur[3].

De armario sacri chrismatis etc.

Armarium autem, in quo sacri chrismatis et olei catechumenorum vasculum, liber ritualis sacramentorum, mantilia,

et reliqua, ad baptismi ministrationem necessaria, reponuntur, ad baptisterii Romano Ambrosianove more extructi usum in ipsa cappella ab aliquo latere in pariete, aut parieti adhaerens, de consilio architecti fieri poterit; valvis sera et pessulo bene clausum, marmoreoque opere sculpturave piis imaginibus elaborata ornatum; intrinsecus autem partitum ac decenter distinctum, pro ratione et usu rerum, quae ibi asservandae sunt, tum vero tabulis populeis circumamictum, aut aliis eiusmodi, ut ab humiditate, quae ex muro aut marmore existit, omnino defendatur. Panno autem serico albi coloris undique circumvestitum sit.

De baptisterio angustiori.

Ubi vero prae situs angustia, aut prae tenuitate facultatum, sancti Ioannis Baptistae sacellum et baptisterium ita amplum atque altum extrui non potest; eadem tamen utriusque servata forma, angustius fiat, ita ut baptisterium, remoto columnario opere, clathris solum ferreis gradui, quem unum tantum in descensu habeat, affixis cingatur, et tecto sacelli solo operiatur, cum alterum proprium prae aedificii humilitate habere non queat. Facultas praeterea operimenti ciboriive, etiam cum armario coniuncti, ex ligno, forma ut infra demonstrata, construendi erit, ubi marmoreum illud fieri non poterit.

De altera sacelli situsve forma, ad utriusque baptisterii, et Romani et Ambrosiani, usum.

In omni ecclesia parochiali, aliave inferiori, ubi fontem baptismalem constitui concessum sit, intus ad ostium maius, et a latere, ubi evangelium legitur, sacellum cappellave extruatur; quae instar aliarum cappellarum lateralium sit, quae pro altaribus exaedificantur. De illius pavimento, limine, longitudine, latitudine, altitudine, toto denique spacio, fornice, clathris ferreis, aliisve et ceteris serventur quaecumque in aliis cappellis, quae cum altaribus sunt, praescribuntur.

Quibus vero in ecclesiis, prae situs angustia, extrui non potest quae tantae magnitudinis sit, quantam praefinivimus, ea tamen omnino exaedificetur, quae situs sui spacio baptisterii saltem opus totum supra demonstratum capiat; tum praeterea aliquantulum loci sit sacerdoti baptismum ministranti et compatribus. Si vero ab evangelii parte ad praescriptum cappella haec extrui nullo modo potest, ab altera parte, ubi praefinita forma et commodius possit, ea exaedificetur arbitrio Episcopi, ut infra exponitur.

Ubi autem per loci angustias, ne ab altera parte, neque hac exigua quidem magnitudine, fieri cappella potest, tunc ab evangelii latere ad ostium paries aliquantulum ita concavetur, ut foris etiam ad hemicycli formam promineat; in qua concavitate baptisterium totum aut pars apte cohaereat; et clathris ferreis a tribus partibus saepiatur.

Ubi praeterea neque hac forma extrui potest, ab eo ipso latere prope parietem illud collocetur, ea tamen adhibita ratione, ut ne vel impediri, vel occupari a situ ianuae possit, quae ab eo latere fiet; et clathris item, ut supra, muniatur, ita tamen ut inter haec et psum baptisterii opus spacii tantum intersit, quantus est cubitus, aut paulo amplius pro situs ratione. Illa autem cautio, ne baptisterii situ ianua, quae a latere maioris ostii est, impediatur, adhibenda est etiam accurate in omni, infra demonstrata, baptisterii forma.

Verum quo maxime, si potest, caveatur, ne baptisterium parieti proximum adhaereat, cum ecclesia, nullis etiam navibus constans, ampla tamen est; tunc ad illius ostium, ab eodem evangelii latere, situs, qui ab uno et altero pariete cubitis duobus vel pluribus pro spacii modo, servata illa, ut mox supra, ratione aeque distet, clathris ferreis, forma quadrata aut octangula vel eiusmodi praefiniatur. In cuius situs medio baptisterium, cuiusmodi forma sit, ita collocetur, ut ab omni clathrorum saepimento, cubiti unius et dimidii saltem, si potest, spatio absit.

Si vero navibus et intercolumniis, non valde inter se distantibus, ecclesia extructa est, intra illius tantum intercolumnii,

ecclesiae ostio maiori proximi, fines, ab eo ipso evangelii latere, aut in eo spatio, quod intercolumnio et ianua maiori continetur, baptisterium, praescripto spatio, clathris ferreis concludatur; atque ita, ut is situs conclusus formam quadratam, aut octangulam, aliamve, quae pro loci ratione commodior decentiorque videatur, exhibeat.

Quaecumque vero de forma clathrorum et altitudine, loco de cappellis, supra dicta sunt, eadem in clathris pro baptisterio servanda erunt. Baptisterium quocumque situ vel forma in ecclesia constructum, si Episcopi iudicio prae tenuitate facultatum cancellis ferreis saepiri non potest, nec marmoreis item, ligneis saltem muniatur, ut de cappellis praescriptum est [1].

De loco baptisterii a dextero latere.

Ubi Episcopi iudicio a dextero potius quam a sinistro ecclesiae latere commodius, praescripta ratione, baptisterium constitui queat, ab eo, eiusdem facultate data, ponetur, servata in ceteris proxime praescripta ratione [2].

Baptisterii cappella, seu hemicyclus, seu paries, proxima pictura sancti Ioannis Baptistae ornetur, Christum Dominum baptizantis. In eiusmodi cappella aut loco situve baptisterium, ad quod uno pluribusve gradibus descensus fiat, et forma, in caeteris etiam superius demonstrata, ecclesiaeque vel Romanae vel Ambrosianae usui accommodata extruatur, si pro facultatum ratione potest; si minus, forma sequens formanda est, more Romano.

Forma secunda baptisterii more Romano.

Vas rotundum, aut alia decenti forma, quae videbitur, e marmore aliove solido lapide, per diametrum late cubitis duobus et dimidio patens fiat; profundum unciis octo aut decem ad summum; et in fundo sensim concavum, cum suis, ut supra, canaliculis. In base columnave collocabitur, a pa-

vimento autem usque ad labrum vasis non altius cubitis duobus. In eius medio foramen, digito circiter patens sit, quod per columellam basemque usque ad parvulam cisternam, effusae aquae baptismalis excipiendae causa suffossam, penetret.

De altero vase.

Praeterea in eiusdem vasis medio, alterum etiam vas, marmoreum itidem, forma simili at amplitudine minori, ita ut per diametrum cubito uno et unciis octo, cum ipsius vasis crassitudine, late patens, statuatur. Idque vas sustentetur aliquo marmoreo lapideove fulcimento, quod in vase inferiori nitatur. Hocque ipso in vase minori baptismalis aqua asservetur.

Forma secunda baptisterii more Ambro a no.

Forma autem baptisterii Ambrosiani secunda haec erit.

Vas modo ac forma, ut mox supra more Romano praefinita, fiat: at in medio non perforatum, sed profundius excavatum; nec vero superiori vase, ut illud, constet. Sin autem vas ipsum non ex solido lapide factum sit, ita ut aqua sensim disperdatur, in eo inseratur aliud vas stamneum aereumve stamnatum, donec aliud lapideum solidum, nec rimosum spongiosumve paretur.

De sacrario.

Sacrarium autem ad baptisterii huius, more Ambrosiano extructi, usum fieri potest uno aut altero modo, infra demonstrato de sacrariis; ita tamen, ut et baptisterium et sacrarium intra unius saepti fines concludantur [1].

Communia utrique secundae baptisterii formae.

Pavimentum autem baptisterii, cuiusmodi forma, sive Romano sive Ambrosiano usu, demonstrata sit, etiam in ecclesia ita profunde sternatur, ut si minus tribus gradibus, uno

saltem ad baptismum descendatur; quamvis baptisterii vas columella suffultum emineat.

Baptisterio, quod extra cappellam hemicyclive concavitatem totum vel ex parte positum est, sive parieti inhaereat, sive ab eo distet, fiat tegumentum, aut opere fornicato, quod duabus pluribusve columnis, ab ipso pariete paululum extantibus, suffulciatur; aut struatur tabulis sectilibus, iisque pictura pie ornatis; aut e tela picta fiat. Quod e ligno aut e tela integumentum cathenis ferreis e tecto pendentibus, aut alia firma structura sustineatur.

De ciborio et armario.

Ciborium vero et armarium utriusque commune eiusmodi fiet. Pyramidis forma illud extruetur ex tabulis sectilibus nuceis, polite elaboratis, et, ubi potest, pictis etiam atque decore inauratis. Quae tabulae, inter se apte commissae et compactae, omni coaxatione cohaereant, earumque commissurae parvulis tenuibusque assulis coronicibusve recte annexis ita contegi debent, ut nec pulvis, neque ullae aliae sordes in baptisterium penetrent.

Id ciborium labro vasis inferioris baptisterii, si Romani moris est, si Ambrosiani, summitate labri ipsius vasis baptismalis, nitatur atque suffulciatur. A cuius ciborii parte superiori armarium parvulum, asservandis sacris oleis aliisque rebus ad baptismi ministrationem necessariis accommodatum, extrui debet, quod a summo vase distet unciis circiter octo; intrinsecus autem tela serica coloris albi bene circumvestiatur.

De ciborii altera forma.

Ciborii praeterea forma altera esse potest: quae e ligno etiam, ut altera, confecta, columellis et pilastratis ligneis suffulta, eodem modo fiat, quo supra demonstrata est forma ciborii marmorei.

De valvis ciborii.

Ciborii valvae, quacumque forma illud sit, anteriorem parietem ecclesiae spectare debent; ut et baptizantis sacerdotis facies, et infantis qui baptizatur caput ad orientem versus respiciat. Nec vero intrinsecus, sed extrinsecus illae aperiantur: et amplae praeterea sint, ut iis apertis totius baptisterii dimidia pars pateat. Clave autem, sera pessuloque firmissime claudantur.

De baptisterii forma tertia ex usu Romano tantum.

Alia tertia sequitur baptisterii forma, quae usui Romano tantum accommodata permitti poterit, ubi Episcopus prae magna inopia necessario illam concedendam censuerit.

Lapis marmoreus solidus, opere sculptili, eiusmodi apparetur: qui forma ovata sit, ac longe cubitos duos et uncias octo pateat, late cubitum unum et uncias duodecim. In quo lapide vasa duo, eaque unciarum trium intervallo inter se disiuncta, scalpro polite concaventur; quae et forma rotunda sint, et eadem altitudine amplitudineque item. Tum columella etiam, ad formae praescriptae modum, sub ovato lapide statuetur.

E duobus his vasibus unum erit, ad altare maius vergens, in quo aqua baptismalis asservabitur; alterum, in quo dum baptizatur aqua eadem effundetur, idque spectans ad parietem altari maiori oppositum. Ideoque in huius fundo parvulus canalis fiat, per quem ad foramen, quod a latere in una parte fodietur, aqua ducatur, indeque per columellam intus vacuam penetrans, ad subterraneam parvulam cisternam defluat.

Hoc item baptisterium operimento ciboriove ligneo, ex praescripta supra forma, contegatur, armariolo item, ut supra, extructo, et conopoeo item adhibito. Haec de baptisterio; sequitur de sacrario brevis instructio.

Cap. XX.

DE SACRARIO

Sacrarium igitur praeter illud quod cum baptisterio iunctum est, alterum etiam, quod aliis usibus in ecclesia esse debet, in omni cathedrali, praepositurali, archipresbyterali, parochiali et alia quavis ecclesia, in qua Missa aliquando celebratur, extruatur ad unius vel alterius formae, quae sequitur, praescriptae modum. Idque in cappella maiori, si commode potest, neque ullum impedimentum praebet, vel alio ecclesiae loco, qui sacristiae propior sit, eiusque usui accommodatior, a populi autem conspectu remotior; vel in ipsa potius sacristia, si haec ampla sit, ac praesertim si ecclesia frequentior eiusque clerus multus.

Sacrarii prima forma.

Sacrarii prima forma haec sit, ut vas scilicet e marmore lapideve solido fiat, instarque fontis baptismalis concavetur. Longe patens sit cubitum unum, late uncias sexdecim; forma rotunda, vel ovata, vel quadrata, aliave, quae minus situm impediat. In medio fundo concavo foramen habeat forma quadrata, quod large ab omni parte pateat uncias circiter quinque.

Suffulciatur columella quadrata aliave pro ratione vasis, supposita parvula basi, ita ut ab ecclesiae pavimento usque ad summum eius labrum alte extructum sit cubitis duobus.

Habeat sub foramine parvulum tubulum aquaeductumve, in media columella effossum scalptumve: qui, quadrata etiam forma, ample itidem pateat uncias quinque, ut per eum aquae, cineres, aliaque id generis, quae effundentur aut proiicientur, deorsum effluant. Infra hunc tubulum aquaeductumve cisterna suffodiatur, in quam quaecumque effusa proiectave erunt, recipiantur.

Id sacrarium integumento operiatur, quod ex tabulis nu-

ceis sit, atque eiusmodi, ut a parte superiori sensim leni acclivitate, quasi pyramidis instar, emineat. Claudatur autem firmissime pessulo, sera et clave.

Sacrarii forma secunda.

Altera praeterea sacrarii forma haec erit. Fenestella in pariete, unciis viginti vel cubito, prout illius crassitudo est, concava extruatur; quae cubito etiam uno ac paulo amplius late pateat: alta vero sit cubito item uno et dimidio. Ab ecclesiae pavimento in altitudinem extruatur cubitis circiter duobus. Cuius fenestellae solum e solido lapide eoque concavo sit, in quo foramen insit, ut supra.

Forma ample quadrata: tum aquaeductus et subtus item suffossa cisternula: valvulis suis, sera et clave occludatur.

Cap. XXI.

DE VASE AQUAE SANCTAE

Hactenus de sacrario, nunc de aquae sanctae labro vaseve: quod e marmore lapideve solido, non spongioso, ac sine rimis sit, columellaeque scapo, decenter elaborato, suffulciatur. Collocetur non foris, sed intus in ecclesia, ita ut e conspectu ingredientium sit, a latere dextro, ubi potest. Alterumque collocetur qua ingrediuntur viri, alterum qua mulieres. Parieti non inhaerens, sed ab eo distans pro situs spatio, columella, ut supra, aut pila baseve sustentetur, in qua nihil prophanum appareat. Aspergillum decens habeat, e labro catenula appensum, quod vel ex aurichalco, vel ex ebore, vel ex ferro, polite tamen elaborato, vel ex alio genere quod conveniat, conficiatur; a summa parte non e spongia constet, sed e setis. E spongia autem esse potest, si in pilula ex argento, aurichalco aut stamno undique perforata illa includatur, praefixis extrinsecus setis [1].

Cap. XXII.

DE AMBONIBUS ET SUGGESTU

Habenda est quoque in ecclesiis insignioribus ac praesertim in basilicis cathedralibus ratio ambonum; quos et magnos, et ornate confectos, et tabulis marmoreis ornatos extitisse, in basilicis Romanis perspici licet, et alibi etiam aeneis, caelato sacrarum imaginum opere expressis[1].

De duobus ambonibus.

Item duo pro ecclesiarum magnitudine constitui possunt: unus altius extructus, de quo evangelium, alter de quo epistola lectiove sacrae scripturae in maioribus solemnitatibus pronuncietur. Hicque paulo depressior sit quam ille unde evangelium legitur.

De uno ambone.

Unus etiam tantum ambo, ut in multis ecclesiis cernitur, esse potest, qui et evangelii et epistolae simul lectioni usui sit: ita tamen ut in eo locus, unde evangelium recitatur, aliquanto eminentior sit; pars vero, unde epistola, aliquo gradu inferior sit. Infima item pars sub ambone vel alius locus inferior detur, ubi cantoribus clericisve spatium sit, unde in solemnitatibus certisque diebus de antiquo Ecclesiae more stata cantica, praesertim inter epistolam et evangelium, canant.

In ambone, ubi potest, constituantur duo graduum ordines: unus, quo fit ascensus ad orientem versus; alter occidentem spectans, quo fiat descensus.

De situ ambonum.

Si unus tantum ambo in ecclesia constituendus sit, is a latere evangelii statuatur. Si duo, unus, unde scilicet epistola

legitur, a latere epistolae; alter vero, qui est evangelii, ab evangelii latere constituatur, ita ut diaconus, inde evangelium legens, ad meridionalem ecclesiae partem vertatur, ad quam viri conveniant. Atque ii quidem e marmore lapideve alio confici debebunt, et ornari praeterea aliquo piae sculpturae opere. Aut e latericio lapide exaedificari possunt, exornari tamen eos decet laminis marmoreis lapideisve ornate elaboratis, aut aeneis iisque inauratis: quales hodie etiam visuntur.

De suggestu.

In unaquaque autem ecclesia parochiali, ubi ambo constitui non possit, unde et evangelium pronuntiari et sacra concio haberi possit suggestus omnino, ex tabulis sectilibus iisque firmioribus, decenti opere et forma, ab eodem evangelii latere extruatur; unde et evangelii lectio et concio sacra haberi queat.

Illud denique caveatur, ut cum ambones, tum suggestus in gremio ecclesiae, loco conspicuo, unde vel concionator vel lector ab omnibus et conspici et audiri possit, apte collocati, ab altari maiori, ut pro ecclesiae ratione fier decore potest, non longe admodum sint: quo sacerdoti, ut decretum est, intra Missarum solemnia concionanti, commodiori usui esse queant[1].

Cap. XXIII.

DE CONFESSIONALI

Demonstrata ambonis ac suggesti item forma, unde sacra vel lectio vel concio habetur, restat aliqua etiam instructio operis lignei, ad poenitentium confessiones audiendas recte decenterque accommodati, quod *confessionale* appellamus[2].

De confessionalium numero.

Primo igitur in ecclesia cathedrali confessionalia totidem construantur, quot pro iubilei indulgentiarumve celebritate,

aut solemnitatum ratione, sacerdotes confessarios constitui adhiberive opportunum necessariumve videbitur. In singulis item ecclesiis collegiatis, saecularibus, regularibusve totidem etiam, quot sane requiruntur, pro confessariorum sacerdotum ratione, qui in frequentiori populi concursu esse adhiberive ibi plerumque solent.

In unaquaque praeterea parochiali ecclesia statuantur confessionalia duo, ut viri, quod saepe non sine irreverentia loci sacraeque illius actionis et offensione piorum cernitur, cum mulieribus ne confuse permixti, neve etiam dense inter se compressi sint, cum ad sacram confessionem frequens concursus est, sed ita distincti, ut hi in uno, illae in altero confiteantur, quemadmodum in plerisque huius provinciae ecclesiis certus iis ipsis et distinctus est locus[1]; tum praeterea, ubi illud non ex provinciali decreto distingui iussum est, ut unum parocho, alterum confessario alii sacerdoti usui sit, si quem ab Episcopo probatum ille aliquando, eiusdem concessu, in frequenti confitentium multitudine adhibere necesse habeat. In qua vero parochiali ecclesia plures parochi, portionarii, aliive sacerdotes, etiam coadiutores sunt, qui confessionis audiendae munus exercent; totidem item confessionalia fieri debebunt, quot sane illi sunt. Quod vero de duobus confessionalibus, in unaquaque parochiali ecclesia statuendis, supra animadversum est, id etiam praestandum erit in singulis ecclesiis, quae licet parochiales non sint, tamen iis ipsis, aut parochiali quovis iure subiectae, aut annexae, aut adiunctae, aut intra earum fines constitutae sunt; aut eiusmodi sunt, in quibus aut sacerdos quispiam residere, qui idem confessarii munus obeat, aut parochus, quovis iure, vel quavis causa debeat soleatve.

In ecclesiis item non parochialibus, ubi doctrinae christianae scholae exercentur, confessionale adhibeatur, unum saltem; vel duo item, si utriusque sexus schola christiana ibi exerceatur; vel demum plura etiam, ubi plures confessarii sacerdotes, tempore scholae christianae, adhibentur ex decreto provinciali.

Forma confessionalis.

Forma, ad cuius praescriptum confessionale extruendum erit, haec est, qua servata, licebit aliqua praeterea ornamenta adhibere, utpote in anteriori parte coronices elaboratas aliudve ornati genus decens.

Primo, ex tabulis sectilibus, vel nuceis, vel certe alterius cuiusvis generis, totum sit; saeptum scilicet iis, et a latere utroque, et a tergo, et a parte superiori eisdem intectum: a parte anteriori apertum omnino, neque ullo modo occludatur.

Habeat tamen, praesertim in frequentioribus ecclesiis, ostium ex crate cancellisve ligneis, inter se unciarum circiter quattuor spatio distantibus, cum sera clavique, ut cum confessarius in eo non est, ne ibi, cum irreverentia ministerii quod ibi agitur, laici vagique et sordidi homines sedeant otioseve dormitent.

De basi.

Basis huius confessionalis, ubi sacerdotis confessarii et poenitentis pedes innixi haerent, ab ecclesiae pavimento alta extet, unciis ad summum octo; late cubitis duobus, longe cubitis circiter quattuor pateat.

De sede confessarii.

Sedes confessarii in eo sit: quae a basi alta sit cubito et unciis circiter tribus; lata a dextera ad sinistram partem cubito item et dimidio, a fronte ad tergum uno tantum cubito.

De confessionalis altitudine.

Totius huius confessionalis structurae altitudo, a basi usque ad summum ducta, cubitis quattuor constet.

De assula, in qua confessarius nitatur.

In parte interiori tabulae intermediae inter confessarium et poenitentem assula item collocetur, in qua ipse confessarius, brachio nixus, haerere possit; eaque instar repaguli sit, ita ut et deprimi, et rursus, pro libito, extolli queat.

De scabello poenitentis.

A parte exteriori, poenitentis scabellum, ab ima parte latum unciis quattuordecim, basi innixum, et tabulae intermediae haerens, accliniterque ab imo ad summum ascendens, altum a basi extet cubito et unciis viginti. Cuius summitatis tabella leniter acclivis sit, in qua poenitens manibus supplicibus niti possit, dum in confessione genibus flexis est; eademque lata unciis duodecim, longa cubito uno et dimidio[1].

De gradu scabelli.

In ima parte habeat hoc scabellum gradum annexum, super quo poenitens genua flectat, quod supra basim emineat uncias octo; late pateat uncias sexdecim, ea longitudine qua scabellum.

De fenestella intermedia.

Fenestella in medio tabulae, quae inter confessarium et poenitentem interiecta est, fiat, cuius pars ima emineat supra sedem confessarii cubitum et uncias octo: quae unciis sexdecim alta, duodecim vero lata sit. Haec vero fenestella divisa sit in spatia paria tria, relictis in ipsa duabus columellis, seu parvis fulcimentis eiusdem tabulae. Cui fenestellae, a parte poenitentis, affigatur lamina ferrea, plena foraminum: quae singula instar ciceris minuta parvaque sint.

Fenestellae praeter, a parte confessarii, configatur tela tenuis saia, aut multitia, quem *buratum* dicunt.

De imagine crucifixi.

A parte poenitentis, quae exterior est, loco supra fenestellam, crucifixi imago, in charta religiose expressa, apponatur.

De iis, quae affigenda sunt certis confessionalis tabulis.

Tabulae item inter confessarium et poenitentem interiectae affigatur, ab illius anteriori parte, alia tabula quae transverse pateat cubitum unum: ita ut pars paulo maior ad poenitentem versus, altera ad confessarium versus spectet.

In huius tabulae parte, quae ad confessarium spectat, intus fixa collocetur et imago aliqua Christi Domini, aut beatae Mariae Virginis, et sub ea tum oratio illa praeparatoria, impressa ad usum confessariorum sacerdotum, cum ad poenitentium confessionem audiendam accedunt, tum forma absolutionis.

Alteri etiam tabulae, quae a confessarii altero latere est, neque fenestellam habet, intus affixae sint litterae processus In Coena Domini, prout quotannis a Sanctissimo Domino Nostro promulgatae erunt.

In alia tabula, quae a tergo est, canonum poenitentialium tabella collocetur.

Tabulae supra fenestellam, a parte scilicet confessarii, apponatur tabella casuum, quorum absolutionem sibi Episcopus reservarit, quique alio quovis iure, vel eidem, vel summo Romano Pontifici reservati sunt.

De capsulis eleemosynariis in confessionali non struendis.

Nec in eo confessionali capsulae loculive ulli omnino colligendae eleemosynae causa struantur quovis praetextu, aut eidem prope affigantur.

Confessionalia, quo loco ecclesiae constituenda.

A latere ecclesiae, extra cappellae maioris ambitum, loco aperto patentique confessionalia constituantur: partim a meridionali regione, partim a septemtrionali.

In aliis etiam ecclesiae locis, pro ratione amplitudinis et situs ecclesiae, Episcopi concessu aliquando collocare licebit, ut in cappellis quibusdam, ample patentibus, aut in earum aditu vel limine, ita ut confessarius intra clathri saepta, poenitens vero extra sit; quo fiat ut clathris cappellae arceantur qui, inordinate concurrentes ad sacram confessionem, nimisque prope alium, qui tunc peccata sua confitetur, vel ipsum poenitentem, vel confessarium facile interturbant.

De loco confessarii, et poenitentis item.

Confessionale in ecclesia si ab evangelii, quod in altari maiori recitatur, latere collocabitur, tunc poenitentis scabellum et fenestella a dextera confessarii sit; rursusque ab illius sinistra, cum a latere epistolae illud erit: ut et confessarius a parte superiori ecclesiae semper sit, et poenitens aspectu sit ad maius altare caputve ecclesiae versus.

Cap. XXIIII.

DE TABULATO AD USUM ECCLESIAE DISTINGUENDAE

Et quoniam, ex instituta antiqua, a beatoque Chrysostomo testificata consuetudine, et in plerisque huius provinciae locis olim visitata, in ecclesia separatim a foeminis viri esse debent, forma et modus distinctionis ecclesiae eiusmodi esse potest. In ecclesia igitur, insigniori praesertim, a cappellae maioris ingressu usque ad ianuam maiorem, tabulatum, per medium ecclesiae gremium recta ductum, columellis ligneis solidis, quinque cubitorum spatio singulis inter se distantibus,

in pavimentoque firmiter agglutinatis, affigitur; ac si tabulae sectiles, ex quibus compactum est, aliquando amovendae sunt, canalibus parvulis in unaquaque columella ab uno et altero item latere excavatis aliove modo confectis, totum alte committitur. Cuius tabulati altitudo cubitis circiter quinque extruitur. Ita vero in ianua maiori committatur, ut illam mediam dividat, sicque divisa ac distincta, partim viris, partim mulieribus ad ecclesiam aditum divisim distincteque faciat.

Sint autem in tabulato ianuae quaedam certis locis perspicuis: quae valvis et pessulis clausae, tunc solum aperiantur, cum ab una ad alteram partem transitum necessario fieri opus est. A qua parte autem concio habetur, quo facilius commodiusque fideles concionatorem conspiciant, tabulatum, cum eo tempore demissius aliquanto extare debeat, a summa parte tabulis committatur, quae fibulis ferreis annexae, et hinc inde parvulis pessulis clausae, cum opus est, aperiri et demitti possint, eisdem fibulis appensae.

Quibus etiam in ecclesiis aliquando necesse est ut, cum ab una parte Missa celebratur, qui ab altera sunt eidem Missae sacro intersint; eadem ratio tabulati demittendi adhiberi poterit. Fibulae autem ad tabulati demittendi usum, ut genibus flexis fideles, a qua parte sunt, sacerdotem in altera celebrantem prospiciant, a pavimento distent cubitis duobus; si ad concionis audiendae usum tantum sint, cubitis tribus.

Cap. XXV.

DE SEDILIBUS MULIEBRIBUS, QUAS BRADELLAS DICUNT

Quibus in ecclesiis Episcopus aliquem bradellarum usum permittendum censuerit, earum forma sequens constituetur; quae in ecclesia a parte mulierum collocatae, cum ad sedendum, tum ad genua flectenda illis usui erunt. Pars vero mulierum septemtrionalis sit, nisi quibus in ecclesiis, pro ratione situs aliave causa, Episcopus aliter statuerit.

Asseres igitur, seu trabes parvulae querneae tres, crassitudine unciarum quinque, longitudine cubitorum trium et unciarum sexdecim, altitudine unciarum octo, in ecclesiae solo rectae suppositae, tribusque circiter cubitis singulae inter se disiunctae, tabulis sectilibus totidem, cuiusmodi generis sint, iisque singulis latitudine unciarum octo, aequali inter se spatio distantibus constratae, una scilicet in medio, reliquae duae in extremitatibus, bradellas humiles easque tripartitas ita constituant, ut inde, cum usu venerit, ne impedimento sint, amoveri queant. Angustiores vero sint, ubi eas latiores loci situs non requirit. Atque haec quidem forma bradellarum; quae ab ea parte per ecclesiae longitudinem ductae, singulae cubito inter se distantes, totidem collocabuntur, quot pro ecclesiae amplitudine Episcopus concesserit. Sint autem procul omnino a cappella altaris maioris octo circiter cubitis, vel amplius pro ecclesiae ratione; a tabulato intermedio, spatio viae latae quattuor cubitis, pluribusve pro magnitudine ecclesiae; ab altero latere, via etiam tantidem spatii. Nec vero prope ulla altaria sint, sed paulo remotiora. In medio autem bradellarum situ via praeterea transversalis sit, quae tantumdem pateat.

A parte autem ecclesiae quae virorum est nullae bradellae sint, quibus genua flectantur. Si quae vero sedilia conceduntur, ea, e tabulis item sectilibus confecta, forma oblonga sint, neque a tergo habeant longuria, quibus homines ab humeris nitantur; et vel parietibus haerentia, vel intra intercolumnii spatia recta potissimum collocentur.

Et eiusmodi sint, quae geri amoverive singula possint, prout usu venerit; atque ita disponantur, ut ecclesiae impedimento non sint; atque ita etiam ut qui sedent a sanctissimo Sacramento aversi non sint; neque rursus altaribus haereant[1].

CAP. XXVI.

DE TURRI CAMPANILI ET CAMPANIS

Atque haec quidem sunt, quae ad interiorem ecclesiae fabricam usumve pertinent. Nunc aliqua sequuntur, quae adiuncta ecclesiae sunt. Ac primo loco de turri campanarum, quam *campanilem* dicunt.

Ubi campanarum causa turris exaedificanda est, haec mox infra demonstrata servari poterunt.

Sit turris campanarum quadrata forma aut alia, ut pro ratione ecclesiae locive architecto videbitur. In altum extruatur, illius iudicio, pro amplitudine item ecclesiae.

De tabulatis.

Habeat tabulata, quot idem iudicarit; imum autem fornicatum, reliqua superiora ex assulis firmis confecta, et summum opere item fornicato.

De fenestris.

Fenestras in singulis tabulatis habeat: quae ab omni parte extructae, longiusculae sint elegantioremque formam pro structurae modo exhibeant. Quae autem in summo tabulato, columellis aut pilastratis distinctae, ab omni latere patentiores sint; aut alia forma, de architecti consilio, pro aedificii ratione [1].

De scalis.

Scalas pro aedificationis item modo, ubi potest, cochlidas aut alia forma; easque vel lapideas, vel ligneas: quibus ad campanarum locum ascensus commodus sit, neque periculosus.

De fastigio.

Fastigium non triangulum, sed circulatum et pyramidale: in cuius summo, ut mysterii ratio postulat, galli effigies, firmissime affixa, crucem erectam sustinere poterit [1].

De ostio.

Ostium valvis firmis, pessulis et clave bene munitum, ut perpetuo clausum esse possit, nisi cum opus est campanis pulsari.

De loco campanilis.

Extruatur autem haec turris in capite atrii porticusve, quae foribus ecclesiae proxima est; ubi vero atrium non est, a manu dextera ingredientis, atque ita ab omni alio pariete disiunctam, ut circuiri possit [2].

De numero campanarum.

Haec turris, si ecclesiae cathedralis est, septem aut quinque ad minimum campanas; si collegiatae tres, grandiorem scilicet, mediam et minimam; si parochialis totidem, aut duas saltem habere debet: easque distincto quodam soni concentu, inter se recte consentientes, pro varia divinorum officiorum, quae fiunt, ratione ac significatione [3].

De horologio.

In qua turri praeterea horologium, pro aedificii forma artificioso opere confectum, collocari convenit: ita ut horae cuiusque ratio, intus campanae sono, foris stellae effigie, quae in orbem ducatur, perspicuo loco constituta, significetur [4].

De altera forma campanilis.

Hae, supra demonstratae, regulae de turris forma deque horologio locum habeant in ecclesiis insignioribus. Ubi vero loci situs et facultatum tenuitas turrim campanilem tanti sumptus fieri non patiatur, in ecclesiae angulo, a dextera ingredientis, extra tamen ecclesiam prominens, non longe a ianua extrui potest; forma, quae de architecti consilio probabitur; ita tamen, ut in ea ostium insit, intus ab ecclesiae parte, non foris extructum, et valvis seraque, ut supra, munitum.

De pilis lateritiis pro campanili.

Ubi autem ea est facultatum angustia, ut campanarum turris nulla quidem extrui queat, interim, dum facultas sit, pilae lateritiae in summo pariete haerentes eaeque arcuatae fieri possunt, unde campanae appendantur. Qua in re videndum est ut apto loco constituantur, atque ita ut funes earum tractorii ne in cappella maiori ullave alia, aut in medio ecclesiae ostio, aut alio eiusmodi loco pendeant; iidemque per tubum ligneum, in fornice insertum, ducti tractive, fornicatum opus ne sensim diruant[1].

De campanarum benedictione, et quae iis conflandis vitanda sunt.

Campanae vero neque in turri neque alio loco collocandae sunt, nisi primum solemni benedictionis precumque ritu ex Ecclesiae instituto consecratae: cuius consecrationis monimentum aliquo loco turris vel ecclesiae consignetur. Illae praeterea ne rem ullam prophanam insculptam inscriptamve ullo modo habeant; sed sancti patroni ecclesiae aliamve sacram imaginem, piamque inscriptionem[2].

Cap. XXVII.

DE SEPULCRIS ET COEMITERIIS

Sequitur de sepulcris et coemiteriis instructio, quae eiusmodi est.

Ac primo quidem, sicut Episcopos, presbyteros aliosque ecclesiasticos homines intus in ecclesia sepeliri canones sanxerunt, ita de eorum sepulturis aliqua instructione cavendum est.

Episcopalis igitur sepulturae locus in basilica cathedrali pro chori foribus ingressuve esse potest; ubi si locus decens aliquando non datur, alius deligatur, qui religioso venerabilique episcopali nomini ac dignitati convenientior sit: non in choro tamen, neque in cappella maiori, sed extra illius fines, in alia ecclesiae parte decentiori atque insigniori. Sit ea a ceteris, etiam canonicalibus sepulcris, loco et insigni praeterea aliquo episcopali distincta.

Sepulcra item sint canonicalia duo, a dextero latere sepulturae episcopalis, eaque, ut supra, aliquo interiecto spatio separata: in quibus et canonici et capitulari dignitate praediti sepeliantur.

Totidem praeterea a sinistro latere, certo etiam intervallo disiuncta: in quibus ceteri basilicae cathedralis sacerdotes, clerici, aliique ecclesiastici ministri humentur.

In ecclesiis collegiatis sepulcra tria sint, ante etiam chorum, aut alio loco, etiam digniori, non in choro tamen, nec vero in cappella maiori aliave: unum, in medio situm, in quo praepositi, vel archipresbyteri, vel alio nomine rectores earum solum humentur; alterum, in quo canonici; tertium, in quo ceteri sacerdotes, clerici, ministrique earum ecclesiastici.

Praeterea in singulis ecclesiis parochialibus etiam duae sepulturae sint, loco, ut supra, demonstrato: una propria parochorum rectorumve earum; altera clericorum parochialium. Ubi vel in atrio, vel in porticu, vel in exedris, vel in coemiterio locus nullus dari potest sepulturis communibus, intus

in ecclesiae ingressu saltem quattuor eo nomine struantur.

Alia vero sepulcra, laicorum propria, in ecclesia, sine Episcopi concessu, fieri non debere decretum est. Quae si fieri extruive concessum erit, ne prope altaria, ut Varensi concilio cautum est [1], struantur fiantve, nisi tam longe distent, ut sepulcrale os ab eorum scabello bradellave procul absit spatio saltem cubitorum trium. Nullo sane modo intra chori et cappellae maioris fines, neque rursus intra cappellarum minorum cancellos extruantur, quibus a populo sacerdos celebrans separatur. Fornicato autem opere fiant, quaeque e solo ecclesiae nullo modo extent emineantve, sed illud plane adaequent.

Ab utroque ecclesiae latere, ubi fieri permissum erit, dextero scilicet ac sinistro, eo ordine disposita extruantur, ut e regione sibi singula respondeant.

De duplici integumento sepulturae.

Operiantur sepulcra, ne ullo unquam tempore foeteant, duplici integumento, quod, quadrata vel alia decenti forma, pro loci ratione e lapide solido sit: ita tamen, ut inter utrumque aliquid spatii relinquatur; et inferius integumentum e rudi, illud superius e polito lapide struatur, ecclesiae pavimento aequale, quod sepulcrali ori undique apte cohaerescat.

De anulo sepulcri.

Anulus praeterea in medio integumento superiori affigatur, ad illius elevandi usum: ita tamen ut nihil emineat, sed tantumdem integumenti excavetur, quantum anuli crassitudo capiat. Rursus alia etiam ratio praetermittenda non est, ut illud integumentum sustollatur per clavos duos, qui aliqua crassitudine sint, quique ab eiusdem integumenti superiori parte, in utroque latere traiecti, nihil plane extent, ab inferiori autem, paulo oblongiores quam integumenti crassitudo est, singuli ferrum transversale, firmiter haerens, habeant: quo, dum, fune unicuique clavo adhibita, integumentum elevatur, sustineri queat.

In superiori porro integumento ne crux sacraque alia imago effigiesve sculpatur aut alio modo exprimatur, ut ne pulveris lutive sordibus et sputo inquinetur, ac transeuntium pedibus conculcetur. Neque vero etiam sculpturae ornatus, litterarum incisio aut inscriptio ulla, aliudve quicquam fiat, quod emineat; neque rursus quicquam etiam tessellato opere, etiam si non superemineat, inscribatur sculpaturve, quod Episcopo ante probatum non sit[1].

De coemiteriis.

Cum sepulcris coniuncta instructio esse debet de coemiteriis: in quibus mortuos sepeliendi morem antiquum, tantopere a patribus comprobatum, in usum, ex decreto concilii provincialis, per Episcopos nostrae provinciae, ubi potest, restitui cupimus[2]. Coemiteria igitur, ut animadverti licet, alia in porticu atriove ecclesiarum, a fronte scilicet; alia a tergo, alia a latere septemtrionali, alia a meridionali; quaedam ab omni illarum parte sunt: nec vero vetitum est, quin adhuc etiam ab eisdem singulis omnibusve partibus constitui possint.

Porro, quae a fronte in atriove ecclesiae extructa sunt, quamvis ad excitandam vel charitatis erga mortuos fideles, vel conditionis humanae memoriam in ipso prospectu hominum sint, tamen, quoniam ob iter ac tritam uiam, qua transitus per et ad ecclesiam hac atque illac fit, facilius patent, vel animalibus, vel servitutibus, vel deambulationibus, congressibus et aliis hominum actionibus, eo sacro loco indignis, quamobrem etiam saepe ob alia, quae quotidie humanitus incidunt, violari contingit; ideo a fronte in atriis porticibusve ecclesiae, cum ab alio latere fieri possunt, non extrui expedit. A septemtrionali autem ecclesiae parte illorum situs potior deligatur, aut ab eo latere, in quo maxime aedium clericalium transitus quotidianus, fenestrarum prospectus, stillicidiorum etiam proiectura aliaeve eiusmodi servitutes vitari possunt.

Ampla autem coemiteria esse debent pro ecclesiae, cui

adhaerent, situsve spatio, proque hominum item multitudine. Forma esse possunt oblonga aut quadrata, architecti iudicio, ac pro situs modo. A parietibus nuda esse non debent, sed undique iis saepta. Qui parietes a terrae solo alte exaedificentur, cubitis circiter septem. Ubi vero tanta parietes altitudine prae loci inopia extrui non possunt, ita saltem alte exaedificentur, ut animalibus aditus praecludatur: haecque altitudo non minor sit cubitis tribus. Ubi vero praecisae rupes erunt, quibus coemiterii situs concluditur, eae pro saepimento parietum esse poterunt.

Parietes autem manu facti extrinsecus albario opere incrustentur; in locis vero insignioribus decens erit, si intrinsecus ab omni parte porticibus vestiantur, sacrisque picturis historiisve ornentur. In iis porro porticibus sepulturae, aequali spatio inter se distinctae, recto ordine, ad praescriptae formae rationem, fieri possunt.

Ubi porticibus coemiteria non circumvestiantur, parietes saltem exornari debent aliqua sacra pictura, certis eorum locis expressa.

In medio eorum situ crux ex aurichalco, aut marmore aliove lapide confecta collocetur: quae in columna marmorea lapideave, seu in pila structili suffulta, aliquo decenti integumento operiatur, aut e ligno alte erecta constituatur.

Cappella item parvula, eaque in orientem versus, ubi potest, extruatur, in qua preces pro mortuis aliquando fiunt. Habeat item vas aquae sanctae, forma supra demonstrata, cum aspersorio, non tamen appenso, sed quod amoveri possit, ad aspergendi usum.

De loco ossario.

Certus praeterea locus intus sit, pariete undique saeptus, et tecto ac fornice, ubi potest, opertus, isque in omnium conspectu sit: ubi mortuorum ossa, aliquando effossa, ordine struantur.

De ostiis coemiterii.

Coemiterii porro tria ostia a fronte esse possunt, nisi situs ratio eiusmodi est, ut a latere etiam illa fieri necessario postulet. Si vero coemiterium ecclesiae ab aliqua parte continens est, ab ea parte ianuam item habeat, qua ad ecclesiam aditus sit, cum vel divinorum officiorum pro mortuis, vel processionum causa usu venerit. Ab ostii autem maioris, a fronte extructi, summa parte, quae extrinsecus est, sacrosanctae crucis imago exprimatur, in extremo crucis affixa imagine capitis aut cranii hominis mortui. Quae ostia, a quacumque parte sint, firmis valvis, pessulis et clave munita et clausa, ne pateant, nisi cum usus venerit.

Nullae vites, arbores, arbusta, stirpes cuiusvis generis, non modo frugiferae, sed quae etiam nullum omnino fructum baccasve gignunt, in iis esse aut censeri debent. Immo vero, ne foenum quidem herbave virescens, quae pabulo detur, sit. Absit strues lignorum ac tignorum, tum omnis acervus caementorum lapidumve: omnis denique res loci sanctitati, religioni et decoro repugnans [1].

Cap. XXVIII.

DE SACRISTIA

De aedificiis praeterea ecclesiae adiunctis, sacristiae aedificatio una ac praecipua etiam est: de qua instructionem hoc loco breviter contexemus. Porro sacristia, quae ab antiquis *camera* aliquando et *secretarium* item dicitur, locus scilicet, ubi sacra supellex recondebatur, in omni cuiusvis generis ecclesia extruatur: quae pro cathedralis, collegiatae et parochialis ecclesiae magnitudine, et pro numero ministrorum, proque copia sacrae suppellectilis, ampla sit, atque eiusmodi, ut paulo longius pateat.

Nec vero improbatur usus duarum sacristiarum in insignio-

ribus et frequentioribus ecclesiis: quarum una capitulo et chori supellectili; altera sacerdotibus cappellanis et reliquis ecclesiae ministris, ac reliquae supellectili usui sit.

Ab cappella altarive maiori tantum intersit, ut sacerdos, Missae sacrum solemniter facturus, cum illis, qui ei ministraturi sunt, inde processionaliter ad altare ordine progredi possit, ut antiqui moris est, cum mysterii significatione.

In caeteris parochialibus et aliis inferioribus ecclesiis, commodi causa, permitti poterit Episcopi iudicio, ut sacristia a cappella altarive maiori minus absit; tum vero curandum erit, ut a domicilio parochi non valde distet.

De situ sacristiae et fenestris.

Omnis autem sacristia ad orientem et ad meridiem versus, quoad eius fieri potest, omnino spectet.

Ita vero construatur, ut illius substructione luminibus eiusdem cappellae maioris non obstruatur. Fenestras duas pluresve habeat, easque, ubi potest, e regione sibi respondentes, ac praesertim a dextero et a sinistro latere; ut, cum habeat unde aer exeat, eius locus non humidus sit, neque uliginosus, sed, si quae uligo est, inde, aliquando patefactis fenestris, foras se det. Quae fenestrae duplicibus clathris ferreis, vel simplicibus saltem densioribus et firmioribus, saepiantur et muniantur, tum etiam opere vitreo et reti, ut in praescripto fenestrarum ecclesiae demonstratum est.

Contecta vero sit opere fornicato aut saltem laqueato.

De pavimento sacristiae.

Pavimentum habeat, non tabulis constructum, sed eiusmodi, quod subtus parvulis fornicibus constans, totum ample fornicatum, ab humo altius aliquanto, ubi potest, prae humiditate extruatur, ne indumenta sacra ob loci situsve uliginem putrescant aut corrumpantur. Cui rei quo cautius provideatur, extrinsecus etiam terra congesta, parieti adhaerens, ac stillicidia

item, quae humiditatem gignunt, inde procul amoveantur; tum solum praeterea exterius statuminetur, ruderibusque et calce solidetur.

De ostio sacristiae.

Ostium sacristiae huiusmodi sit, cuius aditus non in cappellam maiorem, nisi in ecclesiis minus insignibus secus permittendum Episcopus duxerit, sed in locum publicum, nempe in gremium ecclesiae recta pateat.

Bene autem saeptum sit firmissimis valvis, pessulo solido, sera et clave itidem firma.

Ostii valvis e regione aliae valvae tenuiores, extrinsecus aut intrinsecus, respondeant, quae a parte inferiori tabulis sectilibus, a superiori tela confectae, laicis aditum et aspectum in sacristiam praecludant; eaeque, pondere gravi appenso, per se pessulo, artificiose confecto, claudantur.

Quibus in valvis tenuioribus a parte superiori parvulam fenestellam, eamque clathratam, extrui non vetatur: quae, perpetuo intrinsecus clausa, non aperiatur, nisi cum, aliquid e sacristia petentibus, inde responsum datur.

De loco sacrae imaginis et altaris in sacristia.

In omni sacristia, loco magis conspicuo sit sacra icona, tum etiam, si amplitudo sacristiae patiatur, altare, vel mensa armariumve, quod formam altaris praebeat, instructum cruce, candelabris mappaque constratum; apud quod sacerdotes celebraturi sacris vestibus induantur.

De oratorio aut altari in sacristia.

Sit praeterea oratorium ab aliqua sacristiae parte, sive foris prominens sive intus, decenti loco, idque instar parvuli cubiculi, quo sacerdos Missae sacrum facturus se recipiat, ibique sese colligens, paulisper meditetur et oret. Proinde tum altare parvum sit, in quo proposita crucifixi effigie, aut

alia pia imagine, sancte precetur; tum scabellum, ubi orando genua flectat.

Si vero sacristia ita exigua et angusta est, ut eiusmodi oratorium habere nullo modo possit, ab aliquo eius latere, quod orationi commodius sit, scabellum saltem, seu bradella, apte loco, tela saltem vel panno obducto, collocetur, ubi sacerdos genua flectens oret, affixa in pariete aliqua, ut supra, imagine sacra.

De tabella orationum.

In oratorio quocumque sit tabella, in qua orationes ad Missae sacrum praeparatoriae descriptae sint.

De vase aquario.

Vas praeterea aquarium, quod manibus abluendis usui sit, e solido lapide fiat: cui papilla una, aut, prout opus erit, plures infigantur. Ab inferiori parte sinus aquarius concavus ad excipiendam aquam, quae inde effluit, e lapide item marmoreve solido sit; foramenque habeat, unde per fistulam aqua in parvulam cisternam subterraneam vel alio derivetur, ubi commodius sit illam ab sacristiae pariete procul deducere.

Ubi vero redditus exiguus est, pro eo vase aquario, quod e solido marmore praescripsimus, situla adhiberi poterit appensa, cui papilla affixa instar gallinacei haereat, unde aqua ad ablutionis usum sensim effluat, subiecto, ut supra, sinu aquario.

Sinus autem et vas aquarium omnino aut aliqua ex parte in parietis concavitate, quae hemicycli exigui formam praebeat, ornate extructum, intus inhaereat; ne, si foris extaret, sacristiae situm impediat.

Ad abstergendas manus linteum, vasi aquario proximum, ab opere instrumentove tornatili pendeat; idque candidum sit.

De armario sacrorum indumentorum.

Armarium praeterea amplum, in quo sacra indumenta asserventur, ex tabulis nuceis conficiatur. A pavimento sacristiae alte extructum sit cubitis duobus et unciis quinque. Capsulas ductiles habeat, easque distinctas ac longe patentes, in quibus et pro colorum varietate indumenta sacra expansa dispartitaque et ordine asserventur.

Super eo praeterea armariola item, aut sub eo loculi ab illarum capsularum latere sint, separatim etiam extructi, ubi sacri calices, patenae, corporalia, purificatoria, vela et alia id generis munda recte atque accommodate recondantur. Ab altero latere loculi item, in quibus illa, quae abluenda sunt, reponantur.

Claudatur hoc tum armarium, tum armariola valvulis polite ac distincte confectis, seris et clavibus item distinctis.

Atque eiusmodi armaria totidem sint, quot multitudo sacrae suppellectilis poscit.

De longuriis ad usum exponendi sacras vestes

Longuria etiam, polite confecta, funibus ductilibus et trochleis appensa in sacristia sint: quibus sacra indumenta, prout usu venerit, exponantur extendanturve.

De armario librario.

Alia praeterea armaria, structura, quae ceteris supra praescriptis respondeat, fiant: unum scilicet, in quo libri ecclesiastici, ad psalmodiam et alium chori et ecclesiae usum pertinentes, apte conserventur; alterum, in quo iura, instrumenta et scripturae omnes sint, ad ipsam ecclesiam spectantes: idque ubi aptius tutiusque archivium ecclesia non habeat; tertium item, si ecclesia parochialis sit, in quo certi libri parochiales, scilicet matrimoniorum et baptizatorum, confirmatorum, et alia eiusmodi serventur, tum etiam, separato loco, litterae pontifi-

ciae, edicta episcopalia, litterae Episcopi pastorales, quae in dies promulgantur, tum alia scripta, ad ecclesiae vel animarum, parochiali curae commissarum, regimen spirituale spectantia.

Haec tria armaria singula singulis clavibus tuto claudantur. Eorum autem loco, unum solum armarium, locis tamen pro librorum scripturarumve ratione intrinsecus apte distinctum, extrui possit, ubi vel codicum scripturarumve paucitas, vel ecclesiae exiguitas non duo aut tria, ut supra, requirit.

De vestiario insigniori.

Vestiarium in sacristiis insignioribus ex eodem genere esse potest: in quo pretiosiora indumenta reconduntur. Longitudine sit pro sacristiae ratione, altitudine cubitorum circiter septem, profunditate duorum. Pars huius vestiarii inferior, duobus cubitis alta, capsulis ductilibus loculisve constet; superior vero a tergo angustius, a fronte aliquanto latius sensim patens, nullis loculis distincta sit, sed tota sine distinctione longe patens, habeat ab uno et altero latere totidem pro vestiarii profunditate tenues asseres erectos fibulisque ductilibus annexos, quibus singulis a superiori parte singula longuria, inferiori suffixo fulcimento sustentata, firmiter haereant: unde sacra indumenta expansa pendeant.

De armario indumentorum canonicalium.

Si cathedralis vel collegiata ecclesia sit, habeat praeterea armaria pro asservandis superpelliceis ceterisque indumentis, quae canonici et alii chori ministri in choro adhibere solent; vel eorum loco capsas decentes, circum sacristiam sitas: quae usui etiam sint ad sedendum capitulo, cum illud eo loci habetur[1].

Cap. XXIX.

DE LOCO UBI FERETRA ET CETERA ID GENERIS ASSERVENTUR

Locus praeterea alius sacristiae aut coemiterio saltem propior in omni ecclesia parochiali et collegiata apte extruatur, in quo feretra, candelabra ferrea grandiora, coenotaphia, vasa olearia, perticae, scalae, scopae, ligones, batilla, sustentacula crucum, instrumenta ad abstergendi usum accommodata, ceteraque id generis reponantur; ut ecclesia ipsa et sacristia tum ab omni re indecenti, tum ab omni impedimento plane libera vacuaque sit. Isque locus ostium habeat, valvis, pessulo seraque bene saeptum[1].

Cap. XXX.

DE ORATORIO, UBI MISSAE SACRUM ALIQUANDO FIERI DEBET

Conscriptis breviter instructionibus et fabricae ecclesiasticae et partium adiunctarum, consequens est instructio de oratoriis: quorum unum est, ubi Missae sacrum aliquando fit; alterum, quod in viis extruitur, ubi non celebratur.

Simplex igitur ecclesia, seu oratorium, eiusmodi sit, ut una tantum navi constet, cuius longitudo sit non minor cubitis duodecim, latitudo vero decem, et altitudo situs rationi apte conveniat.

Habeat praeterea in capite cappellam, quae, si fieri potest, in orientem vergat, cubitis circiter octo ampliusve, prout situs ratio fert, late patentem; ea vero longitudine et altitudine, quae cum latitudine conveniat.

Ad eius ingressum gradus unus tantum sit, cui ex praescripta forma clathra infigantur. Cuius altare, pavimentum, tectum fornicatum, fenestrae, fenestrella urceolorum, campanula a latere appensa, et reliqua ita sint, ut de cappellis altaribusve minoribus praescriptum est.

Ad altare vero ascensus fiat duorum graduum, quorum unus sit is, quem ipsius altaris scabellum facit.

A gradu autem inferiori scabelli usque ad clathra ima spacium intervallumve sit saltem cubitorum duorum. Fenestrae praeterea oratorii in altum ita extructae sint, ut, qui foris stat, inde introspicere non possit. Ianua e regione altaris; fenestra item, quae in orbem ducta, instar oculi, ex praescripto modo fiat. Labrum item aquae benedictae, forma constituta, prope ianuam intus statuatur.

Cappellae maiori adiunctam sacristiam habeat, quae, ubi potest, ad meridiem spectet; amplaque sit pro oratorii magnitudine, et instructa suppellectili ac ceteris rebus quae usui sint, ad praescriptum.

Ab altera parte, quae sacristiae respondeat, parvula turricula, a parochiali omnino dissimilis, fieri potest; sin minus duae pilae lapideae in pariete summo, iam praescripta ratione, struantur, ubi campana una tantum suffulciatur.

Si oratorium eiusmodi futurum est, ubi plures Missas, eadem pene hora, celebrari oporteat, ab uno et altero item latere cappellae singulae, paulum a maiori distantes, forma in ecclesiae fabrica praescripta, fieri possunt.

Reliquarum etiam partium forma et ratio, quae ad oratorium pertinere possunt, sumenda ex iis, quae praescripta sunt in ecclesiae fabrica.

Cap. XXXI.

DE ORATORIIS IN QUIBUS MISSA NON CELEBRATUR

Oratoria porro, ubi Missae sacrum non fit, quae in viis extrui solent, extruantur non in campis, sed in via publica, ut iter facientes, eorum locorum prospectu pie commoti, paululum precando consistant. In quibus etiam exaedificandis viae locus deligatur paulo editior, et a vehiculorum actu aliquanto remotior, quo melius a luto aquave lutulenta defendatur. Forma quadrata, vel rotunda, vel alia, quae pro loci

ratione decentior videatur, ornate exaedificentur, beneque tecta sint, ut sacrae imagines a pluvia integrae conserventur.

Opere tectorio foris incrustentur; intus vero polite dealbata, crucifixi, aut beatae Mariae Virginis, aut sancti sanctaeve alicuius imagine sacra, aut tabula pie expressa, quae parieti haereat, exornentur. Altare nullum omnino habeant.

Singula fenestellulas tres, firmiter clathratas, unde precandi causa introrsum genibus flexis inspiciatur, in parte anteriori habeant, duas hinc inde ab ostio, et in valvis tertiam. Si oratoria angusta sunt, in ipsis valvis una solum fieri apte potest. Valvis et clave ab ostio muniantur.

Quae vero oratoria ita angusta fiunt, ut ne ostii quidem valvas, intus patentes, capiant, iis nullus ingressus detur, sed cancellis ligneis ab ostii parte saepiri possunt, reliqua aedificationis ratione ad praescriptum servata. Si vero pariete a lateribus non saepiantur, cancellis etiam ligneis ab illis partibus claudantur. Neque alienum esset longuriis circum saepire, ut equi iumentave atque bestiae procul sint.

A rubis et spinis aliisque id generis, quae adnasci solent, ab arboribus item, stirpibus aliisque eiusmodi arbustis remota sint; ut ne rami diffusi tecta operiant, unde detrimentum ipsis tectis existat.

Et quoniam sacrae imagines, quae in exteriori pariete oratorii exprimi solent, cum ita expositae sint, luto sordeve inquinari, vel indecentius iniuriosiusve tractari possunt, ne extrinsecus in ipsis oratorii parietibus pingantur aut alio modo exprimantur, nisi edito loco fiat, ubi ab omni labe integrae conserventur [1].

Cap. XXXII.

DE ECCLESIA MONIALIUM

Demonstrata forma aliarum ecclesiarum, sequitur instructio ecclesiae monialium [2].

Haec igitur extrui potest, quae una tantum navi constet;

in orientemque versus, si pro monasterii situ fieri potest, spectet. Ampla sit pro situs ratione; tecto fornicato aut laqueato, ceterisque rebus instructa ad praescriptum.

De altari maiori.

Cappella maior nulla in ea insit, sed paries in transverso fiat, quo interior ecclesia ab exteriori, ubi sacerdos sacrum facit, dividatur. Parieti illi, in transversum ducto, altare innitatur, in eius medio exaedificatum, quod altitudine, longitudine et latitudine sit altari maiori supra praescripta.

Gradus in ascensu altaris tres sint, una cum eo, quem scabellum constituit: singuli autem gradus forma et modo supra praefinito. Scabellum vero seu bradella eiusmodi item, supra in altaris maioris extructione constituta.

De fenestra in altari maiori construenda.

E conspectu altaris in transverso eo pariete fenestra fiat, unde moniales Missae sacrum spectent et audiant.

Quae fenestra ita, sicut altare, late patens sit, alte ducta, cubitis circiter duobus; cuius ima pars a superficie altaris pariete alte extructa sit cubito uno et unciis saltem decem. Munita sit opere clathrato ferreo, eoque duplici ac simili, et inter se unciis circiter duodecim distanti. Uniuscuiusque autem clathrati operis cancelli ita tamen compacti sint, ut unius ab altero intervallum sit non amplius unciis tribus; atque ita bene saepti, ut unus ab altero divelli disiungive nullo modo facile queat. Intrinsecus autem valvas habeat, pessulo et clave munitas: quae aut a lateribus operiantur, aut trochlea funiculoque tractili sursum ducantur [1].

Altare concamerato opere contegi poterit, pariete crassiori facto, aut columellis binis pilisve paululum ab ipso pariete distantibus erectis, quibus opus fornicatum cameratumve nitatur. Quae columellae ab altaris utroque cornu distent cubitis duobus.

Si fornix non fit, integumento ligneo, vel ex panno serico telave confecto, eoque apte ornato, quod *capocelum* vocant, operiatur.

De fenestra ad usum exponendi vestes sacras.

In pariete transverso inter unam et alteram ecclesiam interiecto, a parte quae monialium sacristiae commodior sit, fenestra fiat, rota apte constituta, unde sacrae vestes ad Missae sacri usum exponantur. Quae rota fenestrave a solo pavimenti alte extructa sit tribus circiter cubitis. Haec ipsa rota eiusmodi sit, ut tota pene sita inhaereat in crassitudine parietis, qui aliquo incrustationis opere crassior propterea fiat.

Munietur valvis ab uno et altero latere, quae binae sint, unae ab interiori monialium parte, alterae extrinsecus; et ambae apte claudantur clavibus. In huius fenestrae et rotae structura serventur cetera infra communiter praescripta rotis conficiendis [1].

De fenestellula ad usum ministrandae sacrae Communionis.

Ab altera parte altaris, in eodem transverso pariete, fenestellula alia, sculptorio inauratoque opere pie ornata, extruatur: unde monialibus sacra Communio ministretur. Cuius fenestellulae planum aequale sit, et a pavimento ecclesiae alte exaedificatum cubitis duobus, unciis XVI. Haec fenestellula late pateat extrinsecus cubitum unum et uncias duodecim, alte extructa cubitum itidem unum et uncias XVIII, ita ut in primo aspectu latioris, intrinsecus autem angustioris formae speciem prae se ferat.

Tota autem in ipsa parietis crassitudine inerit, quae cubitalis sit, ita tamen ut intrinsecus a parte monialium extremi parietis crassitudo ne latior sit unciis duabus aut tribus. Intus vero in eo extremo pariete spatium insit cubito uno: in quo spatio fenestellula, altitudine unciarum octo, latitudine sex, fiat; unde monialibus sacra Eucharistia praebeatur.

In fenestellula a parte interiori valvulae ferreae aut aeneae sint, polite confectae, quae pessulo et clave obserentur; a parte exteriori valvulae paulo maiores, quibus tota fenestellula saepiatur, adiunctis sera, clave et pessulo. Sub ipsa fenestellula in pavimento ecclesiae parvulum scabellum collocetur, altitudine unciarum octo, quod tapeto sterni possit: ubi stans sacerdos sacram Communionem monialibus ministret. Hoc autem scabellum modo altius, modo humilius extrui poterit pro statura sacerdotis ministrantis.

A parte vero interiori, ubi moniales sunt, scabellum alterum non minus duobus cubitis ab omni parte patens, ad quod aliquot gradibus ascendatur, extrui poterit, ita ut ibi genibus flexis illae facile fenestellulam, unde sacram Communionem sumunt, ore attingant. In ipsius autem fenestellulae pariete nihil impedimenti subtus ex assibus extruetur, quo propius monialis, sacramentum sumens, ipsi fenestellulae haereat[1].

De fenestra sacrarum reliquiarum.

Fenestra praeterea alia fiat, quae a parte superiori fenestellulae, unde sacra Eucharistia sumitur, in ecclesia exteriori sit: ubi sacrae reliquiae, si quae sunt, recte atque ordine recondantur. Quae fenestra ab interiori parte altitudinis sit unciarum sexdecim, latitudinis duodecim: munita vero clathris ferreis, adiuncto opere vitreo pellucido, pannoque serico obducto, et valvis praeterea clausis, ita ut sacras reliquias inspicere, nec vero tangere ullo modo queant.

A parte vero exteriori, quae in ecclesiam spectat, eiusmodi sit, ubi loculi vasculave reliquiarum apte collocentur; valvasque habeat bene firmas, seris et pessulis tribus munitas, quae tribus etiam clavibus et unaquaeque fabrili opere diverso distincta claudantur[2].

De fenestra sacri olei infirmorum.

In superiori praeterea parte fenestrae, ubi rota collocata est, fenestellula pro praescriptae formulae ratione extruatur, in

qua sacrum oleum infirmorum asservetur. Haec vero fenestellula a parte tantum exterioris ecclesiae patefieri queat, adhibitis firmis valvulis, sera et clave. Sin autem nullae in ea ecclesia reliquiae extra altare asservandae sunt, haec in superiori parte fenestrae fiat, unde sacra Communio ministratur.

De gradibus altaris.

A gradu ultimo scabelli altaris, distantes sex cubitis, tres alii gradus, aut plures pro situs ratione, de architecti consilio fiant, per quos ad gremium ecclesiae descendatur. Quod aliquanto humilius pavimento erit, ubi altare exaedificatum est. In summo gradu clathra ferrea ad praescriptum suffigantur.

Gradus ii singuli ne altiores sint unciis octo, ne latiores viginti quattuor, in transversumque ecclesiae ducti; aut tam longe patentes, quantum spatii ostium in clathris ferreis capit.

De sacristia.

In capite ecclesiae parvula sacristia, cuius ianua intra clathrorum fines sit, apte extruatur, quae sacerdotibus sacras vestes exuentibus usui sit.

Qua in aedificatione illud caveatur, ne quicquam operis, sive fenestra sit, sive rota, aliudve eiusmodi fiat, unde in monasterium monalium prospectus aut auditus sit [1]. Idque propterea, labrum aquarium, quod in sacristia exteriori ad usum lavationis manuum extruetur, nullum omnino tubulum canalemve habeat, per quem ex interiori monasterii sacristia aquam excipiat, quae eo aliunde importetur aut infundatur. Neve quicquam aedificii in superiori parte fiat, quo ipsis monialibus aditus ullo modo esse possit.

Fiat in ea et oratorium et altare unum, quod usui sit, cum sacerdotes sacris se vestibus induunt, et vasculum praescripta forma ad abluendas manus, idque ne in pariete inter monasterium et sacristiam interiecto; et armarium item, in quo sacra indumenta asserventur; et aliud praeterea nihil.

De cappellis.

In monialium ecclesia cappellae duae, una a dextero, altera a sinistro latere fiant, forma praescripta, eaeque in gremio ecclesiae, si ibi ob aliquam causam plures Missas eodem tempore aliquando celebrari necesse est.

De fenestra altaris.

Cautio sit, ut fenestra altaris clathrata ita constituatur, ne inde in viam publicam, praesertim ubi spectacula aguntur, aut multitudinis frequens transitus est, prospici possit. Cui rei ut occurratur, atrium parvulum pro foribus ecclesiae extruendum est, cuius atrii ianua ab aliquo latere sit, quod ipsis foribus ecclesiae recta non respondeat; aut certe, si aliud fieri non possit, ipsius ecclesiae aditus e latere sit: idque architecti iudicio prae situs ratione [1].

De ecclesia interiori.

Ecclesia interior una tantum navi constet, sine ullis cappellis. Pavimento undique aequali sit, neque ab ulla parte gradibus paulo altior. Illud vero pavimentum cubito uno, aut uno et dimidio humilius sit quam pavimentum, ubi altare extrinsecus collocatum est.

Illud, ubi maxime potest, cavendum est, ne monialium ecclesia interior prope vias publicas extruatur; quae si pro situs ratione exaedificetur aliquando necesse est, ne a pariete, qui ad vias publicas vergit, fenestrae fiant, sed lumen excipiatur a parte quae monasterium attingit; contraque fiat in ecclesia exteriori, cuius fenestrae non a monasterio, sed a via publica sint.

De turri campanili.

Turris campanilis ecclesiae interiori monialium coniuncta esse debet: cuius neque ostium, neque fenestra, ac ne rima

quidem ulla, in ecclesiam exteriorem aliqua ex parte spectet. Alte extruatur pro ecclesiae ratione, ita tamen, ut humilior ac depressior existat, quam structurae forma modusque postulet.

Primum eius tabulatum fornice bene firma constet: in qua, vel ab aliquo latere inesse potest ostiolum angustum, per quod, cum necesse erit, ad summam turrim ascensus detur, neque aliunde aditus pateat. At foramina exigua sint, per quae tractorii campanarum funes tantum ducant. Ostiolum vero illud ita compactum sit, ut claudatur pessulis binis, seris binis, clavibus binis, opere fabrili diverso. Reliqua superiora tabulata ex materia lignea esse poterunt: lumen excipient ex fenestriculis exiguis, iisdemque clathratis: summum vero fenestras, ut moris est, habebit [1].

Cap. XXXIII.

DE MONASTERIO MONIALIUM

Ecclesiae monialium adiunctum est illarum monasterium: de quo demum restat, ut instructionem aliquam brevi conscribamus.

Primo, monasterii huius situs deligatur, qui ex canonis Agathensis cautione procul, ut par est, absit cum a monachorum regulariumve monasteriis, tum etiam a canonicalibus, clericalibusve aedibus, ecclesiis collegiatis, a turribus, a moeniis publicis, propugnaculis, vallo, arce et a praealtis aedificiis, unde etiam prospectus intro esse possit. Laicali porro aedificio coniunctum, ubi fieri potest, nulla parte sit, sed aliquo intervallo disiunctum ac separatum [2].

Longe item a plateis, emporiis, omni foro viaque denique, qua iumenta, currus, vehicula, aliaque id generis crebrius agi ducive solent, et a locis item, ubi multitudinis vel concursatio, vel conventus, vel strepitus fit.

Rursus cautio etiam sit, ne eius monasterii positio eligatur in loco abdito, occulto, valdeque admodum remoto ab homi-

num frequentia; ne praeterea, quod sacra Tridentina synodus a monasterii monialium ratione alienum censuit, extra urbis, oppidi, alteriusve loci moenia ullo sane modo [1].

Loca huius monasterii, omnibus partibus absoluti, de quibus infra singillatim dicemus, haec sunt, pro vario usu distincta. Ac primo quidem inferiora.

Atriolum capituli.
Triclinium, quod *refectorium* dicunt.
Cella vinaria.
Coquina.
Locus calefactionis.
Locus vasis aquarii ad manus abluendas.
Locus laborum.
Porticus.
Cella interior et exterior ad collocutionis usum.
Ianuae.
Rotae.
Furnus.
Locus lavationis.
Tonstrina.
Locus cancellariae.
Promptuarium.
Officina aromataria.

Loca superiora.

Locus dormitionis, aut cellae dormitoriae.
Locus scholae novitiarum.
Locus vestiarius.
Horreum.

Loca distincta.

Valetudinarium.
Locus educationis puellarum
Viridarium.

Carcer et locus secessionis.
Locus interior et exterior confessionis.
Diversorium item exterius colonorum advenientium.
Diversorium confessarii sacerdotis [1].

De atriolo capituli.

Atriolum, in quo capitularis monialium conventus habetur, magnum esse debet pro monialium numero, constitutis ab omni parte sedilibus. Forma sit non oblonga, nec vero angusta, sed, quoad eius fieri potest, quadrata specie potius, ut, quando a praefecta cohortatio monitiove fit, undique commodius exaudiatur. Subobscurum potius esse debet, quam illustre; tum praeterea picturis aliquot, pietatem excitantibus, ornatum, ab ea praesertim parte, in qua praefectae sedile collocatum est [2].

De refectorio et cella vinaria.

Triclinium, quod *refectorium* vocant, loco extruatur, qui ceteris monasterii partibus commodior sit. Structura ampla fiat, quae commode capiat non modo moniales omnes, ab omni parte parietum sedentes, sed aliquanto etiam plures, quas deinceps in monasterium pro illius amplitudine facultatumque ratione recipi posse verisimile est.

Habeat a capite ornatum sacrarum imaginum, pie decoreque pictarum; ab uno etiam latere suggestum, in medio pariete extructum, unde sacra lectio commode in omni parte audiatur. Fenestras item ab utroque latere, unde lux hauriatur. Cellam praeterea vinariam, subtus exaedificatam, quae fenestras itidem habeat, ordine recteque partitas.

Utrique loco, triclinio scilicet et cellae vinariae, locus alius prope esse debet, isque usui praefectae cellae vinariae ad lagenas, crateras testaceas, vasaque eiusmodi vinaria et aquaria reponenda; aut, si fieri potest, ob eum ipsum usum chors parvula cum puteo [3].

De coquina.

Coquinae positio, ut maxime potest, triclinio prope sit, ut inde per fenestram, aut parvulo vestibulo interiecto, fercula lancesve exponantur monialibus in triclinio ministrantibus. Eius situs ample patere debet, camino, qui illius magnitudini pro ratione respondeat, extructo, clibano item parvo, in quo esculenta coquantur.

Huic coquinariae structurae loca haec ad eiusdem usum adiuncta esse debent: cella, ubi cocti cibi dimensio fit; cella promptuaria penariave esculenti obsoniive quotidiani; locus ad lances, ollas vasave escaria lavanda; et chors praeterea ab aliis separata cum puteo: unde si aqua tubulis ligneis ductilibus hauritur, adhiberi accommodarive poterunt canales plumbei aut lignei, alteriusve generis, per quos, prout opus erit, aqua in locum lavationis et in coquinam ducatur.

Alia item chors extruetur ad gallinarii usum.

De loco lavationis manuum.

Locus vasis labrive aquarii, ad quem moniales, antequam mensae benedicant, manus abluturae conveniunt, a triclinio et ab atriolo capituli non longe extrui debet, ea porro magnitudine, quae monialium numero respondeat.

Quo loco malluvium, vas scilicet aquarium, vel marmoreum, vel aeneum alteriusve generis, in pariete agglutinatum, totidem papillas habeat, quot eius longitudo requirit; subtus exaedificato praeterea sinu aquario concavo et acclivi, unde per foramina aqua, e malluvio effluens, alio derivetur.

De loco calefactionis.

Locus calefactionis, quem *hypocaustum* dicunt, caminata scilicet structura, ubi, igne succenso, moniales per hiemem ad calefaciendum conveniunt, exaedificari potest, non longe a triclinio et loco lavationis manuum; isque tantae magnitudinis esse debet, quanta numerum earum capiat.

Caminum structilem quaquaversum late patentem habeat, aut parieti haerentem, aut in medio extructum, ut ab omni parte locus sit ad calescendum.

De loco laborum.

Loci laborum, quo ad opera manibus elaboranda moniales certis horis conveniunt, situs illustris esse debet, nec ab ulla parte subobscurus; ut undique lumen hauriatur, quod in laboribus conficiendis et in operibus vel contexendis, vel acu pingendis elaborandisve necessario requiritur. Sit item peramplus, et structura eiusmodi, qua locus luminosus reddatur [1].

De porticibus.

Porticus simplices sint, nempe e simplici columnarum aut pilastratarum ordine constructae, atque adeo structura omni humili potius quam magnifica et sumptuosa; ab omnique parte ductae, quadri formam praebeant.

Hae, ut aliae supra expositae aedificationes, tecto laqueato aliove ligneo opere constare possunt; at ob perpetuitatem, tum etiam ut periculum incendii cautius evitetur, opere fornicato potius fieri debent [2].

De cellis collocutionis.

Cella collocutionis, et interior et exterior, loco non semoto neque abdito, sed publico perspicuoque extrui debet, ac prope monasterii ostium auditorii.

Interioris cellae fenestrae lumen a monasterio intrinsecus excipiant; exterioris vero a parte quae extrinsecus est. Porro illa cautio adhibeatur, ut praeter unam pluresve fenestras, ad collocutionem accommodatas, in pariete inter utramque cellam interiecto nulla omnino alia insit.

De fenestris collocutionis.

Fenestra collocutionis bene munita sit opere clathrato ferreo duplici, unciarum circiter duodecim intervallo inter unum et alterum interiecto. Opus vero clathratum eiusmodi sit, ut spissi clathri, firmiter infixi, inter se singuli non amplius distent unciis tribus.

Instruatur praeterea lamina ferrea, quae latius paulo quam fenestra, undique patens, a parte monasterii intus parieti infixa firmoque bitumine agglutinata, clathrato operi interiori adhaerescat. Sit vero plena aliquot foraminibus magnitudine ciceris, iisdemque inter se distantibus spatio unciarum circiter trium. Habeat item fenestellulam in medio extructam, uncias sexdecim undique patentem; quae sera, vecte et clave claudatur.

Obducatur item fenestra intrinsecus tela nigri coloris, affixa instrumento telari, quod aperiri queat.

Quibus porro in monasteriis illud ordinis regulaeque institutum est, ut e fenestra collocutionis nullus monialium conspectus detur, in iis illa fenestra simplici tantum opere clathrato instructa et lamina ferrea obducta sit, quae nullam fenestellulam habeat, et telare eiusmodi, quod non aperiatur.

Ubi ob monialium multitudinem duabus tribusve aut pluribus ad collocutionem fenestris opus est, eas uno in loco cellave, si commodum est, intus extrui expedit ad rationem praescriptam: ita tamen, ut recta ordineque longe ductae, spatium inter se habeant quattuor vel quinque cubitorum. Distingui tamen ac separari illae poterunt pariete interiecto, si modo in eo fenestra aperturave sit, unde monialis, ad clathratam collocutionis fenestram colloquens, ab aliis, quae in ceteris deinceps fenestris colloquuntur, recte conspiciatur.

Nec vero rota ductilis in ullo collocutionis loco imponatur constituaturve, nisi in uno tantum, nempe in fenestra ad eam rotae collocationem potissimum accommodata [1].

De ianuis.

Ianuae duae tantum, ut par est, in monasterio struantur: una, quae auditorii dicitur, usui ad ingressus necessarios, altera ad iumenta, currus vehiculave agenda.

Illa prior loco non obscuro neque occulto, sed conspicuo omnibusque monasterii partibus commodo, fiat; nec vero ample pateat; valvis bene firmis, duplici assere confectis, et vectibus pessulisve binis et clavibus, fabrili opere inter se differentibus, claudatur. In iis porro valvis ostiolum praeterea construatur, idemque firmissimis valvis, sera aut vecte, pessulo claveque duplici ac diversa munitum; ut ne ob rem minimam ianua grandior aperiatur patefiatve necesse sit.

In his valvis insit exigua fenestricula, vel orbicularis, vel quadrangula, vel alia quavis forma, nec amplius undique pateat quinque aut sex unciis. Muniatur lamina ferrea, minutis foratibus, grano millii non maioribus, plena; intrinsecus praeterea obtegatur crassa tela aut tenui tabella, quae revolvi possit, cum foras prospectatur. Situs autem ianuae huius is esse debet, ut inde, cum fores aliquando aperiuntur, nullus monialibus prospectus in viam publicam esse possit, sed impediatur obstruaturve atrio aliquo interiecto; aut ianua a latere aliquo fiat, unde non recta eo spectetur, sed in aliquem vestibuli parietem proximum. Ianuae porro limen e marmore lapideve solido sit, atque eiusmodi, quod strictim illam attingat.

Antepagmenta item utrumque ianuae latus firmiter muniant, ab omnique parte valvis arctissime cohaerescant.

Rimae praeterea tum ianuae, tum ostioli ita bene compactae commissaeve esse debent, ut nullum, ne tenuissimum quidem, conspicilium insit.

Huic ianuae proxima esse struive debet parvula cella, ubi ianitrices opus faciant indeque fores pulsantibus praesto sint, ut respondeant. Proxime item rota constituetur, quae ad eam ianitricum cellam aut ad locum proximum spectet.

Ianua altera vehicularis loco item conspicuo extruatur, tanta sane magnitudine, quanta usui esse potest ad vehicula, cisia,

plaustrave agenda. Limine lapideo, ut supra, marmoratove constare debet, ut ne exiguae quidem rei exitus relinquatur. Nullum vero ostiolum plane habeat. Valvis duplicibus, vectibus firmissimis, claviumque duplicium, at opere fabrili distinctarum, firmitudine, ut altera, instructa sit. Praeterea opus valvarum duplicatum in uno pariete adhiberi potest, unum scilicet intrinsecus a parte monialium, alterum forinsecus a via publica.

Ianua haec ad eam monasterii partem struatur, ubi et lignile et cella carbonaria ad coquinae usum, et apotheca vinaria commode esse possit. Procul ab hac ianua quattuor aut quinque cubitis, intus in monasterio transenna ex asseribus querneis roboreisve, iis singulis spatio unciarum circiter trium inter se distantibus, aut ex alia firmissima materia, eodem intervallo, conficiatur: quae, usque ad ianuae culmen alte ducta, vectibus suis, sera et clavibus bene claudatur [1].

De rotis.

Rota, vel in ecclesia, vel prope ianuam, vel alio loco ad praescriptum constituta, aut aenea sit, aut lignea, ab omni parte laminis, quas *de tola* dicunt, diligenter vestita. Alte pateat cubitum et uncias octo; late cubitum item; at ab ore ne latius unciis sexdecim. Tota denique recte commissa apteque compacta sit, ut ne rimula quidem ab ulla omnino parte sit appareatve, unde foras spectetur.

Intrinsecus a parte monasterii uncum ferreum aut vectem parvulum firmiter infixum habeat, quo obfirmetur; ne forinsecus circumagi possit, nisi a monialibus, quae intus sunt, relaxetur.

Claudatur etiam ab interiori parte, firmis valvis, vecte, sera et clave [2].

De furno.

Furnus a loco cubiculari, quem dormitorium vocant,et vestiario, ut longissime pro situs ratione potest, extruatur, ne ullum incendii periculum inde creetur.

Huic prope struatur farinarium, loco vel superiori, vel inferiori, vel alio quovis commodiori; alter item locus, ubi incernicula, cribra, ceteraque instrumenta farinaria reponuntur, nisi farinarium eiusmodi sit, quod haec etiam commode capiat; tertius praeterea locus erit panificii, ubi panis scilicet fit et fermentatur: isque undique bene conclusus et constipatus. Huic panificii loco et puteus et parvulus furnus cum aheno coniuncti sint.

In praefurnio foramen cubitale insit, per quod carbones candentes omnisve pruna furnaria in fossam subtus fornice substructam demittatur.

A parte superiore furni parvulum vaporarium, vulgo *la stufetta*, extruatur, quod multiplici usui esse poterit.

Nec vero in exaedificatione furni negligenda ratio est loci, ubi ligna arida aliaque materia commode esse possit, ad furni calefaciendi usum[1].

De loco lavationis.

Locus lavationis viridario hortisve proximus esse debet ob id commodi, ut, quae lota madidave sunt, in iis loco aprico expandantur, solique exponantur. Si horti desunt, structura fiat, ad quam gradibus scalisve ascendatur, ubi a summo porticus pensiles sint, longuriis perticisve rectis ac transversalibus distinctae: unde vestes, stragula, linteamina et alia lota id generis, quaecumque soli exposita, pendeant ut assiccescant. Haec porro structura loco aprico sit, non sublimis admodum, ut ne inde aliorsum extra monasterii fines prospectus fiat. Si quando vero is lavationis locus, prae situs angustiis, exstrui in plano monasterii non potest, subtus commode extruatur.

Porro lavationis locus ample satis patere debet, pavimento etiam latericio aliave materia constratus; habeat puteum, unde tympano, quod rotae haustoriae genus *la tromba* dicunt, aqua hauriatur; habeat item labra aquaria lapidea, furnulos clibanosve cum ahenis. Huic loco substernatur fossa lacunave, profunde ampleque effossa, in quam aqua diffusa descendat.

Huic etiam coniuncta sit cella carbonaria, e qua carbones promantur ad ahena calefacienda.

De tonstrina.

Lavacri loco prope esse convenit covriceum, nempe tonstrinam, ubi moniales capita lavent. Sit in tonstrina caminus, furnus exiguus, ahenum furno impositum, ad lixivii conficiendi usum, et receptaculum aquae sordidae.

De loco cancellariae.

Cancellariae situs deligatur loco monasterii commodissimo et luminoso admodum: quo loco bene materiata cella exaedificetur, ubi praefectae monialium conveniant ad putandas subducendasve monasterii rationes.

Sit haec cella tabularum constructione undique cincta, sittybis, armariis ac forulis distincta: in quibus codices rationum monasterii, adversaria, volumina accepti et expensi, scripta, instrumenta actave publica, ad monasterii ius quovis modo pertinentia, accurate asservari possint; et arcae item nummariae aliaque praeterea id generis.

Binis clavibus, seris totidem, vectibus etiam binis, duplicibus quoque firmissimis foribus claudatur.

De promptuario.

De cella penaria, ad esculenti quotidiani usum accommodata, diximus; sed habenda etiam ratio est promptuarii, loci scilicet, ubi frugum, leguminum, olei et aliarum rerum, quae ad annonaria cibaria pertinent, annona reconditur, indeque rursus, prout usu venit, promitur.

Promptuarium hoc extruatur loco semoto; opere tectorio gypsatove undique dense ita incrustetur, ut ne rima quidem usquam appareat, quo cautius muribus soricibusque omnis foratus penitus praeclusus sit.

Habeat capsas, cistas, fiscinas et vasa quaeque repositoria, suis locis distincta.

Claudatur duplici sera claveque diverso opere confecta.

De officina aromataria.

Monasterii usui officina aromataria medicamentariave esse potest: in qua etsi non omne medicinae genus asservatur, ea tamen simplicia medicamenta, quae facile conficiuntur, quaeque ad subitanei morbi accessiones depellendas aut mitigandas valent, inesse debent.

Huius officinae medicamentariae situs procul sit aliquantulum ab ecclesia, a loco laborum, ab omni denique monasterii parte, quae strepitibus exposita esse non debet; cum haec ob herbarum contusionem, medicamentorum confectionem, multiplicem mortarii situm, frequentemque conversationem, ab illis vacua non sit.

Loco extruatur non aestuoso, sed subalgido potius. Distincta sit intus asseribus, parieti agglutinatis infixisve, certo aliquo spatio singulis inter se disiunctis, inter quos transversales tabulae aliquot, firmis fulcimentis subnixae, infigantur: in quibus tamquam certis repositoriis vasa quaeque aromataria ordine collocentur.

Huic officinae prope adiuncta sit parvula cella, ubi aquae distillatae et reliqua vascula unguentaria medicamentariave asserventur. Haec vero cella suppleat, si quando officina tabernave vasa haec non capit. Altera praeterea subfrigida itidem, ubi herbae vasaque ad distillandi usum reponuntur et carbonum aliquantulum. In una ex his cellis caminus struatur.

Aquariolum item sit, unde aqua in suffossam lacunam deducatur.

Si praeterea cohortis cum puteo locus dari posset, multum afferret commoditatis; si minus, haec aromatariae officinae structura prope puteum fiat. Atque haec quidem de inferioribus monasterii partibus; nunc ad superiores transeamus.

De superioribus monasterii partibus, ac primum de atrio cubiculari, sive loco dormitionis.

Superiores monasterii partes initio commemoravimus: in iis potissimum cautio diligens certaque ratio habenda est atrii cubicularis, quod *dormitorium* dicunt. Primo igitur eius situs loco deligatur, qui non patiatur caeli gravitatem, sed ad eam partem vergat, ubi pro climatis ratione aer non adversus sit, non crassus, non concretus. Sit vero in primis nulli servituti expositus, ut aliunde introrsum prospectus detur, aut eius luminibus extrinsecus alia parietis aedificiive substructione officiatur; neque rursus inde aliorsum prospiciatur.

Atrium cubiculare, prout structurae inferioris ratio fert monialiumque numerus postulat, triplex aut quadruplex erit, ita ut in omni claustri parte unum sit: idque tanta latitudine et longitudine, quanta est aedificatio locorum inferiorum.

Ab unoquoque atrii capite fenestrae grandiores, unde lux hauriatur, struantur, a pavimento praealtae sex aut septem cubitis. Firmiter vero clathratae sint, et opere praeterea vitreo pellucido obductae opertaeve: ita tamen ut superior earum pars ad aeris conclusi evaporationem aperiri aliquando possit. Sin autem ab atrii latere aliqua fenestricula etiam opus est, fiat ab ea parte tantum, quae in claustrum vergit.

Atrium unumquodque, in partes divisum, exiguis cellis distinguetur: quae singulae, quinque aut sex cubitis amplae, storeis dense contextis, aut telis tentoriolisve expansis separabuntur.

Quod si atria dormitionis communia, sicut ita fieri debere instituti antiqui ratio suadet, non fient, sed propriae cubiculares cellae separatim distincteque extruentur, eae inter se proximae coniunctaeque esse debebunt, et ordine ab utroque latere ductae, aditu medio interiecto, in quadrum, si fieri potest, desinent. Hae ne amplae sint, sed ab omni parte, cubitorum circiter septem magnitudine, parvulum lectulum capiant. Simplici humilique structura sint nullaque pictura. Fenestriculam unam tantum habeant singulae; ostiolum item, quod non

sera aut vecte claudatur, sed pessulo, quod *alzapiede* dicunt, valvis ita affixo, ut forinsecus funiculo attracto facile aperiatur; caminum vero nullum omnino.

Si quando maiori aliquanto amplitudine eae cellae struendae erunt, cautio omnino adhibeatur, ut in iis spatium detur, quod lectulos tres saltem capiat, vel plures arbitratu superioris; duos autem dumtaxat nullo modo.

Cautio praeterea sit, ut fenestra nulla struatur, unde extra monasterii fines spectetur. Si quae vero aut in ulla cella, aut alio loco superiori fiat necesse est, e qua vel in hortos, vel in loca proxima prospectus sit, huius fenestrae antis clathra ferrea undique infigantur firmissime: quibus forinsecus spatio cubiti unius et dimidii opponatur transenna, e marmore aut e laminis ferreis confecta, foraminibusque uncialibus plena, et totam fenestram ab omni parte complectens, parieti suffixa cohaerescat. Nulla porro, ne exigua quidem fenestricula, neque in inferioribus, nec in superioribus monasterii partibus extruatur, unde in viam publicam prospectetur.

Atria denique dormitionis, sive communia, sive cellis propriis distincta, eam structuram habere debent, ut una scala tantum, aut duabus ad summum, eo ascendatur; sicque, illarum foribus aditibusque clausis, nullus alius praeterea aditus insit, per quem ad ipsa atria ingressus ascensusve fiat [1].

De latrinis.

His dormitionis locis, situ semoto, latrinae proximae ita construantur, ut certa sedilia habeant: quae singula, intermedio aliquo interiecto distincta, secessum exiguum praebeant, in quem monialis se coniiciat, ne a ceteris conspiciatur. Totus vero is latrinarum locus, non modo conclusus, sed bene constipatus esse debet, ut neque conspectus existat, neque teter odor.

De loco scholae novitiarum.

Situ ab atriis cubicularibus separato et a monialium frequentia paululum semoto gyneceum novitiarum construatur;

locus scilicet scholae, ubi illae degant. Qui locus ample patere debet, tum ad eam partem vergat, quae caeli salubritatem habeat; bene vero conclusus, latrinas suas habeat, et ceteras partes usui necessario accommodatae [1].

De vestiario.

Loco aprico extrui debet vestiarium commune, ab utroque latere fenestratum; in quo vestiario lanea vestimenta tantum serventur.

Undique cinctum sit armariis altitudine quinque aut sex cubitorum, ordine praeterea recteque distinctis: quae singula forulos suos habeant tantae longitudinis, quanta stata longitudo est vestitus monialis.

Pro vestiarii foribus porticus longe ducta et aperta sit: ubi forinsecus instrumentis ferreis parieti certo intervallo suffixis, collocatisque inter unum alterumque instrumentum longuriis perticisve transversalibus, vestimenta certo tempore inde pendeant atque excutiantur.

Huic vestiario cella item vestiaria iuncta esse debet, in qua vestes linteae omnisque lintea suppellex recondantur; si modo vestiarium supra demonstratum ea magnitudine non sit, quae capsas armariave suppellectilis lineae distincte capiat. At vero, ubi potest, potius esse debet ut haec a vestiario distincta sit.

Tertia praeterea cella vestiaria adiungi debet, suis itidem armariis undique instructa: ubi lodices, culcitrae, ceteraque id generis obstragula, ac vestes pelliceae, distincte distributeque reponantur. At cella haec non situ aprico, sed algido potius struenda est [2].

De granariis.

Granaria struantur loco ianuae proximo; eorum scalae situ conspicuo sint; fores bene firmae, duplici clave, sera et vecte singulae claudantur [3].

De valetudinario.

Expositis inferioribus et superioribus monasterii partibus, reliqua etiam loca et domicilia sunt, quae ab illis seiuncta aliquo modo esse debent. Ac primum quidem de valetudinario dicimus.

Porro valetudinarium, locus is scilicet, in quo valetudinariae aegritudineque affectae, vel convalescentes moniales curantur, extrui debet in situ non interiori monasterii, sed paululo remotiori, quam proxime ianuae auditorii, at loco in primis salubri.

Haec valetudinarii structura partes item habebit tum superiores, tum inferiores, triclinium videlicet longe patens cubitis circiter viginti, late pro ratione longitudinis; coquinam unam, cellam promptuariam unam, cellam lavationis unam, chortem cum suo puteo unam, lignile unum, porticum unam, cellas binas ternasve inferiores, quae mediocri magnitudine singulae tres lectos capiant, et caminum praeterea habeant, aut singulae aut binae. A superiori autem parte cellae cubiculares sint quattuor aut sex, moderata etiam amplitudine: eaeque item, ut supra, camino instructae sint, habeantque secessum latrinarum, paulo supra descriptum.

Ubi praeterea ad valetudinarii huius usum locus parvulo viridario dari potest, bene consultum esset valetudinariae huic structurae; cuius totus ambitus, ostio tantum constans, foribus unis claudatur [1].

De loco educationis puellarum.

Quibus in monasterii puellas, in monialium disciplinam traditas, educari permissum est, ibi certum iis domicilium construatur, ubi distincte a monialibus alantur; omniaque ab illis, praeter ecclesiam, separata habeant. Id sane domicilium partibus his constet: atriolo exiguo cum suo camino, cella penaria, chorte cum puteo et parva porticu, lignili et cubiculis inferioribus binis; a superiori parte, atrio dormitionis aut ali-

quot grandioribus, quae singula lectulos tres saltem quattuorve, aut plures, nec pauciores, capiant. Huius domicilii circuitus unis tantum foribus contineatur. Viridarii etiam locus, ubi esse potest, commodo erit [1].

De hortis viridariove monasterii.

Horti monialium ob multa violandae clausurae pericula non esse debent vasta amplitudine. Cum enim prae vastitate non facile possint parietibus cingi, id fit, ut in monasterii partes vulgo pateat et aditus et prospectus. Sint igitur spatio centum cubitorum aut paulo amplius ab omni parte. Undique parietibus cingantur crassitudine cubiti unius et unciarum octo; altitudine non minori sexdecim cubitis, eaque a superficie terrae ducta. Nec vero, etiam si horti circumcingi commode facileque possint, praescriptum cubitorum centum spatium eos excedere conveniens est, ut ne, cum prae magnitudine a monialibus conversisve, quae intra monasterii claustra degunt, coli conserive non queant, necesse sit, contra clausurae regulas, rusticos exterosque operarios ad eorum culturam consitionemve introduci.

Ne taleae, ne plantae aliae, ne vites, ne arbores cuiusvis generis, prope parietes conserantur intrinsecus, neque vero extrinsecus, nisi intervallo distantes cubitorum ad minimum sex. Neque in eorum fundo arbores grandiores serantur; sed arbusta humiliora eaque rariora. Nec lignorum strues in iis fiat, non paleae, non foeni acervus. Non praeterea tugurium ullum, non casa quaevis, vel humillima, struatur. Nec foenisecio pratove fundus eorum destinetur: sed perpetuo eiusmodi sit, in quo olera, herbae medicae et coquinariae, non voluptariae, serantur.

Si per hortos fossa canalibusve aquae deductio sit, cautio sit, ut ille aquaeductus firmissime operiatur aliquo lapideo caementitiove opere, ducto ab ore, quo aqua influit, longe cubitos circiter sex, et foris et intus dimensos. Os vero, per quod ab initio illius lapidei operis confluit aqua, et alterum,

unde in illius fines effluit, cancellis ferreis utrinque muniatur. Itidemque fiat in extrema ea hortorum parte, unde foras erumpit.

Rursus idem aquaeductus sine ullis clathratis cancellis fieri poterit, si totus tanto spatio tegatur, quantus hortorum fundus est, per quem aqua fluit. Si quam autem deductionem inde fieri opus est, vel ad hortorum irrigationem vel ad lavationis usum, rivuli aliquot derivari per minuta foramina poterunt quo volunt, rursusque ad aquaeductum reduci [1].

De carcere et loco secessionis.

Monasteria, ut olim etiam habuerunt, carcerem firmum habere debent, in quem si quae monialis, aliquando a disciplina aberrans, flagitiose egerit, pro culpae gravitate detrudatur. Porro carcer a via publica et ab aedibus item viciniae procul erit, sed intima superioris monasterii parte, quae a monialium etiam frequentia et concursu remotior sit.

Bene munitus, bene materiatus, beneque fornicatus, fenestriculam cubitalem firmiter clathratam, alte a solo extructam habeat, unde parum luminis excipiatur; ostiolum item, binis munitum valvis, in quibus interioribus fenestellula minima insit, binisque seris ac binis vectibus clausum. Compedes etiam, ut in antiquis etiam regulis cautum est, habeat, et manicas ferreas, quibus vinciantur, cum opus est, in carcerem coniectae. Nec vero in carcere caminus neque foramen aliud insit, nisi latrina, angustis tubulis substructa.

Non longe a carcere locus secessionis sit, isque et liberior et commodior quam structura carceris. Quo in loco moniales, a ceteris semotae, aliquando salutarem poenitentiam ob leviores culpas peragant [2].

De loco audiendae sacrae confessionis.

Atque hactenus quidem de monasterii partibus: nunc sequitur, ut dicamus de locis adiunctis. Est igitur primum ha-

benda ratio loci, in quo moniales confitentur. Cuius loci situs, paululo ab ecclesia remotior, cellam alteram, forinsecus iunctam, habere debet, ubi confessarius sacerdos earum confessiones audiat.

Locus porro interior, ubi moniales confitentur, a parte inferiori sit, ne scalae ascensu opus habeant, bene vero pavimentatus sit, aut opere fornicato subtus constet, ne humidus uliginosusve sit; ab omni item strepitu valde admodum semotus, atque adeo undique accommodatus, ut ne monialis confitendo audiri a quoquam alio, quam a confessario, possit. Ab omni denique parte spatium habeat cubitorum circiter sex aut septem.

Confessarii sacerdotis item cella, eodem modo et forma, extrinsecus iuncta struatur.

In pariete utriusque loci cellaeve communi fiat ad confessionis usum fenestricula altitudine cubitali ad summum; latitudine unciarum circiter sexdecim pro altitudinis ratione. Quae fenestricula et clathratis ferreis et lamina ferrea cum suis minutis foraminibus, et tela praeterea nigra affixa, bene munita, nullo modo aperiri possit.

Eodem in pariete rota inesse poterit, dimidio minuscula quam aliae praefinitae; haecque rota ad usum exponendi confessario, si quas res necessarias habet. Eademque rota firmiter beneque instructa extet, ut de aliis rotis demonstratum est[1].

De diversorio confessarii.

Exaedificetur praeterea diversorium, in situ intra ianuam exteriorem, viae publicae iunctam, et illam interiorem, qua ad claustra aditus fit, interiecto, cellis duabus, una inferiori, altera superiori, constans: quibus confessarius sacerdos uti possit, cum pernoctare necesse habet, ut moniali cuipiam, periculose aegrotanti, praesto sit sanctissimorum sacramentorum ministratione. Hoc diversorium et caminum et latrinam, et alia usui necessario accommodata habeat, at rotam nullam; nullamque fenestram omnino, unde vel aspectus, vel collo-

cutio quovis unquam praetextu esse possit. Nec vero plures habeat cellas, praeter illas duas, ut omnis alia conversationis aut commercii occasio ab eo remota exclusave sit; neque denique ullum praeterea locum, vel exiguum. Ita enim omnino fiet, ut minor, aut nulla commoditas occasiove relinquatur in eo commorandi, nisi necessaria de causa. Quae ratio locum etiam habeat in diversorii sequentis aedificatione [1].

De diversorio exteriori famulorum et colonorum adventantium.

Diversorium in eodem intermedio situ, quod adventantibus colonis famulisve monialium usui sit, construatur. Quod diversorium cubicula bina trinave habeat, at nullam nec rotae neque collocutionis fenestram. Neque ab re esset, ut id a monasterii aedificio disiunctum aliquo exiguo spacio sit, ut ne saltem tectis coniungatur [2].

De domicilio conversarum.

Domicilii, extra clausurae fines positi, in quo conversae non professae habitent, ea ratio in illius aedificatione haberi debet, ut scilicet intrinsecus a parte monialium claudatur aperiaturve. Id vero praestari poterit ratione infra demonstrata.

In illo ipso intermedio situ, extra clausurae fines, domicilium fiat, quod conversas tot capiat, quot ad monasterii usum opus esse verisimile est. Habeat haec domicilii habitatio singulas partes necessarias, locum dormitionis scilicet communem, coquinam, puteum, lignile, et alia item loca, usui necessario opportuna. Porro in huius domicilii extructione haec cautio sit, ut ne in parietibus exterioribus, ad viam publicam spectantibus, fenestra ulla, ac ne foratus quidem exiguus conspiciliumve minimum fiat; ut deinde una tantum ianua constet, quae prope clausurae monasterii parietem, quicumque ille sit, extruatur.

Fiat in eo clausurae pariete foratus amplitudine unciarum circiter sex: per quem vectis ligneus eadem crassitudine tra-

missus, idemque in transversum actus, ac paululum in parietem, qui e regione est, iniectus, firmiter illius ianuae valvas occludat. In cuius vectis summa parte, quae a monialibus est, clavis seraque ita apte accommodata sit, ut intrinsecus moniales facile aperiant, rursusque claudant.

Si vero ea transversarii vectis ratione confieri non potest, ut ianua illa occludatur, hoc etiam fieri facile erit, ut vectis, non transversus, sed recta ad ianuam, quae e foratus regione est, ductus, a summa parte valvis innixus atque oppositus, firme occludat.

In hoc domicilio a latere monasterii fenestricula exigua, quae non amplius undique pateat quinque aut sex unciis, munita etiam lamina ferrea, plenaque minutis foraminibus, extruenda est, unde praefecta conservas evocet, ac spectet an domi sint cum ianua clausa est; tum illae, foras discessurae, benedictionem missionemque inde ab ea petant [1].

Cautiones quaedam in tota monasterii aedificatione.

Primo, in tota monasterii aedificatione diligens clausurae ratio habeatur, ut scilicet illius situs, quantuscumque est, omni ex parte idoneis beneque materiatis parietibus concludatur: quorum praeterea altitudo sit cubitorum ad minimum viginti quattuor, exceptis hortorum muris, quorum altitudinem supra demonstravimus; crassitudo cubitalis, ac paulo etiam maior, at minor certe nullo modo. Porro a parietibus exterioribus nullus insit caminus, in iis effossus: at eminens e superficieque intrinsecus extans non vetatur; nulla praeterea fenestra, non fenestricula, non conspicilium, ac ne rimula quidem, unde etiam minutus prospectus sit.

In singulis monasterii partibus, ad communem usum extruendis, utpote refectorio, capituli atrio, valetudinario, dormitorio, calefactionis, lavationisque manuum, et laborum item loco, atque aliis id generis, tum in primis in ecclesiae interioris aedificatione, non negligenda, sed adhibenda ea cautio est, ut singula eiusmodi loca, ad quae moniales frequentes con-

venire solent, ampla structura sint, quae commode capiant non modo omnes, quae iam sunt, sed aliquanto plures, quas etiam deinceps in idem monasterium accipi pro facultatum eleemosynarumque ratione et accessione posse verisimile est[1].

Illa porro etiam cautio vel maxima sit, ut ne in ulla colloquii exteriori cella, nec in ullo vel confessarii sacerdotis, vel colonorum famulorumve advenientium diversorio, neque in ulla alia quavis monasterii parte exteriori aedificationeve extrinsecus facta, locus superior quisquam sit, ad quem monialibus aditus detur; nec rursus in ulla monasterii parte interiori locus item superior, quo aliis accessus ingressusve esse ullo modo possit.

Est illud praeterea cavendum, ut quicumque in monasterio sunt aditus, vestibula, angiportus, aliaque id generis, ne tenebricosa, ne subobscura sint, sed dilucida et illustria.

In omni denique, vel anguli, vel aditus, vel scalae, vel atrii monasterii capite, sacra aliqua imago, pie expressa, extet[2].

Cap. XXXIIII.

CAUTIONES QUAEDAM DE OMNI ECCLESIASTICA AEDIFICATIONE

Haec de fabrica exteriori et interiori ecclesiae, de coemiteriis, de sacristia aliisque partibus aedificationi ecclesiasticae adiunctis, de ecclesiae simplicis et oratorii extructione, ac rursus de ecclesiae monasteriique monialium structura, speciatim supra locis suis scripsimus. Illud vero generatim ad omnem ecclesiasticam aedificationem attinet, ut scilicet neque in ecclesiae, cappellae, altaris, partisve cuiusvis alterius, quae ipsius ecclesiae usum decoremve attingat, fabrica ornatuque nihil operis, qualequale sit, statuatur, fiat, inscribatur, effingatur exprimaturve, quod a christiana pietate et religione remotum, aut quod profanum, quod deforme, quod voluptarium, quod turpe vel obscenum sit; quodve popularem magnificentiam aut familiarum insignia ostentans, gentilicii operis speciem prae-

beat[1]. Non vetatur tamen pro fabricae firmitudine, si ita architectonica ratio aliquando postulat, aliqua structura generis vel dorici, vel ionici, vel corinthii, vel alterius huiusmodi operis.

Id omne cum fabricae praefecti architective, antequam aedificationis initium fiat, consulto caveant, tum in primis curae episcopalis est videre, ne quid tale ab iis in opere ecclesiastico committatur[2].

Id denique in huiusce etiam libri conclusione ponimus, ut, cum de dote vel ecclesiae, vel sacello, vel altari certa constituenda iure canonum cautum sit, Episcopus priusquam eiusmodi ecclesiasticae aedificationis aut fundationis facultatem det, eo de genere diligenter consultoque idonea sponsione publicisque tabulis caveat, ex eorundem canonum praescripto. Laus Deo.

FINIS LIBRI PRIORIS

BARTOLOMEO AMMANNATI

LETTERA
AGLI ACCADEMICI DEL DISEGNO

ONORATISSIMI ACCADEMICI.

Essendoci raunati più volte insieme molti della nostra Accademia del Disegno, et avendo avuto fra noi assai utili e buoni ragionamenti, massimamente nel tempo che io fui consolo [1], non mancai di pregare (et alcuni insino a oggi ne possono far fede) che si dovesse far ogni opera di mettere in uso, ch'almeno una volta il mese (che sarebbe stato il giorno della nostra raunata, la quale è la seconda domenica di ciascun mese dell'anno) or uno, e quando un altro, mettesse in campo alcuna cosa bella e giovevole della sua professione et arte, o di pittura o di scoltura o d'architettura, e quel tanto ne dicesse che egli sentisse [2]; essendo che in ciascuna di queste tre arti sono molti particolari, sopra i quali si può ragionare e discorrere ampiamente, ancorché delle due prime, pittura e scoltura, tutti s'abbiano a ridurre a questo fin solo, che elle dilettino e piacciano, e l'architettura abbia bellezza e comodità [3]. Se il pittore adunque avesse parlato del colorire, arebbe scoperto mille belle e vaghe discrezioni, anzi pur tante, ch'a pena l'età d'un uomo basta per apprenderle in parte; laonde un giovane veniva con molta agevolezza et in picciolo spazio di tempo ad imparare e comprendere assai, e poteva a buon'ora acquistar onore e fama. Similmente, se un altro avesse trattato e discorso dintorno alla composizione delle storie, veggasi, di grazia, che utilità si faceva a' giovani, per esser questa una di quelle parti di tanta importanza, che rare volte se ne veggono ben composte e nelle quali non si scorgano assai capi et altre membra, che non si ritrovano se non fitte l'una figura con l'altra, e mal ac-

cozzate e divisate fra loro. Chi si fusse anche posto a ragionare quanto sia utile la prospettiva et il sapersene con grazia servire, e non, come alcuni hanno fatto, dando non poca disgrazia e sconvenevolezza alle lor figure, grande per certo sarebbe stato il frutto che se ne poteva ritrarre[1]; et oltre ciò sapete tutti, eccellenti Accademici, quant'io pregassi, che delle proporzioni, distribuzioni, discrezioni e comodità dell'architettura si ragionasse e discorresse, le quali cose apportano vaghezza e comodità, et alle quali il tempo non basta per arrivare a qualche perfezzione[2]. Agli scultori poi, quanti buoni consigli e giovevoli documenti si poteva egli porgere? E prima, per dar grazia ad una statua di marmo, quant'arte e giudizio ci voglia, acciò che i grandi e fini marmi, che con gran fatica, tempo e spesa non picciola si son cavati e condotti, per poca pratica e mancamento d'arte non si guastino e non si storpino; et appresso, come si debba svolgere dolcemente una figura, acciò che non paia di molti pezzi e mal divisata, come purtroppo spesso adiviene a chi non è da qualche maestro fedelmente avvertito e corretto[3]. Il che sapere molto giova a' giovani, perciò che non basta il vedere le ben fatte e belle figure, ma conviensi anche saper ben l'arte e perché elle così son fatte, imperò che, se ciò bastasse, il Moisè bellissimo di Michelagnolo Bonarruoti con l'altre sue figure et in Fiorenza la Sagrestia di San Lorenzo potrebbono insegnare a tutti senz'altro. Ben è vero che, con molta lunghezza di tempo, farebbono in ogni modo; ma l'intendimento mio era di scorciarlo e farlo più breve che fusse stato possibile, essendo sì caro com'è, però che fra l'imparare e l'aver comodità d'operare l'uomo divien vecchio, e con le forze gli manca il lume degli occhi e talora anche quello della mente[4].

Questa usanza, dunque, del leggere e discorrere sopra gli avvertimenti detti, et altri più assai che dir si potrebbono, con grand'utile e profitto de' giovani non si essendo per ancora introdotta, quello che ne sia stato cagione non so. Quel tanto adunque che io allora con viva voce arei disiderato di dire, sopra un particolare solo, per iscarico della mia co-

scienza, adesso a tutti quelli il dirò, i quali questa mia lettera si degneranno di leggere; et è questo: che siano avvertiti e si guardino, per l'amor di Dio e per quanto hanno cara la lor salute, di non incorrere e cadere nell'errore e difetto, nel quale io nel mio operare son incorso e caduto, facendo molte mie figure del tutto ignude e scoperte, per aver seguitato in ciò più l'uso, anzi abuso, che la ragione di coloro i quali innanzi a me in tal modo hanno fatto le loro e non hanno considerato che molto maggiore onore è dimost⟨r⟩arsi onesto e costumato uomo, che vano e lascivo, ancorché bene et eccellentemente operando [1]. Il quale mio in vero non picciolo errore e difetto non potend'io in altra guisa ammendare e correggere, essendo che è impossibile distornare le mie figure o vero dire a chiunque le vede o vedrà, ch'io mi dolgo d'averle così fatte; lo voglio publicamente scrivere, confessare, e far, giusta mia possa, noto ad ognuno quant'io facessi male e quanto io me ne dolga e me ne penta, et a questo fine eziandio, che gli altri siano avvertiti di non incorrere in cotal dannoso vizio. Perocché, prima che offender la vita politica, e maggiormente Dio benedetto, con dar cattivo essempio ad alcuna persona [2], si dovrebbe desiderar la morte e del corpo e della fama insieme [3]. Il far dunque statue ignude, Satiri, Fauni e cose simili, scoprendo quelle parti che si deono ricoprire e che vedere non si possono se non con vergogna, e che ragione et arte ricoprir c'insegna, è grandissimo e gravissimo errore. Perciò che, quando mai altro male et altro danno non ne avvenisse, questo certo n'avviene, che altri comprende pure il disonesto animo e l'ingorda voglia di dilettare dell'operante; da che nasce poi che tali opere son testimoni contra la vita di chi le ha fatte [4]. Confesso adunque (quanto a me appartiene) di avere in ciò molto offeso la grandissima maestà di Dio, quantunque io non mi movessi già a così fare per offenderla. Ma per questo non mi scuso, poscia che cattivo effetto veggio pur che ne riesce; senzach'io so che l'ignoranza di ciò, l'uso et altre cose non mi scusano in parte alcuna, perciò che l'uomo ha

da sapere quello che fa, e che effetto alla fine possa o debba nascere da questo suo fare et operare [1].

Però, fratelli Accademici miei carissimi, siavi grato questo avertimento, ch' io con tutto l'affetto dell'animo mio vi porgo, di non far mai opera vostra in alcun luogo disonesta o lasciva (parlo figure ignude del tutto), né cosa altra che possa muovere uomo o donna, di che età si voglia, a cattivi pensieri, essendo che purtroppo questa nostra corrotta natura sia pronta per sé stessa al movimento, senza ch'altri l'inviti [2]. Ond' io consiglio tutti, che ve ne guardiate con ogni studio, a fine che non abbiate nella prudente e matura vostra età, sì come ora fo io, a vergognarvi e dolervi d'avere ciò fatto, e maggiormente d'aver offeso Dio, non sapendo certamente niuno se arà tempo di chiederne perdono, né se ci converrà render conto eternamente del mal essempio dato, il quale vive e viverà purtroppo, ad onta e scherno nostro, lungo tempo, et il quale con tanta sollecitudine e con tante vigilie s'è cercato che viva [3]. E so bene che molti di voi sanno che non è minor dificultà, né minor arte punto, il saper fare un bel panno dintorno ad una statua, che con grazia sia accomodato e posto, che si sia farla tutta ignuda e scoperta; e che sia ciò vero, l'essempio de' valent'uomini e saputi dell'arte ve lo dimostra [4]. Quante lodi, quanti favori ha riportato messer Iacopo Sansovino del suo San Iacopo tutto vestito, fuor che mezzo le braccia? Tanti, che io non so se forse altri ne abbia mai tanto delle sue nude riportato. Il Moisè di San Pietro in Vincola di Roma non è egli lodato per la più bella figura ch'abbia fatto Michelagnolo Buonarruoti? e pure è vestita del tutto. Però vano e sempre errante pensiero degli uomini, e massimamente de' giovani, che per lo più si dilettano di far cose che solo possono allettare il senso, et ad altro non si studia, che impudicamente piacere! [5] Il qual malvagio pensiero, se non si cerca di sverre e di sbarbare da' cuori prima ch'altri s' invecchi, troppo cattivi et amari frutti n'arreca e produce. Et or crediamo noi che quegli antichi e moderni scrittori, i quali con tante e continue fatiche di giorno e di

notte si sono studiati in comporre prose, rime e versi altissimi e leggiadrissimi, nondimeno osceni e disonesti, sì c'hanno guasto e corrotto oramai tutto il mondo, se potessero di nuovo ritornare in vita, che volentieri non le stracciassero e non gli ardessero tutti, e non odiassero e non fuggissero la tanto amata e cercata fama mortale? Miseri loro, che bene (ma forse tardi) s'avveggono quant'ogni cosa sia vanitade espressa, e che tutte le lodi e gli onori che può dare il mondo niuno conforto né aiuto porgono all'anime loro già mai, massimamente di quelle opere di cui parlo, le quali di tanti mali essempi son piene. Or, se dichiamo e crediamo questo degli scritti profani, che dire e credere debbiamo delle statue e delle figure, che in una occhiata sola possono muovere ogni animo, ancor che temperato e ben composto, a disordinato e sconcio pensiero, e sono poste ne' luoghi publichi e da ogni gente e vedute e considerate, il che tanto non avviene de' libri e degli scritti, i quali da tutti letti esser non possono? Per lo che dire potremo, che non solo ne' tempii, nelle chiese sacre non si debbano porre tali incitamenti malvagi, dove non si dee se non cose oneste e sante vedere o dipinte o scolpite; ma né anche in luogo alcuno privato et eziandio profano, poscia che in tutti i luoghi et in ogni tempo, come di sopra dissi, siamo obligati a dimostrarci, a tutti gli uomini, onesti e casti, amatori e conservatori de' buon costumi, e non destruttori et odiatori di essi[1]. Né si vadia, di grazia, niuno escusando con dire: « Quel signore, quel principe volle e mi comandò che io così far dovessi, né io poteva o deveva disdirgli »; perché, s'egli sarà eccellente maestro in ciò, saprà benissimo, col giudizio e con l'arte sua, far cosa che insieme porgerà diletto e vaghezza, senza mostrar di fuori qual è di dentro il cuor suo sozzo e carnale. E pur sappiamo che il più degli uomini che ci fa operare non dà invenzione alcuna, ma si rimette al nostro giudizio, dicendone: « Qui vorrei un giardino, una fonte, un vivaio, e simili »; e quando pure si trovassero tali, che cose disoneste e laide ci comandassero, non dobbiamo obedirli, e

siamo tenuti ad avere più riguardo di non nuocere all'anima nostra, che venir secondando il piacer altrui, e più guardarci dall'offendere la Divina Maestà con dar cattivo essempio agli uomini contro la sua santissima volontà, che operare in pro' di qual si voglia persona. Et in questo proposito, a mia confusione, non voglio tacere che mai nessuno padrone e signore, che io servissi, non mi disse ch'io tali figure né in cotal modo fatte io far dovesse, ma la cattiva usanza e più la mia vana mente in tale e così fatto errore m'hanno fatto cadere [1].

Ora adunque che alla bontà di Dio è piaciuto aprirmi pur un poco gli occhi dell'intelletto, che fallace piacer d'aggradir troppo alla più gente m'aveva tenuti serrati e chiusi, conosco apertamente d'aver errato grandemente, e ciò è la cagione ch'io mi son così mosso a pregar voi tutti, che ve ne guardiate almen più per tempo di quel che ho saputo far io. E soggiungerò ancora, con buona grazia vostra, a maggior testimonianza di quanto vi ho pur testé detto, quello che m'è occorso in questi ultimi anni di mia vecchiaia. Fummi imposto dalla Santità di N. S. Papa Gregorio XIII ch'io dovessi fare una sepoltura tutta di marmi per un suo cugino in Camposanto di Pisa; il quale per essere stato eccellentissimo legista, mi parve di fare una Giustizia; e perché le buone leggi partoriscono la pace, feci anco la statua di lei, e ⟨perché⟩ dove dimora la Giustizia e la Pace v'è nel mezzo il Signore Salvator nostro, però posi nel mezzo la figura di Gesù Cristo che mostra le santissime e salutari sue piaghe. Della qual sepoltura ne trassi più onore e giovamento, che di altre statue ch'io abbia fatto già mai; perciò che, avendone buona relazione il Beatissimo Pontefice, mi fece donativo di molta somma di danari, oltre ad ogni buono e largo pagamento. E se bene io feci il Colosso che è in Padova e 'l Gigante, col resto della fonte, che è su la Piazza di Firenze, con tanti ignudi, manco onore assai ne ritrassi e, quel ch'è peggio, me ne trovo la coscienza fuor di modo gravata, come dirittamente mi si conviene; onde del continuo acer-

bissimo dolore e pentimento ne sento all'animo [1]. Prendete adunque amorevolmente questi miei ricordi e consigli, come da padre che negli anni esser vi posso, e dal più minimo che, in valore, di tutti mi reputo e tengo. Discorrete con prudenza l'operar vostro, et in ispezialità nelle chiese (come già dissi), ancor ch'io spero che, sotto sì prudente Pontefice qual noi siamo, tal abuso vizioso si torrà via del tutto, raffrenando il licenzioso modo di fare degli scultori e pittori, e che non si porrà cosa alcuna in luogo sacro senz'essere ben essaminata e veduta prima da persone di buona vita e d'ottimo giudizio. E, facendo qui fine a questo mio ragionamento, pregherò il Signore Dio che vi conservi sempre nella santissima grazia sua e vi feliciti in tutte l'opere vostre, sovvenendomi d'una parola che già mi disse Michelagnolo Buonarruoti, et è: che i buoni cristiani sempre facevano le buone e belle figure [2].

Di Firenze, il dì XXII d'agosto MDLXXXII.

BARTOLOMEO AMMANNATI

FRANCESCO BOCCHI

ECCELLENZA DEL SAN GIORGIO DI DONATELLO

DOVE SI TRATTA DEL COSTUME, DELLA VIVACITÀ E DELLA BELLEZZA DI DETTA STATUA.

Al Serenissimo Cosimo de' Medici
Gran Duca di Toscana.

È cosa nota, Serenissimo Gran Duca, che la maraviglia delle antiche statue per l'industria de' moderni artefici non solo è cessata, ma in quella guisa adeguata oltre a ciò, che il discernere a cui di loro si debba in così sovrano artifizio il maggior grado attribuire non è se non cosa malagevole molto[1]. Ma tra gli altri, che della città di Fiorenza, come da feconda madre, sono stati prodotti, egli ci ha Donatello, artefice ottimo e singulare; il quale con peregrine maniere e gentili cotanto in perfezzione si è avanzato, che poco degli altrui artifizii, mercé del suo chiaro ingegno, curare ci dobbiamo[2]. Perloché, sì come co' fatti e con le opere egli fu in vita dalla casa serenissima di V. A. tenuto in pregio et esaltato, così vuole la ragione al presente che con la favella e con le parole dopo la morte egli sia orrevolmente ricordato. Ma, perciocché il ragionare di tutte le sue statue troppo più grave farebbe la materia che non possono le forze mie sostenere, solamente del San Giorgio ho preso a ragionare e di quelle cose partitamente che oltre alle altre lo fanno riguardevole; perocché questa statua piena di nobile artifizio a' maggiori ingegni et in questa arte più intendenti ad ora ad ora arreca maraviglia[3].

Quello amore adunque mi ha mosso, che sempre V. A. S. a' chiari artefici e singulari ha portato, e mi ha fatto animo di presentarle questa picciola opera, facendomi sicuro parimente, non per alcuna mia industria, di cui è scarso il trattato oltre a modo, ma per la nobiltà del soggetto, che ella non le debba essere discara. E con questo, baciandole umilmente le mani, le prego di cuore e sinceramente da Dio ogni felicità[4].

In Firenze, il dì XXV di maggio 1571.

Di V. A. S. umilissimo servitore
Francesco Bocchi

All'Accademia Fiorentina del Disegno.

Insino nell'anno MDLXXI io scrissi questa picciola opera sopra la statua del San Giorgio di Donatello, la quale, fatta con grande artifizio, è stata giudicata sempre più delle altre degna di lode e di pregio. A questo non solo fui mosso da mia propria voglia, ma molti uomini letterati mi confortarono appresso; i quali, intendenti di questa arte, commendando il vigore che dentro ancor nel marmo pare che si muova e che adoperi, avvisavano che quasi ricevesse torto tanta virtù, se degnamente con lodi non fosse commendata. Affermavano altri come era questa statua nell'animo del Gran Duca Cosimo di tanta stima, che non gli poteva essere se non cosa grata se, poi che era scritta, a lui fosse presentata. Perloché io posi ogni studio per fornire questa impresa, e quando mi parve tempo, al Gran Duca la presentai; il quale, però che era intendente oltre a modo di tale artifizio, mostrò di aggradire questa fatica e con benigno sembiante la ricevette [1].

Ora, dopo questo tempo, molti, che si dilettano di sì fatte opere, mi hanno domandato questo libro e tanto stimolato che, vinto dalle ragioni alla fine e da' preghi, non ha molto che io mi disposi di mandarlo con la stampa alla luce. Chiedeva la cosa in questo, anzi era necessario far motto con una lettera ad alcuno che fosse amatore et intendente di tutte e tre le nobili arti, et in qualche modo rinnovare la memoria della bisogna onde a prendere sì fatta fatica mi era mosso. Nelle altre cose, sì come poco intendo, così posso agevolmente ingannarmi; ma, conosciuta la virtù di tanti nobili intelletti dell'Accademia del Disegno, son certo che io non mi inganno mandandole questa lettera, alla cagione, di cui io le dico, pertinente. Le lodi oltre a ciò in guisa sono molte, che a questo artefice sono date, che poco, come io avviso, risponde quello che ho scritto a tanto merito [2]. E certamente io mi fo a credere che questo singulare artefice conoscesse il suo valore; il quale essendo molto, voleva che durasse

molto altresì. Per questo tutte le statue di marmo, quanto più egli poteva, con le braccia e con le mani ristrigneva in sé stesse e quasi in un pezzo sodo le formava, onde né ingiuria di fortuna, né alcuno accidente potesse dar loro nel tempo futuro nocumento, ma, mirando all'eternità, avessero saldo schermo contra la fragilità e lunghissima vita. In quelle che sono di bronzo non mise questo studio, come si vede nella Iudit, che lancia il braccio fuori del busto; perocché, quasi sicuro che si dovessero conservare, lasciò quelle in guardia di sua natura forte e robusta. Ma meglio sanno questo le SS. VV. che io in carta non so divisare altramente; perloché tutto quello che per difetto di sapere io ho lasciato, senza fatica potranno considerare con suo senno, il quale molto e gentile con grande onore per tutto è ricordato. Prendano adunque a grado questa mia impresa, ché solamente da loro domando questo, senza più; e se lo studio dello scrivere e l'artifizio è senza lode, non sarà per avventura il mio avviso degno di biasimo tuttavia, che di lodare sì alto lavoro ha preso tanto ardire. E con questo alla buona grazia delle SS. VV. molto mi offero e raccomando[1].

Il dì venti di giugno 1584.

RAGIONAMENTO SOPRA L'ECCELLENZA DEL SAN GIORGIO DI DONATELLO

Sì come Platone nel principio del suo Convito si maraviglia e si duole che, poiché erano stati molti poeti i quali altamente le lodi di Ercole e degli altri eroi aveano celebrato, non si era però trovato alcuno che avesse preso di lodare Amore alcuna cura; così noi più giustamente forse maravigliare e dolere ci possiamo, che i novelli artefici in simil modo come gli antichi da noi non siano con lodi esaltati. Perché nessuno è che non sappia quanto larghi e quanto copiosi siano stati gli scrittori in lodare il Doriforo di Policleto et il Ialiso di Protogene e la Venere di Apelle et il Cupidine di Prassitele, e quanto quei di questa età siano scarsi e ristretti in celebrare i nostri artefici, i quali per avventura non minori lodi che gli antichi hanno meritato [1].

Molto tempo già e molti secoli erano passati che il nome e le opere degli antichi artefici in guisa tale dalle menti umane erano ammirate, che non solamente di andare di pari con esso loro, ma pensava⟨no⟩ oltre a ciò di non potere giammai lodarle a bastanza. Perché l'oscurità delle arti (mancandoci coloro che chiarire le potessero) teneva del tutto i nobili ingegni abbagliati, che, tali quali essi erano, senza lume e senza guida mostrare non si poteano. Ma la gran copia degli ingegni fiorentini, nel cui terreno vie più che in nessuno altro la bellezza et il valore delle tre arti hanno fatto prova, dopo i tumulti delle guerre facendosi incontro a tutte le fatiche et a tutte le difficultà, ha preso francamente così

grande ardire e così gran potere, che inferiore in alcuna parte agli antichi Greci non si dee riputare [1]. E comecché molti siano divenuti sommi et eccellenti, due tuttavia ce ne ha che nella scultura più degli altri si conoscono singulari, io dico Michelagnolo Buonarruoti e Donatello. Questi con maniere inusitate e peregrine cotanto si sono avanzati e così magnificamente la città di Firenze con le opere loro hanno onorato, che ella né a Roma né a nessuna altra città per questo affare dee portare alcuna invidia [2]. Ma perché in raccontando le lodi di tutte e due, come primamente avevamo divisato, troppo più lungo e forse noioso il nostro ragionamento diverrebbe che la voglia di chi legge non richiede, favelleremo solamente di Donatello, e non delle sue opere tutte, ma della statua del San Giorgio senza più, che egli a nome dell'Arte de' Corazzai con mirabile artifizio lavorò; la quale poi nella facciata del tempio di San Michele, di costa al magistrato de' Conservadori, fu collocata. Né deesi di ciò alcuno prendere maraviglia, che tante lodi ad una sola statua si convengano; poiché, oltre agli altri, Cicerone, tra' latini il più sovrano oratore, non si recò a vile et il Ialiso di Protogene e la Venere di Apelle di porre a paragone con la persona del Gran Pompeo, il quale, pieno di trionfi e di onori, come si legge, fu uno de' maggiori e de' più nobili cittadini che per tempo alcuno giammai avesse in Roma [3].

Ora questa, di tutte le bellezze piena e di ogni perfezzione, considerandola in ogni parte così gran copia di lode seco porta che, quantunque ella per questa cagione facile et aperta apparisca, nel trattamento suo nondimeno oscura e difficile si prova. Bene fu agevole al grande intelletto di questo nobile artefice e contemplare nella sua mente et isprimere poi nel marmo con felice artifizio pensieri eroichi e gentili, e far quasi vivo quello che non ha vita, dar moto ove è fermezza e ridurre in colmo la virtù della scultura, che innanzi a lui giaceva senza onore e nelle tenebre sepolta [4]. Ma perché noi sì fatta conoscere la possiamo, innanzi che più a dentro si proceda, consideriamo primamente che cose siano

quelle, le quali a constituire una somma eccellenza concorrono e creano negli animi nostri non solo diletto, ma maraviglia oltre a ciò [1]. Sono adunque tre senza più (secondo che io avviso), che una tale perfezzione deono partorire: il costume, la vivacità e la bellezza [2]. Ma egli si dee considerare che io altramente di quelle parti non voglio favellare, le quali dell'arte della scultura sono proprie; come del disegno, della conformità delle membra o delle misure del corpo umano; perciocché tutte queste, e tutte le altre ancora che nelle statue si richieggono, in così raro scultore e nobile, come fu Donatello, essere state compiutamente si conoscono [3]. Nella qual cosa, sì come gli scrittori dell'arte retorica altre chiamano le parti dell'oratore et altre quelle del parlare oratorio, così noi altresì il costume, la bellezza e la vivacità chiameremo parti dello scultore, ma non della scultura; le quali non da maestro alcuno si imprendono, ma per altezza di ingegno, considerando quelle ne' suoi pensieri, nelle opere si esprimono [4]. E certamente chi è quegli che non conosce che molti artefici nelle altre cose singulari et ottimi sono stati, come Andrea Verrocchio, Lorenzo Ghiberti, Filippo di ser Brunellesco, le cui opere (comecché da maestra e dotta mano fabbricate si conoscano, e che meritino molte lodi e molte) per le tre parti nondimeno che sono dette (delle quali avea Donatello notizia a maraviglia) da questo eccellente artefice senza alcun dubbio si vede che sono superate? Onde egli pare che molto sia ragionevole che noi più tosto di quelle cose favelliamo, che furono proprie e particolari a Donatello, che delle generali et a molti artefici comuni [5].

Ma di questa statua e della sua eccellenza cominciamo in quel modo a ragionare, che sostiene la presente materia; perciocché io mi assicuro che, in considerando, cotanta perfezzione vi abbiamo a trovare, che non solo alle moderne non essere inferiore, ma ancora con le antiche andar di pari e forse soprastare la vedremo. Ora, perché noi questo più comodamente fare possiamo, egli ci bisogna, prima, del costume generalmente trattare, e poi, per conseguente, di quello ch'è proprio di questo trattato.

Del costume.

Egli si vede che il costume è una delle più singolari parti e più nobili, che faccino quasi vive le statue e perfette, poiché e' ci mostra e fa palesi i pensieri dell'animo e la natura sua, e che tutto quello che egli eleggere o fuggir vuole chiaramente ci palesa. Questi del volto umano mirabilmente la superficie stampa e la colorisce, e talmente la segna, che in alcun modo essere non puote che, tale quale è l'uomo, se non con parole, almeno nel viso suo in fatto non sia manifesto. Ma perché di questo costume, da' libri della Retorica in fuori e della Poetica di Aristotile, in nessuno altro, se non forse per incidenza, si fa menzione, ma di quello della pittura e della scultura non si parla giamai chiaramente, come quegli che, comparandolo il Filosofo con le arti delle lettere, era in quei suoi tempi, pieni di uomini intendenti, chiaro e manifesto; non sarà per questa cagione fuor di proposito che noi consideriamo quale sia questo negli uomini che vivono, che poi gli artefici, ora co' marmi et ora co' colori, imprendono ad imitare[1]. Egli non ci ha dubbio alcuno che le passioni dell'animo nel corpo umano molto non adoperino, e che, tali quali esse sono, sovente nel sembiante, che è esteriore, non appariscano; perché elle in su la carne si stampano, e quasi alle tenebre et alle oscurità de' nostri pensieri, a chi riguarda, fanno lume e quasi a dito gli animi dimostrano. E ciò vedere si puote tutto il giorno: ché colui, che era dianzi nel viso di ira e di fortezza tinto, in un pericolo poco dopo, dove egli della sua vita dee dubitare, tutto pallido e timido nella fronte si conosce. Questi sembianti ci mostrano ora costumi di prudenza, ora di liberalità, e talora, come sovente avviene, de' suoi contrarii. È il costume un saldo proposito che, mosso da natura, per suo libero volere adopera e, perché ha sua radice nell'anima nostra, per ferma usanza adopera, e poco appresso compone la qualità della vita nell'uomo; come ad ora ad ora si

dice di alcuno, che sia costumato o scostumato[1]. Ma perché la scultura e la pittura sono arti equivoche, e meno nobili e meno perfette di quello che ha il suo essere per diffinizione e per natura; per questo un solo indizio et un solo segno in amendue si conosce, io dico nel volto, che con colori, e con lo scarpello nel marmo, si discerne[2].

Il primo, come scrive Plinio, che esprimesse il costume, fu Aristide Tebano, artefice singulare e molto celebrato, e per le sue opere apprezzato oltre a modo e tenuto in grande onore[3]. Ma il costume nell'uomo comecché per lo mezzo di molte parti si possa vedere, noi nondimeno di quella solamente dobbiamo favellare, la quale, come è il volto, è più in questa materia propria e più singulare. E qui si dee avvertire che, dovendosi chiamare costumi quelli che nella spessezza della vita umana fanno e che adoperano, o che sono nell'animo nostro per potere adoperare, e la pittura e la scultura imitando con suo studio i vestigi et i segni de' costumi che sono nel volto umano, e non quelli stessi, noi nondimeno, secondo l'uso del Filosofo, chiameremo pur costumi non solamente i segni, ma ancora di tali segni le imitazioni che mostrano le pitture e le sculture[4].

Scoprono adunque i costumi l'animo nostro et i pensieri, i quali, quantunque vero sia che in alcuna materia esprimere non si possano, sì in ciò pure operano, che con agevolezza, come dice il Petrarca, « nella fronte il cuor si legge »[5]. Et alcuna volta puote avvenire che, essendo palesi ora nelle parti del corpo umano e nelle azzioni di quello e nelle parole, et ora nella fronte, che la notizia falli in alcune di esse, e che quelle del volto alle parole, e quelle del corpo all'animo non rispondano[6]. E di ciò siaci per esempio Alessandro Magno, il quale, essendo pieno di alti pensieri e di animo valoroso, non era però nel corpo così magnificamente dalla natura favorito, che la madre di Dario, di lui prigioniera, non pensando di ingannarsi, anzi stimando altri re, inchinandosi umilmente non adorasse in luogo suo Efestione. E Domiziano imperadore altresì, comecché sembiante e co-

stume di modestia nel volto suo dimostrasse, si fu egli nondimeno in tutti i vizii così dissoluto e così rotto, che e' non ebbe forse alcuno in Roma che lo superasse. Quello adunque che è di fuori, poco risponde alcuna volta all'interiore, e poco parimente l'uno all'altro si assomiglia. Scrivono i poeti di Tideo che, sparuto in vista, avea tuttavia grande animo in picciol corpo, e dentro a sue fattezze, che erano scarse e minute, racchiudea gran virtù e gran vigore. E Niccolò Piccino, come il nome suona, si fu egli di corpo così picciolo, comecché fosse fornito di gran valore, che è cosa di maraviglia quello che di lui si dice; perocché, essendo stato rotto in un gran fatto d'arme presso al lago di Garda, per campare la persona bene gli convenne usare l'arte e l'ingegno: ché, chiuso d'ogn'intorno dal suo nemico, indusse un tedesco, che era suo servidore, che lo portasse addosso in un sacco fuori di pericolo. In su la mezza notte adunque passò per lo campo de' nimici e contra l'opinione di tutti fu condotto salvo nel Castello di Tenna, che dagli avversarii era assediato. Egli è ben vero che la statura, che è picciola e sparuta, non confonde il costume, che è nel volto; ma toglie tuttavia in altrui ogni credenza che quivi alberghi alcun valore, dove manchi una certa maestà che in prima vista suol prendere gli animi che a sì fatta cosa mirano attentamente. E in questo usano gli artefici grande studio e, pure che alcun segno nel volto apparisca, aggiungono di suo alquanto, onde questo valore intrinseco di fuori si conosca [1].

Sono ritrovatisi alcuni, nel volto de' quali in tutto il corso di loro vita un costume medesimo si è veduto; come in Socrate affermano alcuni essere avvenuto. In questi, come io mi avviso, non dee essere tale difficoltà, che i pittori e gli scultori molto meglio non esprimano che coloro i quali, sì come da molti pensieri sono sempre nell'animo accompagnati, così quasi da molti colori de' costumi hanno la faccia dipinta e colorita. Et una cosa tale, come dice Plutarco, in Demetrio, che fu uno de' successori di Alessandro, chiaramente si conobbe, perché nel volto di questo gran re non

solamente era leggiadria e mansuetudine, ma terrore ancora e gravità; onde, quantunque molti pittori e molti scultori a contrafarlo imprendessero, nessuno però giammai, comecché molto si affaticasse, il volto suo poté, che del tutto somigliasse, imitare. Perché una o due di queste parti o il pennello o lo scarpello sfuggendo, e gli occhi e le mani dell'artefice più di una non potendo mettere ad effetto, per questa cagione il ritratto men bello e men simile ne diveniva, e da quello, onde egli era effigiato, differente.

Ma che il costume stimare si debba nelle statue parte molto nobile e molto singulare, dalla cosa da cui egli è preso potremo noi agevolmente considerare. Quando alcuno uomo di gran nome e di gran virtù in quei luoghi si trova, dove egli per le sue fattezze non era stato veduto giammai, da tutti è considerato et ammirato, come quelli che la virtù et il valore nella persona di lui e quasi l'animo suo co' loro occhi riconoscono, che forse dalle altrui voci avevano udito la vita et i costumi celebrare. Perloché, scrivendo Vergilio di Enea, il quale, di sembiante eccellente fornito, venne alla presenza di Didone, dice che ella nella prima vista si stupì e molto si ammirò, giudicandolo nell'animo tale quale di fuori nella persona si vedeva. E Tito Livio parimente, parlando di quei due valorosi capitani, io dico di Scipione e di Annibale, i quali, nella presenza de' loro eserciti venuti a parlamento, non essendosi se non per la fama delle valorose prove conosciuti prima, racconta come, innanzi che a parlare cominciassero, che quasi attoniti e smarriti, l'uno l'altro ammirando, per alquanto spazio si tacquero; perché, essendosi per lo addietro conosciuti per molti avvenimenti di guerra e per molti fatti d'arme, et a faccia a faccia riguardando ciascuno la persona dell'altro e riconoscendo i segni delle prodezze ricordate, di maraviglia e di stupore in guisa si empierono, che egli fu di bisogno che al disiderio di favellare insieme alcuno spazio si ponesse. Ma sì come alcuni uomini, ne' tempi da' nostri molto lontani, sono stati, i quali in questa mortale vita vie più che gli altri con la propria

virtù si sono avanzati, come Alessandro Magno e Cesare e Pompeo e Scipione e, non ha gran tempo, il gran Consalvo et il Magnifico Lorenzo de' Medici et il Cardinal Bembo; et altri, non passando l'uso del vivere comune, mezzanamente la vita loro hanno menato; et alcuni altri, di virtù spogliati, sono stati a questi inferiori; così i poeti e gli scultori et i pittori queste tre qualità di uomini con ogni studio e nobilmente si sono sforzati di esprimere. I primi e gli ultimi al preterito tempo, et i mezzani et i simili al presente si assegnano [1]. Ma quelli di vero sono artefici più singolari, che imitano i migliori con quella imitazione che è propia del poeta, che quei che esprimono i peggiori o vero i simili. Perché questi solamente (io dico quelli che vanno imitando i simili del tempo loro, dalle cose generali dipartendosi) sono simili agli scrittori delle istorie, i quali (come è cosa chiara) sì come i poeti di tanta eccellenza forniti non sono [2].

Ma questi costumi degli uomini che sono degli altri migliori non si dee stimare che ne' libri di Aristotile solamente si trovino, ma per avventura, comecché in altrui la malignità umana non sòfferi di riguardare, in alcuni che eziandio vivono al presente, ma non conformi a quello che il Filosofo ci lasciò scritto nella Poetica. E chi è quegli che non affermi (per favellare pure degli antichi) che e' non fosse nella fronte di Mario un costume di singulare maestà e di animo invitto, quando, fuggendo le armi di Silla suo nimico, carico di anni e lordo nel sembiante, solo e posto in una carcere che molto era oscura, col costume suo, dico, legò in guisa tutti i sensi al manigoldo, il quale era già presto a torgli la vita, che contro a quello altramente le mani non poté adoperare? Molte cose si dicono dagli scrittori pieni di fede della maestà di Catone Uticense e della prudenza e della gravità che nel suo volto si vedeva; ma ci dee bastare solamente quello che dice Cesare ne' libri che contra Catone egli scrisse, i quali egli nominò Anticatoni. Egli narra che nell'ora che è vicina al giorno, tornando Catone da cena (la qual cosa sovente era solito di fare), e per l'ebbrezza in cui

era sommerso avendosi coperto il capo e la fronte, alcuni giovani se gli fecero incontro, e più e più per beffe infestandolo e per ischerno, alla fine gli scopersono la fronte. La cui faccia piena di gravità, come abbiamo detto, subito che ebbero veduto, tutti insiememente nella loro (e già era la luce apparita) arrossarono, in guisa che (come dice Cesare) pensato aresti che non Catone da loro, ma questi da Catone in su qualche errore fossero stati colti. In tutta la persona sua fu Cesare Augusto, comecché nessuno studio in ciò ponesse, di fattezze leggiadre molto et avvenenti, ma nella fronte e negli occhi particolarmente, vie più che nelle altre parti, singulare. Egli amava molto che chi guardava, come allo splendor del sole, alla vista sua, e come a cosa più che umana, il volto suo abbassasse. Et avvenne, andando egli in Francia, che uno de' primi signori di quella, il quale per lo addietro nell'animo suo di gittarlo nel passare delle Alpi in qualche precipizio avea divisato, non poté altramente far questo, com'egli poscia, a' suoi tornato, narrò, perciocché e' diceva che dalla fronte serena e dalla maestà di sì chiaro uomo era stato raffrenato. È non gran tempo, sì come noi sappiamo, che dal Gran Signore de' Turchi con le armi fu l'isola di Rodi occupata; e questa guerra sì fu ella memorabile molto per lo gran numero di coloro che vi morirono e per la crudeltà barbarica verso i nostri usata, sì ancora per la fortezza e per l'ardire che i Cavalieri di S. Giovanni dimostrarono. Avvenne adunque, mancando tutti gli umani aiuti, co' quali quei di dentro dalle forze nimiche si potessero difendere, che Filippo Lilidamo, Gran Maestro, arrendendosi pose tutta l'isola, le persone e sé stesso in potere di Solimano. Per questo, avvengaché per sua natura e per la fresca vittoria e' fosse feroce e crudele, tuttavia il costume del vinto, quando gli venne davanti pieno di autorità, poté tanto nel vincitore, che tutte le ingiurie de' fatti e delle parole, contra la persona sua usate, e di più la natura sua, che era fiera, obliando, ricevé et aggradì il suo nimico non altramente che se con istretta amistà lungo tempo fosse seco

vivuto; et appresso (di che egli dubitava molto) co' suoi liberalmente lo lasciò partire. Per le quali cose noi dir possiamo che non solo i costumi de' migliori, io dico di uomini molto rari e molto singulari, ne' tempi preteriti sono stati, ma che ne' presenti ancora si possono trovare, e che hanno forza di disporre ancora gli animi nostri in varii modi.

Oltre a ciò, non si vede egli che, se un principe non solamente con le parole, le quali in questo affare sono potentissime, ma ancora con la fronte e con l'animo, come che sia, mostra qualche indizio, che gli animi altresì di coloro che ascoltano e che guardano, ora si rallegrano et ora si contristano, e quasi come prigionieri del costume vincitore, dove egli vuole, si lasciano guidare? Né qui sottilmente voglio io disputare, se il costume della favella sia più potente di quello del volto; perché solo ci dee bastare che egli è tale, che le statue senza quello sono prive di una parte così singulare, che una massa più tosto di sasso, che ritratti, si deono stimare. E per conoscere che egli ciò negli uomini opera come noi detto abbiamo, molto quel fatto di Filippo, padre di Alessandro Magno, ce ne può far certi. Perché tra molti ambasciadori, che alcuna volta gli Ateniesi mandarono a questo re, vi ebbe ancora quei due maggiori oratori e quei due esempi nel dire in tutte le età singulari; uno de' quali, come fu Demostene, mirando la faccia di Filippo, la quale contra lui era tinta di sdegno e d'ira, tutto nell'animo si rimescolò molto e forte isbigottì, né poté per modo alcuno, come il nome e la sua eloquenza richiedeva, secondo la bisogna fornire il suo parlare. Ma Eschine, accorgendosi che Filippo con volto allegro lo guardava e molto l'attendeva, prese per questo cotanto ardire, che egli, vie più che Demostene, animoso e sicuro nel suo parlare riuscì e potè con franchezza di cuore et al suo nome et alla aspettazione sodisfare. Né altro di questo era cagione, che la qualità del sembiante del re a cui favellavano, la quale gli animi loro né più né meno disponeva, come ella appunto di fuori si mostrava[1].

Ma egli non si dee già pensare che le statue siano prive di questa virtù, e che l'animo di chi guarda, come gli uomini viventi altresì, elle non possano muovere; anzi, molto in ciò adoperano e sovente creano quel costume nell'animo, che da quello che vi era prima è tutto diverso e tutto differente. Perché qual cosa pensiamo noi che, trovandosi Cesare nella Spagna et avendo un giorno la mente e gli occhi in una statua di Alessandro Magno affissati, e piangendo amaramente (perocché non aveva alcuna cosa chiara né lodevole verso di sé, come Alessandro, operato), qual cosa, dico, pensiam noi che fosse cagione di questo, se non il magnifico e real costume di quella statua? il quale all'animo di Cesare corse di presente e, trovandolo presto a cose nobili et eccelse, l'infiammò in guisa che forse a tutti i guerrieri del mondo ha tolto tutte le palme e tutti gli onori [1]. Né invano, o senza alcuna cagione, erano i nobili romani usati di tenere nelle loro loggie i ritratti di coloro che nella loro famiglia, pieni di virtù e di valore, ora nella guerra et ora ne' civili affari si erano adoperati; perché, riguardando in quelli, gli uomini che di gentil sangue sono nati si accendevano e si infiammavano negli animi in tal guisa al valore [2], che non si estingueva prima questa brama, che in qualche parte le prodezze, cui essi imitavano, non avessero adeguato. E Cicerone in quella nobile orazione, la quale egli orò contra Marco Antonio, per mostrar forse la gran forza che ha in sé il costume dice che non il suo consiglio incitò Cassio et i due Bruti, ma le statue de' passati loro, a tentare cose nuove et a pigliar l'arme contra Cesare, e dell'imperio di Roma privarlo et insiememente della vita. Per questa cagione conforta il Filosofo nella Politica, poiché tanta forza ha il costume nelle pitture e nelle statue, che i giovanetti guardino più tosto le opere di coloro che sono fornite de' costumi de' migliori, che qualunque altra; acciocché, se alcuna disposizione negli animi loro creare si dee, quella sia senza alcun dubbio che gli puote in bontà et in perfezzione avanzare. Ma se questo fu necessario in tempo alcuno, a' nostri pittori et agli

scultori oltre a modo è di bisogno; perocché non deono nelle loro figure esprimere costumi solamente di quelli che sono migliori, o degli eroi, ma pensieri sopraumani e divini, onde si sollevi l'animo a divozione e nell'amore di Dio si infiammi [1].

Ora, poiché della natura del costume abbiamo favellato, e che cosa e' sia nelle statue e negli uomini viventi, e come egli negli animi altrui sovente sé stesso imprime, egli ci bisogna al presente considerare, per venire appresso al trattamento dell'eccellenza del San Giorgio, che non già ogni costume ad ogni statua si conviene, ma quello della figura solamente, di cui ha il ritratto la somiglianza. Perché, quanto male sarebbe in una donna dicevole che, o nella persona viva o in una statua, un costume pieno di fierezza e di animosità si vedesse, e non più tosto di modestia e di animo tranquillo? E che piacere ci puote egli venir giammai, quando un giovane, che dee essere valoroso e guerriero, nondimeno nel suo costume di animo vile e rimesso ci si mostra? Nessuno certamente; poiché, avendo ciascuno di loro la sua natura dimenticato, troppo chiaramente egli si conosce che quasi con violenza le altrui cose signoreggia. Conviensi adunque, sì come la natura stessa ci avvertisce, che molto gli artefici siano considerati di che costume e' debbano fornire le loro figure, acciocché e' non caggiano in qualche errore e difformità che possa agli occhi nostri noia e dispiacere arrecare. Perché, non si vede chiaramente che, poiché non è ne' bambini né fortezza né prudenza, né in quelli ancora, che sono carichi d'anni, semplicità né leggerezza, che la natura altresì i segni di tali cose nelle fronti loro non ha messo e quasi, come dotta maestra, per non mostrar cosa che non sia dicevole, degli altrui colori non gli ha dipinti? [2] Né questo solamente apparisce esser vero, ma ancora, quando coloro che dalla fortuna sono stati esaltati molto e molto onorati, e dalla medesima appresso prostrati et avvallati, che gli uomini, non potendo i loro inopinati avvenimenti sofferire di riguardare, con ogni studio e con ogni sollecitu-

dine, mossi, come io mi avviso, dal nobile sembiante, pongono gran cura, quanto più possono, per aiutarli e per sollevargli. Per questa cagione poté tanto il costume nobile e pieno di maestà in Lucio Flaminio, tuttoché egli fosse stato di infamia notato e da' censori del numero de' senatori rimosso, che, non potendo stare a vedere le feste publiche in que' luoghi onorevoli che erano solamente a quelli del senato assegnati, messosi nelle parti ultime del teatro tra la moltitudine della plebe, il popolo, per sì fatta indegnità mosso ad ira et a sdegno, con alte voci cominciò a tumultuare, perché egli nelle parti superiori e più degne salisse; né i nobili si recarono questo fatto ad onta, anzi l'accolsero tra loro medesimi con animo lieto e caramente. E da questa cagione fu mosso altresì (come scrive Plutarco) Nicia, valoroso e nobile cittadino ateniese, passando nel mezzo di uno spettacolo publico un suo servo di bellezza rara e di sembiante singulare, e perciò commendandolo molto tutto il popolo, che egli di presente, facendosegli innanzi, dicesse così chiaramente che ognuno potesse udire: « Non piaccia a Dio che questo giovanetto, la cui presenza è nobile oltre a modo, in questa vile condizione si viva; perocché io di tal cosa lo stimo indegno e per la mia autorità lo fo al presente libero ». Molto adunque, per le cose dette, considerare si dee che il costume nelle statue sia proprio e naturale, e che egli da altrui preso non paia in presto, ma nella figura stessa nato e nutrito; perché allora sì fattamente ci diletta e di dolcezza ci riempie, e gli animi nostri commuove oltre a ciò, come se quegli, che noi miriamo, vivo fosse e movente, e con artifizio per tale affare ci parlasse[1].

Ora per cagione di tutte le cose, delle quali noi sopra il costume abbiamo detto, facilmente potremo considerare l'eccellenza e la perfezzione del nostro artefice, e quanto il San Giorgio magnificamente e con gentili considerazioni e mirabili sia stato formato. E di vero io non credo che in alcun modo e' si possa dubitare che le opere di cui si ragiona non siano più rare e più nobili, che sono fornite del costu-

me, che quelle che ne mancano e ne sono del tutto spogliate. Perché, qual cosa maggiore e più mirabile (come di sopra si è detto) possono le statue dimostrare, che l'animo et i pensieri, et in una vista sola quasi la vita tutta, che si dee vivere, farci vedere? E certamente, sì come l'amicizia allora è di più pregio, quando l'uno amico scambievolmente all'altro mostra i suoi pensieri et il secreto del suo animo, così le statue che esprimono vivamente il costume sono altresì delle altre molto migliori e di più stima. Ma nel San Giorgio, con tanta nobiltà di arte da Donatello fornito, egli ci ha non solo il costume, ma quello, oltre a ciò, che è de' migliori e divino, e con tanto propria vivacità espresso, che, sforzando il marmo da cui egli è cavato, avvengaché e' sia verso di sé tacito e muto, nondimeno con quella fronte e con quel ritratto de valoroso animo e magnanimo, non di tacere, ma di volersi muovere e favellare si dimostra[1]. Nella qual cosa quante lodi meriti questo artefice ottimo e sopra gli altri singulare, non è cosa malagevole, come io avviso, a considerare. Perché, se quei pittori sono grandemente lodati, che con maniere peregrine e con la varietà de' colori più che mezzanamente esprimono il costume, che si doverrà egli fare in coloro che in sul marmo lo stampano, dove né la facilità dell'arte, né i mescolati colori alla imitazione gli aiutano, ma dalla durezza della materia e dalla difficultà dell'arte sono contrariati, e, perché in questo affare eglino non si possano avanzare, del tutto è chiuso loro il passo? Grandi veramente deono essere queste lodi, poiché quasi con gli accorti schermi ora degli ingegni et ora dell'arte si difendono in guisa, che né le difficoltà né le durezze nuocergli né offendere gli possono. Ma quelle doverranno bene esser grandissime, che la perfezzione dell'opera e l'altezza dell'ingegno di Donatello richieggono, perocché egli nel duro marmo con maniere nobili morbidamente quasi dipinse un costume di magnanimità, il quale chi non conosce e chiaramente non discerne, dir si può ben di lui che e' sia nelle tenebre dell'ignoranza e che, di ingegno privo, del tutto si viva disen-

sato[1]. Questa con sì alto lavoro nel San Giorgio scolpita è di sì fatta natura, che in ciascuna virtù ha il grande, et intorno agli onori et a cose sublimi si travaglia. Onde noi per questa cagione potremo dire che questo costume, di cui al presente si favella, in su la fortezza fondato sia e fabbricato; la quale perocché molto puote negli affari militari, con gran ragione, mirando il nostro artefice a questo fine, felicemente la fronte magnanima espresse e quella in su la fortezza aggrandì, che ogni altro artefice questo solo (oltre alle molte perfezzioni, onde agevolmente quasi una legge di ben fare puote apprendere), questo, dico, dee considerare, ammirare e riverire[2].

Né si dee alcuno fare a credere che questa statua per lo costume solo sia ottima e perfetta; anzi, ella è tale senza alcun dubbio, perché ciascuna parte, in sé stessa e per rispetto delle altre, è bella e mirabile, né solamente dall'arte, ma ancora da tutti e quasi dalla natura approvata[3]. E perché e' non si vedesse né ancora si potesse, né nel viso né nell'animo, alcuna dissimiglianza sospicare, la quale (come io penso) genera bruttezza e difformità, accordò egli il magnanimo costume del viso con tutte le parti del corpo, e le congiunse e le divisò insieme con bellezza singulare et incredibile. Perché senza fallo, chi molto considera, conosce che le braccia e la testa e le mani e le gambe et i piedi et il petto sono così bene e così nobilmente uniti e tanto magnificamente al volto rispondenti, che, comecché una parte dall'altra divisa fosse e spezzata, ella nondimeno di uomo valoroso e guerriero e magnanimo apparirebbe[4]. Vuole il Filosofo nella Poetica che gli scrittori molto considerino, perché i costumi delle poesie siano convenienti e secondo quello che è verisimile e necessario. Ma chiaramente si vede che con gran giudizio è stata questa legge osservata da Donatello nel San Giorgio, dove tutti i membri, pieni di misurata convenevolezza, col costume si accordano, e ciascuno di essi è all'altro non solamente proprio, ma necessario ancora e naturale. E siaci questo per chiaro segno che la statua è

mirabile e perfetta, sì per tutte le sue parti, sì ancora per lo costume; nel quale guardando noi, non solo il considerare non ci è discaro, ma pieno di diletto, che, a mirare la bellezza e la vivacità insieme, quasi a viva forza altrui trasforma in quel valore di cui la statua ottimamente è fornita. Oltre a questo, come nelle cose naturali avviene, quando alcuno uomo agli occhi nostri vien davanti, la cui persona abbia fattezze valorose e virili, ma nella fronte un costume vile e pusillanimo apparisce, egli ci reca noia e fastidio e di lui gran fatto molte e magnifiche prove non si aspettano; così, se tale questa statua fosse, né più né meno di lei avverrebbe. Ma l'eccellenza e la bellezza in ogni parte minima, togliendo via tutta la noia e tutto il fastidio, la rende ad ogni uomo d'ogn'intorno riguardavole e mirabile. Né pensi alcuno, se qualche segno difforme, quantunque picciolo, egli vi fosse, che di presente e' non si facesse palese e non si dimostrasse; anzi apparirebbe egli molto, né solo i suoi membri, ma il costume ancora, a quelli molto rispondente, macchierebbe[1]. Ora, sì come la magnanimità nelle cose grandi e ne' grandi onori riguarda, et i vituperii molto abborrisce e molto sfugge, così, volendo formar Donatello una statua piena di perfezzione e di fattezze singulari, cacciando da sé et abbominando tutto quello che fosse difforme e dispiacesse, mise insieme tutte le bellezze dell'arte et appresso, compartendole saviamente, diede loro ordine al suo luogo[2], e volle che in ogni atto et in ogni sembianza al magnanimo costume ubbidissero. Né fu indarno divisata questa cosa, perché ciascuna di esse dimostra e confessa, come fa quegli a cui ubbidiscono grandi et alti pensieri, et il costume vivacemente espresso quasi ad alta voce grida una magnanimità mirabile et incredibile[3].

Ma che diremo noi della gran forza che ha questa figura in sé, nel creare quel suo proprio costume in coloro che la guardano? Molto bene il sanno quei che sono discreti et in questi affari intendenti, e quanto in questa parte nobile Donatello si sia avanzato; perocché nessuno è che non affermi

e non renda testimonianza, che il costume magnanimo del San Giorgio non rimuova e non discacci dalle menti i pensieri bassi e vili, e di magnifichi et alti non le informi e non le riempia. Sono le statue, che hanno il costume, delle altre più pregiate, e per questo vigore mostrano in certo modo quasi moto e quasi vita, e creano in altrui pensieri gentili, che è il fine di ogni altra cosa più nobile e migliore. Riconoscono le arti dal fine la sua grandezza, e sono le altre cose di poca stima verso di sé, quando egli è ottimamente ordinato[1]. Nella qual cosa molto è commendato Lionardo da Vinci in quel Serpente di fiero aspetto et orribile, che egli dipinse, alla cui vista restò, chi prima il vide, così attonito e spaventato che, tirandosi indietro, temeva forte che il veleno, che quasi sbuffava questo animale, non gli venisse addosso e non l'uccidesse[2]. Un caso simile avvenne — io dico nel fine e nell'effetto di questa arte — nel ritratto di Papa Paolo III, che fece Tiziano, il quale, posto al sole perché prendesse più splendore con la vernice, movea (perocché talmente era effigiato, che parea vivo) chiunque passava ad inchinarsi e, scoprendosi il capo, a fargli riverenza, generando costumi come la maestà di gran principe e sacro in corpo vivo suole generare[3]. Ma se e' si dee in ciò di alcuno artefice fare stima, Donatello è quegli veramente che il merita; il quale per tutte le eccellenze dell'arte, e per questo costume principalmente, e con gli antichi e co' moderni non solo va di pari, ma, come io avviso, tutti lungo spazio si lascia a dietro[4]. Vadino dunque i nobili giovani considerando e gli occhi della mente tengano nelle statue di questo artefice affissati, dove e prudenza e fortezza e gravità e tutti i santi costumi con maestrevoli modi et incomparabili possono apparare; ma dal San Giorgio, vie più che da ogni altra statua, pensieri alti e grandezza e magnanimità. Né pensi alcuno che questa cosa sia frivola o di poca stima, poiché la virtù imaginante, la quale non solo nell'animo molto puote, ma ancora nel corpo stesso, le vedute imagini ritenendo, quelle con grande agevolezza stampa et informa. Della qual cosa

sia quello per manifesto segno, che noi sovente, e quasi ad ogni ora, veggiamo alle donne gravide avvenire; perché tanto è questa virtù potente e tanto nelle due parti sopradette adopera, comecché gran cura si ponga, che la ricordanza di nessuna cosa, la quale elle abbiano disiderato, nell'animo loro per difetto resti, nondimeno ad ora ad ora molti segni di quelle cose stampano ne' parti, che per lo adietro, e forse di leggieri, appetirono. E per dire di quello che è a noi a proposito, quel caso solo ci può far certi che avvenne, come si dice, ad una donna di alto affare; la quale nel debito matrimoniale tenendo in sua fantasia l'imagine di uno Etiopo che avea dipinto in una tavola di sua camera, partorì poco appresso un bambino tutto a quello simile e tutto nero. Ma questo dimostra assai chiaramente Terenzio, poeta singulare, nella comedia dell'Eunuco, dove un giovanetto, comecché preso da grande amore di una fanciulla, tuttavia in quello si accende più fieramente quando, mirando una tavola dipinta con gran lascivia, ebbe veduto Giove che in pioggia d'oro si era trasformato e nel grembo di Danae per violarla disceso. Perloché nessuno dee già temere, né in modo alcuno sospicare, che questi costumi sozzi e laidi, affissando gli occhi nelle opere di Donatello, e' possa imparare; anzi, e gravità e fortezza e magnanimità conoscendovi, arà occasione di divenir migliore e sarà spronato ad imitarle [1].

Né fu egli mirabile solamente nell'esprimere il costume del San Giorgio, ma nelle altre opere ancora apparì perfetto et eccellente; come nella Giudit di bronzo, oltre a quelle parti che la fanno riguardevole, avvengaché le donne sì fatte cose di operare non siano usate, si mostra pur ella ardita e forte, e con una certa divina fortezza da Dio prestatagli non temer punto del gran caso e della fiera testa che tiene in mano, ma in giovenil franchezza molto esserne lieta e sicura [2]. Ma in che guisa si potrebbe mai egli lodare a bastanza il prudente costume e religioso del San Marco Evangelista? nel quale si conosce così gran bontà e giudizio così santo, che ben pare che colui somigli, il quale de' fatti di Cristo

con divina leanza e della fede nostra scrivendo testimonia[1]. Che diremo noi del gran valore e della molta virtù che si vede nel costume della statua di Gattamelata da Narni, la quale egli lavorò a nome della signoria di Vinezia con grande arte e con gran perfezzione? Ben si dee gloriar Padova, dove ella è locata, poiché puote godere l'eccellenza dell'opere di colui, il quale è stato e sarà in tutte le età chiaro e singulare. Nella fronte con grande agevolezza si scorge l'ardito animo e guerriero, e che vivacemente tutte le parti del corpo questa fortezza espressa accompagnano; e pare che il fremito del fiero cavallo che e' maneggia (cotanta è la nobiltà dell'opera) si debba sentir nell'aria, quando che sia, risonare[2]. Ma la statua del San Giorgio, sopra le altre statue rara e perfetta, con la virtù magnanima e con le sue membra nobilmente unita, e con quella forza, che ella ha in altrui, di destare e di creare il suo costume e crescere grandezza di animo, e con la sua propria natura, e dicevole e del tutto a quella non dissimile che potesse esser viva, et avendo appresso tutte le bellezze, che a questo costume appartengono, in sé raccolte, di gran lunga a tutte le opere et a tutte le fatiche di tutti gli artefici passa innanzi. Né si troverrà agevolmente nelle altre statue gran fatto, né negli antichi né ancora ne' moderni scrittori leggendo, da coloro che hanno dipinto in fuori, che il costume sia stato tanto nobilmente espresso, perciocché alla pittura tutte le lodi e tutti gli onori, come quella che gli ha mostrati con maggiore agevolezza e con felicità, sono da tutti attribuiti[3]. Ma Donatello, col suo chiaro ingegno superando le difficultà tutte, ci formò nel duro marmo un costume regio e pieno di magnanimità santa e divina, e dicevole molto alla giovenile età e valorosa; dove né la fatica dalla agevolezza, né l'arte dalla natura, né i pensieri dell'animo dalle fattezze del corpo discordano in parte alcuna. Per la costui opera adunque poco degli altri artifizii degli antichi o de' moderni artefici curare ci dobbiamo, perché in tutte le sue statue, dove era di bisogno, oltre alla singulare notizia che di tutta questa arte egli avea, ci

mostrò nobilmente e con gentile artifizio il costume, cioè i pensieri e l'animo di colui, cui esso di formare intendeva[1].

E, per venire a quella somma e rara perfezzione nella quale e' recò il San Giorgio con maniere singulari e non più vedute, non si conosce egli apertamente in questa statua un sembiante più che umano, anzi, sopra quello che sono usati gli uomini di avere, divino et eroico? E questa virtù, perciocché ella per sua nobiltà a tutte le altre passa innanzi, molto di rado in alcuno adiviene, come ancora, all'incontro, quel vizio estremo che ferità overo rabbia è nominato. Ora, sì come egli è cosa difficile che questa eroica virtù negli uomini viventi si trovi, molto più difficile sarà ad ogni artefice andare considerando e quel costume imaginando, che a lei è proprio e dicevole[2]. Perché Fidia, tra gli antichi valoroso scultore e sovrano, volendo fare la statua di Giove e questo costume, di cui noi favelliamo, esprimere altamente, non potendo quello allora in coloro che viveano vedere, mosso dalle parole di Omero formò il suo volto pieno di divina maestà[3]. Questo, come alcuni affermano, fece altresì Michelagnolo Buonarruoti nel dipignere Caronte, che, dovendo apparire di natura crudele molto e pieno di rabbia, imitò quelle parole di Dante:

> Caron dimonio con occhi di bragia
> Lor accennando tutte le raccoglie,
> Batte col remo qualunque s'adagia[4].

Fu felice in questo Lionardo da Vinci a maraviglia, come si dice del miracoloso Cenacolo che in Milano egli dipinse, dove negli Apostoli espresse il costume tanto nobilmente, che sempre per ciò da tutti è stato commendato; ma nella testa di Cristo (in cui sovrana bellezza e maestà mirabile et ogni divina perfezzione voleva dimostrare) non potè fornire il suo avviso e, non trovando co' suoi pensieri come a questo rispondesse degnamente, lasciò quella senza fine et imperfetta[5]. Ma Donatello, contrastato dalla difficultà del marmo, consi-

derò, come io penso, nella mente sua una divina magnanimità et una virtù celeste, quale ad un vero campione di Dio, e che militava ne' suoi servigi, era richiesta. Nella qual cosa apertamente si vede quanto la grandezza fosse mirabile del suo ingegno in far palese questo costume eroico e divino, avendo unito et accordato quello non solo con le membra, ma divinamente ancora con quel moto che dee essere in questa statua, raro e singulare [1]. Saviamente gli uomini letterati attendono a questa cosa e fanno ragione, dalla movenza e dal portamento della persona, quale sia quegli di cui si favella [2]. Perloché Vergilio, figurando Venere, in abito di cacciatrice ninfa, incontrarsi in una selva con Enea suo figliolo, comecché egli la faccia di quella molto mirasse et attentamente ancora seco molto favellasse, non dice che da alcuna di queste cose e' la riconoscesse, ma che, tale quale ella era, per l'andare e per lo muovere si fece palese. Per che, considerando il nostro ottimo e singulare artefice, quanto una virtù tale in creare una somma eccellenza potesse, non dirò io per muoversi, ma che quasi si muovono, divinamente ordinò tutte le parti e, come Vergilio di questa virtù nella dea Venere dall'andare testimonia, così Donatello nel San Giorgio col movimento più che umano il celeste costume et eroico ci dimostra [3].

Per questo noi dire possiamo che l'opera di cui si ragiona, per virtù del costume, il quale tutte le bellezze e tutte le perfezzioni ha in sé raccolto, sia tanto mirabile, che nessuna altra non solo a quella non va innanzi, ma né ancora la puote agguagliare; e che Donatello per questa parte in tutte le sue opere, ma nel San Giorgio sopra modo, maggiori lodi e maggiori onori che alcuno altro artefice ha meritato [4]. Sono le fattezze commendabili, di gran pregio l'eroico sembiante, profondi gli artifizii, mirabile dell'artefice la fantasia, il costume nel marmo imitato singulare, il fine oltre all'usato modo per sua gran virtù cotanto potente, che, fatto vivo in duro sasso, ha forza di rapire altrui fuori di sé stesso, e nella virtù, che a lui è assegnata, trasformarlo [5]. Costumano

gli uomini accorti di affermare, quando sentono gran forza in una arte, quando provano la molta virtù, che è disusata in suo effetto, che sia quello che l'ha prodotta singulare et ammirabile, e che assai più sia potente che non è l'arte; perocché, posciaché non si puote per giudizio umano né per terrena forza a segno sì sublime arrivare, e si sente e si prova l'effetto et il valore incomparabile, egli bisogna dire che non arte solamente, ma mirabile ingegno e divina virtù il tutto abbia generato [1]. Felice marmo, che da sì chiaro artefice sei stato informato! concetto altero, che tanto alto ti innalzasti! pensier sublime, che in cosa sì salda sei stampato! [2] Ché, comecché in quello che è vivo sia di gran pregio, è mirabile e di stima tuttavia in questo marmo così nobile, così eroico, così divino costume, che come esempio di uomo magnanimo e forte all'altrui vista si presenta [3]. E del costume avendo detto a bastanza, e di quale natura egli è negli uomini viventi e nelle pitture appresso et ancora nelle statue, e dell'eccellenza di quello che è nel San Giorgio, venghiamo alla seconda parte al presente, cioè alla vivacità, la quale, come nella prima si è veduto, maravigliosa e rara conosceremo.

Della vivacità.

Egli è cosa molto chiara che tutte le opere, che sono simili a quella di cui noi ragioniamo, non potrebbono gran fatto la loro bellezza né la loro perfezzione dimostrare, se le sue parti et i suoi membri dalla vivacità il bene e quasi la vita non ricevessero. Perché poco, anzi nulla rileverebbe loro l'avere in sé dell'arte ogni virtù raccolta, se elle non adoperassero in guisa che il considerare et il mirare attentamente la materia, di cui l'opera è composta, cessasse e tutto il pensiero quasi alla viva figura fosse rivolto. E certamente la vivacità del San Giorgio è cotanto singulare, che poca ragione vi ha del marmo o dell'arte, ma tutta la forza e tutto il valore in questo si conosce, che l'azzione chiara

vi apparisce e nobile, e che de' membri ciascuno ottimamente adopera. E chiamo io vivacità non quel potente vigore della vita umana, ma quel vivo movimento e quella forza con l'azzione congiunta, la quale in adoperando e pronta e presta con bellezza si dimostra. Ma egli ben si puote pensare che Donatello sopra gli altri artefici sia stato felice, e che questa virtù, che fa quasi vive le sculture, quella grandezza arrechi al San Giorgio che in esso maravigliosamente in ogni sua parte sì conosce. Perché, se ella non rendesse viva e non desse quasi l'anima a questa figura, che altra cosa sarebbe, se non un pezzo di sasso, non solamente privo di perfezzione, ma ad un corpo immobile e morto somigliante?[1] Consideriamo per questo brevemente con quanta ragione ella si dee commendare e quanto la sua eccellenza sia grande; la qual cosa ci si farà palese con agevolezza, se quella vivacità, la quale nelle altre cose si trova, al pensiero nostro metteremo davanti[2].

Egli si vede che le arti umane, nell'adoperare, quel bene conseguono che è della natura loro proprio, anzi, che il bene di quelle nelle azzioni e nelle opere consiste. Né per altra cagione e l'occhio e la mano si dicono esser perfetti e buoni, se non perché e' possono ottimamente adoperare e, quando fa loro di mestiero, adoperano et usano questa vivacità, dove il bene loro è collocato. La vita nostra, io dico quella parte che noi virtuosamente viviamo, è tutta azzione e vivacità; perché, se ella per sua trascuraggine, divenuta neghittosa, nel biasimevole ozio dichina, abbandonando le opere et i fatti lodevoli, perde di presente altresì il nome della sua azzione e del vivere insieme, e si sta come morta, nel fango dell'ozio ravviluppata; sì come con ottimo giudizio dimostra Dante a coloro essere avvenuto, i quali senza fama e senza lode sono vivuti:

> Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
> Erano ignudi e stimolati molto
> Da mosconi e da vespe ch'eran ivi.

E quella discreta e savia città d'Atene, tra le molte leggi che a vivere con virtù e dirittamente erano ordinate, una ne avea piena di molta severità, la quale coloro puniva con aspra pena e grave, che, nell'ozio vivendo sommersi, nessuna arte esercitavano; non giudicando per avventura che di comunicare e di usare con gli altri cittadini colui degno si dovesse riputare che per sua troppa lentezza nelle bisogne civili nessuna cosa volesse operare. Per questa medesima cagione la città di Roma altresì gastigò alcuna volta gravemente coloro i quali, tagliatesi le dita della mano perché la persona loro negli affari militari inutile divenisse, le occupazioni e le fatiche della republica cercarono di schifare, privandogli di tutti i loro beni; e poiché valorosamente la vita loro menare non aveano voluto, a perpetua carcere gli condannò, dove tutto l'altro tempo con vituperio si trapassasse [1].

Sogliono gli uomini discreti e di alto ingegno, tuttoché l'occasione dell'adoperare col corpo non gli sia parata sempre davanti, con la vivacità dell'animo nondimeno essere in alti pensieri presti e vigilanti, acciocché con simili argomenti le loro opere piene di bellezza e di perfezzione possano riuscire. Né potrebbe leggiermente avvenire che le magnifiche imprese il fine loro conseguissero, se elle dalla vivacità dell'animo non fossero primamente ordinate, perché poi con valore le lodevoli opere si facessero. Onde gli uomini prodi e discreti (perciocché il valore negli animi loro giamai non dorme) non sono in tempo alcuno né pigri, né oziosi, ma sempre pronti e desti, come per questo con gran lode è ricordato Scipione Africano. Con suo grande onore si dice che di sé stesso egli era solito dire che in alcun tempo e' non era meno ozioso che quando egli era ozioso, né meno era solo che quando egli era solo; nella qual cosa non voleva altro significare questo uomo magnanimo e guerriero, se non che nell'ozio dalle publiche bisogne, e nella solitudine dagli alti pensieri accompagnato, sempre con la vivacità dell'animo adoperava. Né indarno o senza frutto questa tale virtù si trova in alcuno; anzi, gli animi infiammando, più che tutti gli altri uo-

mini opera che e' sieno chiari e notabili. Quanto sia stato chiaro Platone e solenne in sua vita, mercé di questa nobile vivacità, grande testimonio ne rendono i suoi scritti et insiememente quella savia risposta, degna di tanto filosofo, che egli fece ad una lettera di Dionisio, tiranno di Sicilia; a cui, perciocché e' lo pregava molto che di sé alcuno rimproverio e' non volesse dire, rispose Platone che tanto tempo non gli avanzava che de' fatti di Dionisio egli si ricordasse. Ma nessuna cosa tanto fece grande né tanto innalzò Temistocle, né tanto operò che e' divenisse così singulare, quanto il disiderio grande, che egli avea nell'animo, di adoperare virtuosamente; perocché, quando era giovanetto, e militando sotto la disciplina di Milciade, dopoché nelle campagne di Maratone furono i Greci contra' Persi vincitori, sì fattamente fu stimolato alla gloria da questa vivacità, che per tempo nessuno né lento né accidioso stare non potea: onde, poiché lasciò tutti gli stromenti dell'ozio, fu trovato sovente in quelle ore vigilante, che al sonno si concedono, perché egli affermava che il dormire dalle palme e da' trofei di Milciade gli era dinegato [1].

Per la qual cosa, che altro pensiamo noi che sia la nobiltà, che una vera e perfetta vivacità nell'uomo, la quale tutte le sue forze et ogni suo studio nell'adoperare ha collocato, e, per fornire e per mettere ad effetto le cose dall'animo divisate, è sempre pronta e presta, e, per avanzarsi, in esaminando et in proponendo nuovi consigli non fina giammai? Né molto in ciò rileva che altri sia nato di sangue villano o gentile; perocché tale è per sua natura questa vivacità, che contrasta e vince le maggiori difficultà che a noi si possano parare davanti. Perloché non poterono elle in guisa la vivacità di Mario, di Cicerone, di Sertorio contrastare, che e' non divenissero chiari molto e nobili e che l'adoperare valorosamente quelli onori non facesse loro conseguire che maggiori nella città di Roma si potevano disiderare. Nessuno, in quanto alle cose esteriori appartiene, fu giammai di sì vile né di sì bassa condizione come fu Ventidio

Basso; il quale, privo di gentilezza di sangue e di tutti i beni di fortuna spogliato, e solamente l'arte del governare i muli esercitando, pervenne con questa vivacità singulare non solo nell'amicizia de' più nobili e de' più pregiati cittadini romani, ma salì a' maggiori onori, cioè alla dignità consolare, che sopra tutte le altre era più degna e più orrevole. Ma, per lo contrario, di che cosa era il figliuolo di Scipione Africano bisognoso, che ad una somma gloria fosse di mestiero? A cui non il chiaro sangue, non le umane ricchezze, non le lodi paterne, non le civili potenze mancavano, ma la vivacità dell'animo, che così ampio e magnifico patrimonio sapesse usare. Per questo nel chiaro lume della sua gentil famiglia potendo mirare, da questa virtù tuttavia abbandonato, a viva forza fu costretto dalle tenebre dell'ozio, non adoperando, che di lui altro che biasimi e rimproverii insino a' tempi nostri non sia pervenuto[1]. Per questo considerò Dante ottimamente che la vivacità è di tale natura, che dà le forze e conserva la nobiltà; perciò ad una vesta quella assomigliò, che a poco a poco dal tempo è consumata, se per lo vivo adoperare con grande studio non si mantiene, perocché, andandole attorno per consumarla e per tagliarla, senza dubbio ella verrebbe meno, se la vivacità e l'adoperare aiuto non le porgesse:

> Ben sei tu manto che tosto raccorce;
> Sì che, se non s'appon di die in die,
> Lo tempo va d'intorno con le force[2].

E, per dire alcuna cosa della vivacità, egli si vede che dal difetto e dal soverchio dell'adoperare, come dice il Filosofo, le azzioni si corrompono, sì come in ciascuna virtù avviene partitamente, perché dall'adoperare con troppo ardire, e dallo schifare e dal temer troppo ogni cosa, perisce la fortezza, e da quello l'animosità, e da questo la pusillanimità derivano; onde e' si deono le azzioni al mezzo indirizzare, acciocché con quelle virtuosamente si adoperi. E per questo non si puote quella vivacità di Alessandro Magno, tuttoché il fine fosse felice, commendare: quando, caduto in un gran

male, tuttavia si fidò di Filippo suo medico, della cui fede in tempo pieno di pericolo sopra modo dovea dubitare, perché, essendo per lettere stato fatto certo da Parmenione, suo capitano, che a patto nessuno l'opera di Filippo e' non usasse, nondimeno, troppo più a suo senno che la ragione non chiedeva facendo, da colui con pericolo si lasciò medicare, che forte cagione gli recava di temere, né in questo mancavano molti indizii che di fare altramente il consigliavano. Ma per lo contrario fieramente fu Ostilio Mancino biasimato, il quale, potendosi con ardire co' nimici Numantini affrontare, volle tuttavia con cuore pusillanime, senza adoperare, come vinto e prostrato, venire a quella pace disonorata, di che poco appresso il popolo romano con isdegno incredibile si vendicò[1]. Perloché non tutte le azzioni né i modi tutti dell'adoperare sono lodevoli, né col nome della vivacità si deono tutti nominare; anzi, gli uomini che sono savii e valorosi, coloro che in bene operando la vita loro hanno menato, comecché morti siano, vivi nondimeno sono usati di reputare; sì come fece Cesare Augusto, il quale nella città di Alessandria contra Marco Antonio trovandosi vincitore e fattosi recare davanti il corpo di Alessandro Magno, poiché, onorandolo molto, sopra molti fiori gli ebbe gittato e messogli in capo una corona d'oro, fu domandato dagli uomini del luogo, se e' voleva vedere, oltre a ció, Tolomeo; a cui egli rispose, che di vedere il re e non i morti avea disiderato, come quegli che di nome nessuno, se non se di morti, giudicava coloro degni, i quali non solo, con vivacità non adoperando, erano sempre stati neghittosi e nell'ozio, ma, come rei uomini ancora e viziosi, senza valore e senza virtù aveano adoperato. Et il Petrarca altresì quelle donne che, malvagiamente contra l'onor loro adoperando, si sono a' carnali piaceri date in preda, comecché elle paiano vivere, nondimeno in queste parole prive di vita le chiama:

E qual si lascia di suo onor privare,
Né donna è più, né viva; e se qual pria
Appar in vista, è tal vita aspra e ria
Vie più che morte, e di più pene amare[2].

Pomponio Attico, quel caro amico di Cicerone oratore, era solito di nominare tutti quelli che seguitavano Cesare nella guerra civile, la compagnia de' morti, cioè uomini sediziosi e scelerati, che, prese le armi contra la patria, postergata la ragione, obliata la virtù, da cui le nostre azzioni sono fatte vive, contrastavano con guerra il Gran Pompeo, che di Roma e del senato era capitano principale. Hanno onore in sé l'azzioni, ma è l'ozio involto ne' dispregi; pieno è di lode chi adopera, ma colmo di biasimo chi è neghittoso; vivono le virtù, sono morti i vizii; e gli uomini buoni da' rei in questo hanno differenza, che questi il male, cioè la morte, quelli il valore e l'adoperare ottimamente in questa vita hanno per guida.

Oltre a ciò, i capitani degli eserciti et i governatori de' popoli hanno di questa vivacità sopra ogni cosa di bisogno, e molte utilità e molti comodi vivendo, e dopo morte alti titoli di gloria ne conseguono. Ma in questo nessuno, per mio avviso, è stato giammai più di Annibale singulare, perciocché con la virtù di questa vivacità così bene e con tanto valore in tutte le occasioni, in tutti i momenti, in tutti i tempi egli si governò, che, tuttoché molte e diverse nazioni nel suo esercito militassero, nessuna discordia però vi nacque e nessuna sedizione; perché dalla vigilanza incredibile, che né dì né notte non finava di adoperare, prima che palesare si potessero, di presente erano spente et attutate. Nella qual cosa non così a quel Giovanni Galeazzo addivenne, il quale per ragione dovea esser signore del Ducato di Milano, che, per viltà di animo e per non adoperare quando era tempo opportuno, operò che Lodovico Sforza, che era suo zio, con sagacità e con inganni quello stato occupasse, onde poco dopo tanto di male nacque nell'Italia e di rovina. Sono alcuni, oltre a ciò, di sì alto e di sì acuto ingegno, e cotanta è la loro vivacità, come Tucidide di Temistocle testimonia, che nelle cose tostane e sùbite con avvedimento così grande si consigliano, che nessuno errore è tanto occulto che e' non veggano, né tanto malagevole che di presente e' non cono-

scano. Et altri sono, i quali, comecché di questa vivacità siano forniti et adoperino ottimamente, tuttavia nel porre ad effetto quello che hanno divisato (perocché nel risolvere non sono molto sicuri) hanno di bisogno di molto tempo e sono chiamati, come fu Fabio Massimo, tardi e lenti nell'adoperare[1].

Per le cose dette adunque assai chiaramente si vede di quanta eccellenza sia la vivacità, e che quella è degna di molte lodi e grandi, la quale ha Donatello nel San Giorgio con artifizio gentile e sovrano effigiato. Onde per lo costume e per la vivacità noi bene potremo affermare che questa statua, con sì nobili avvedimenti fabbricata, sia sopra le altre perfetta e singulare, quando poco appresso di alcune poche cose aremo ragionato.

Egli si vede che la facultà del potere adoperare non arreca nome alcuno né lode altrui, ma che la vivacità allora si magnifica e si commenda, quando le azzioni e le opere lodevolmente appariscono. Perloché poco giovò al Gran Pompeo il poter vincer Cesare, come le ragioni della guerra il consigliavano, poiché, capitano di grande esercito, secondo gli altrui consigli più tosto che co' suoi governandosi e, senza divisare de' mezzi, il fine della battaglia per certo tenendo, commise quella memorabile et infelice giornata ne' Campi Filippici, dove la gioventù et il fiore dell' Italia perirono, e Roma, sua patria, nel poter solo di Cesare venne soggetta. Da altra parte, erano per dichinare a terra e per sostenere l'ultima rovina le forze romane, se, dopo la morte de' due valorosi Scipioni e dopo la rotta di due eserciti, Lucio Marzio, giovane non già di orrevole magistrato, ma forte e magnanimo, con vivacità incredibile adoperando, in un giorno et in una notte, con soldati verso di sé di poco numero, non avesse nella Spagna rotto e tagliato a pezzi due grandi eserciti de' Cartaginesi; là dove se, lento et accidioso per li dolorosi infortunii, non fosse stato presto a chiudere il passo alle nimiche forze, sùbito a' Cartaginesi di venir nell' Italia e di congiugnersi con Annibale si sarebbe aperto il

sentiero [1]. Così adunque conviene ad una statua, se dee molto essere lodata, che sia attiva e che quasi si muova et abbia vita; perocché quelle che hanno di bisogno dell'altrui favella, che mostri la loro vivacità, assai fanno palese come sono prive di questa grazia, la quale nel primo affronto della vista dal sasso agli atti, dall'arte alla natura, dal tardo al moto conducono di presente gli animi nostri: come fa questo San Giorgio che, mirabile in sua vivezza, la mente e gli occhi di chi guarda solleva nobilmente.

Nell'oratore si vede come è di gran forza la vivacità e come ella vale; poiché quella parte che a' gesti appartiene, cioè l'adoperare convenevolmente con la persona e con la voce, è tanto di stima, che molti, come afferma Cicerone, tuttoché la lingua loro al favellare ottimamente non sia stata molto presta né molto comoda, per l'avvenentezza e per la vivacità il frutto dell'eloquenza hanno riportato. Perloché, domandato Demostene qual parte nell'oratore fosse principale (perocché alla vivacità de' gesti il tutto egli attribuiva), e la prima e la seconda e la terza volta ancora essere questa virtù, rispose, dell'adoperare con la persona, la quale a tutte le altre dovea soprastare. E chi è quegli che non vede, comecché per altro la bellezza di alcuna cosa fosse nobile e singulare, che senza la vivacità ella sarebbe di nessuna stima, anzi in tutte le parti così verrebbe maculata, che il nome suo in alcuna guisa non potrebbe ritenere? Tanto è grande la somiglianza, o piuttosto una certa amistà che ha la vivacità con la bellezza, che e' non pare per modo nessuno che l'una dall'altra possa stare gran fatto separata. Per che Socrate nel Convito di Senofonte dice che dall'operare la bellezza nasce e si deriva; et in Platone altresì di Carmide si legge, il quale, giovanetto, era fornito di fattezze così leggiadre e così gentili, che e' moveva chiunque lo guardava ad amore et insiememente a maraviglia; nondimeno per li movimenti graziosi del corpo e nobili e per l'andare avvenente stupiva ciascuno che l'attendeva, e come per cosa mai più non veduta et incredibile dentro nell'animo si conturbava [2].

Scrivono alcuni che tutti quei giovani, i quali ne' publichi giuochi della Grecia restavano agli altri superiori, di bellezza similmente gli avanzavano, perché dalla persona convenevole e dalla conformità delle membra egli nasce la bellezza et appresso la vivacità, la quale partorisce azzioni gentili e singulari. Et in questo, secondo il nostro proposito, si puote dubitare se la vivacità ne' corpi che dal sonno sono legati e ne' morti altresì ella si trova. Per non lasciare in dietro questa cosa, noi possiamo dire (poiché all'adoperare che viene dall'animo è di bisogno degli stromenti del corpo, che si muovano e che in ciascuno atto siano presti) che né nell'uno né nell'altro ella non puote avere luogo, e tanto più perché amendue del costume sono spogliati, il quale colorisce i gesti e gli segna e da che virtù e' nascano gli dimostra. Né per questa cagione mancheranno le sue lodi all'Oloferne di Donatello, né alla Notte di Michelagnolo, né al Cristo Morto di Roma della Madonna della Febbre; perché l'artifizio, che nella imitazione consiste e che in queste opere si conosce, è tanto singulare, che egli solo merita di essere molto commendato e molto celebrato [1]. Parimente in quelli si vede i quali, nell'adoperare con valore, poco stante in alcuno fatto d'arme sono stati uccisi, perché in tutta la persona, ma nel viso principalmente si conserva; sì come in quei soldati romani ella chiaramente si conobbe, i quali con estremo ardire aveano contra Pirro combattuto, e perché mostravano le ferite dalla fronte, e non mica di dietro, et il volto terribile, commossero quel chiaro suo e magnanimo nimico a dire (perocché così morti attentamente gli mirava) che, se la fortuna tali soldati, come erano i Romani, gli avesse conceduto, con agevolezza di tutto il mondo di divenir signore gli sarebbe riuscito. Né in tutto quei corpi che di una bellezza mirabile o di gran maestà sono forniti, tuttoché non vivano altramente, né in tutto, dico, sono privi di questa vivacità: perocché, non si separando ella così tosto dal sembiante esteriore, rimangono in quelli sempre alcuni segni e quasi di adoperare alcuni gesti. Et a questo riguardò

forse quel discreto e savio imperadore Vespasiano, il quale, per non esser così tosto come gli altri uomini veduto morto, disse morendo che nell'ora del morire ad uno imperadore lo stare in su la persona (e ciò fece egli in sé stesso) era molto dicevole; cioè apparire con vivacità et a guisa di uomo che adoperi in quel tempo che di adoperare a tutti gli altri è negato. Et a questo medesimo proposito, per magnificare sopra le altre la bellezza di madonna Laura, disse il Petrarca:

Morte bella parea nel suo bel viso.

Nella qual cosa egli volle significare che la morte, in sua natura cotanto avara e cotanto alla bellezza nimica, non le avea però tolto le forze in guisa, mercé della vivacità, che il volto bello contra l'usato modo non apparisse [1].

Ma, per venire a quello che è proprio di questo trattato, non puote la scoltura, né ancora la pittura, tutte quelle parti imitare, con le quali adopera la vivacità; onde ad una azzione solamente, stampata in su le membra umane, mirando, egli bisogna con molto senno considerare che ella convenevole sia, e tutta alla figura propria et accomodata [2], sì come ha fatto ottimamente e con gran giudizio Donatello nel San Giorgio, le cui magnanime fattezze et eroiche, anzi divine, così vivamente adoperano in guisa rara e sopraumana, che di muoversi a qualche lodevole e nobile impresa pare che dimostrino. Né qui è di bisogno di mostrar con ragione cotanta eccellenza, che sì nobilmente si prova e si fa in guisa palese, che coloro che mirano tale vivacità di presente al valore nell'animo si commuovono, e che ella più oltre adoperi con disiderio pare che aspettino. Da molti scrittori fu molto la Venere di Prassitele per cagione di questa virtù celebrata, la quale era sì grande, che commosse un giovane a disdicevole appetito e lascivo. Ma questa maniera di vivacità, per cui adopera ciascuna parte del San Giorgio, sì fattamente gli altrui animi commuove, che, destandosi per quella chiara virtù pensieri magnanimi et alte voglie, mostra

parimente che a nessuna altra opera, né per artifizio né per nobiltà, si dee stimare inferiore[1].

Sono, come io avviso, rare molto quelle opere, le quali del costume e della vivacità insiememente sono fornite; perciocché cotanto è malagevole l'esprimere ciascuna ottimamente, che quella opera per cosa mirabile, dove elle sono, è sempre da tutti giudicata. E per avventura questo volle significare Alessandro Magno, quando, guardando un suo ritratto, che da Apelle era stato dipinto, conobbe che per difetto del costume l'opera in sé stessa non era nobile né orrevole come egli bramava, e che perciò di essere lodata molto non era degna, e per questo non la magnificò, come l'artefice, disideroso di onore, aspettava e come nell'animo suo avea divisato. Perché, così tosto come il cavallo del re il vide, per la vivacità che nell'opera con grande arte era dipinta annitrì e dal mirabile artifizio, che naturale appariva, a dare un segno tale e molto evidente fu mosso; che Alessandro, come quegli che il costume eziandio con quella congiunto disiderava, a patto nessuno commendare né celebrare non volle. Onde Apelle, troppo più animoso che la sua condizione e l'opera non richiedeva, volto ad Alessandro disse: « Egli pare che questo cavallo di maggiore avvedimento, che tu non sei, della pittura fornito sia ». Ma poiché egli ci ha nel San Giorgio il costume magnanimo e singulare, come si è veduto, e la vivacità ancora, la quale non soffera che una minima parte sia in quello oziosa; con gran ragione potremo affermare che tanto di maggiori lodi sia degno Donatello, quanto l'ingegno suo più degli altri sublime e le maniere di questa statua più delle altre nobili e divine si conoscono. E chiaramente la sua eccellenza si potrà conoscere, se e' si considera quel fatto di quei due singulari dipintori, io dico di Zeusi e di Parrasio, i quali con grande studio e con grande ardore della maggioranza in tale arte contrastando, vennero di concordia in questo parere, che ogni loro lite con l'adoperare dipignendo si dicidesse. Perloché dipinse Zeusi alcuni grappoli di uve con tanta somi-

glianza de' naturali, che gli uccelli dell'aria, ingannati dalla bella vista, si calarono per beccargli. Ma Parrasio all'incontro dipinse un lenzuolo con rilievo sì grande, che il suo avversario, comecché molto fosse intendente, dal grande artifizio restò nondimeno ingannato; e poco appresso, avendo con quei grappoli insiememente dipinto un fanciullino, né cessando gli uccelli per ciò parimente di volarvi, conoscendo di essere a Parrasio inferiore, ogni lode di tale arte gli concedette. Onde egli si vede di quanta perfezzione quelle opere siano spogliate, dalle quali la vivacità, come era in questo fanciullino, è separata. Perocché, se egli fosse stato dipinto dimostrantesi in guisa che volesse adoperare, arebbe altresì agli uccelli recato spavento, e molto meno l'appetito dell'uve che il timore di quello gli arebbe commossi [1]. Ma la vivacità e la forza mirabile dell'adoperare che si vede nel San Giorgio, tuttoché quella che è propria della favella gli sia negata, troppo più nobilmente adopera che la pittura di Zeusi non poté adoperare: perché le vive membra nel morto marmo, dall'artifizio del chiaro artefice sostentate, piene di vigore e di vivacità e di valore altresì, spirano sì gran forza, sì gran virtù e sì vera magnanimità, che di agguagliarle con parole non credo io che si potesse giammai. Molti tra gli scrittori molte lodi hanno meritato, perché hanno saputo con grande intendimento e con leggiadre maniere di scrivere sì fattamente le parole ordinare, che i fatti presenti appariscano e che quasi di adoperare si dimostrino; ma, per mio avviso, nessuno è stato in questa virtù più di Dante, tra' letterati, di maggiore intelletto né più singulare, né tra gli scultori più felice né più mirabile di Donatello, e particolarmente nel vivo moto e magnanimo del San Giorgio, il quale non come qualche artifizio, ma come la natura stessa, non come umana invenzione, ma divina, né come statua marmorea, ma come cosa viva e che con vivacità adoperi si dimostra. Muovonsi le gambe, le braccia son preste, la testa è pronta, la persona tutta adopera, e le maniere e gli atti dell'adoperare per virtù del costume uno animo valoroso et invitto e magnanimo innanzi agli occhi ci presentano [2].

Né di molta stima le altre parti senza la vivacità si deono giudicare; ma ella, tuttoché da quelle sia separata, molto puote, e dona loro forza e quasi la vita, che del tutto da un duro e rozzo marmo fa quelle differenti. Perloché, sì come nell'adoperare le virtù consistono e sono per questa cagione lodevoli, così la perfezzione delle opere di che noi parliamo è tutta nella vivacità collocata e per quella sommamente si dee commendare[1]. Onde se, in lodando i loro artefici, cotanto copiosi sono stati i Greci et i Latini e così distesamente, come noi leggiamo, ne hanno favellato, né noi a patto nessuno dobbiamo essere scarsi in magnificare i nostri altresì, ne' quali così grande e così singulare, mercé delle opere mirabili, l'altezza dell'intelletto si conosce, che giammai sospicare non si dee che per alcuna guisa di artifizio e' siano di minor pregio degli antichi. Ma troppo più chiaramente questo in Donatello si conosce in tutte le sue statue e, molto più che nelle altre, nel San Giorgio, per la forza del costume e per la virtù della vivacità e dell'adoperare; la quale sopra ogni altra di maggior vita e di maggiore vivezza apparisce fornita. Né credo io che altro significare volessero i poeti nella favola di Pimmalione e nell'aggrandire tanto la statua di quello, se non perché egli era per avventura maestro singulare in questa virtù della vivacità, et in una opera molto nobilmente avendola mostrata, diede occasione che e' fingessero che dagli Dei la vita e lo spirito le fosse donato. Ma del San Giorgio egli già non si dee fingere; perché non solo in lui è la vivacità, ma quella maniera dell'adoperare oltre a ciò si conosce, la quale è lontana dall'ozio e dalle cose ree, con virtù e con valore mirabilmente poi si muove[2].

Per cagione adunque di Donatello è stato già gran tempo in molti artefici et in molti letterati un gran dubbio, se le opere moderne siano equali in artifizio a quelle degli antichi, o le vincano, o altramente siano loro inferiori; e pare che tutti in ciò concorrano, che non sia chiaro il fatto insino ad ora, perocché questo artefice et il Buonarruoto oltre

a ciò tanto sono stati mirabili in questo, che per lo artifizio che hanno usato è stata recata in dubbio tanta gloria, et a cui si debba dare sì gran vanto non bene ancora si discerne[1]. Ma gran segno di molta virtù ne' nostri artefici si conosce, onde si puote dire che a più onorate palme siano saliti: perocché il vedere partitamente l'ossa et i nervi et i muscoli et i luoghi da' quali prende suo moto il corpo umano, e tutto quello che alla notomia esteriore appartiene, dee essere in ciò di gran momento e di gran pregio[2]. In questo affare è stato il Buonarruoto singulare, e con senno così profondo ha penetrato ne' secreti di questa arte, che da tutti gli artefici è ammirato. Fu lo studio di questo uomo e l'amore così grande, che per l'odore spiacente nel tagliare de' corpi ebbe turbato lo stomaco e travagliato molto tempo; ma divenuto poscia e pratico e sicuro, ha lavorato le sue opere con quel giudizio, che del suo gran sapere fanno fede e da ogni uomo sono commendate[3]. Gran lodi per questo altresì sono date di vero a Baccio Bandinelli, il quale in sì fatto studio talmente si è avanzato, che nel disegno dagli artefici intendenti sopra tutti è ammirato. Quanto egli valesse nella vivacità, e come gli fosse noto l'artifizio che si prende dalla notomia, molta fede, oltre a molte opere, ne fanno i Giganti da lui fatti, che si veggono nella piazza Ducale; perocché, mancato egli di vita, che per li costumi rozzi et aspri poco fu altrui caro e poco amabile, ora tanto più cresce l'onore e la lode, quanto più dopo morte senza passione sono le sue opere attese e considerate[4].

Che fosse Donatello molto intendente della fabbrica del corpo umano, chiaramente nelle sue statue apparisce, in quelle, dico, dove sono ignudi, che sono fatti con lavoro alto e gentile; e nelle figure vestite non meno si comprende quanto egli valesse in questo, posciaché dalla vista di quelle ad ora ad ora nasce e diletto e stupore[5]. E perché non è ben cosa chiara se gli antichi artefici ponessero cura in tale studio, e perciò non molto da tale artifizio, che dalla notomia si appara, aiutati, hanno dato facultà che molte cose in

pro' de' nostri artefici si dicano, e si faccia ragione che a' primi onori più che gli altri siano da presso[1]. Ma la vivacità et il moto del San Giorgio avanza ogni bellezza di ogni statua, e, felice in sua fierezza, nobile per lo divino costume, mirabile per li atti eroichi, vince ogni artefice ne' suoi lavori e tutte le maggiori lodi in sé raccoglie. Dimostra egli, per quella forza e per quella vita che in tutte le sue membra si vede sparsa, di esser tutto pronto e presto a favellare et a sciorre con la voce tutti gli alti suoi pensieri, che nel cuore e' tiene ascosi; la qual cosa di quante lodi sia degna, molto bene dimostrò il nostro poeta Dante in quelle istorie nel marmo intagliato, le quali egli dice di aver veduto con questa vivacità tanto nobilmente effigiate, che ogni altra cosa che tacere parea che facessero. E parlando dell'angel Gabbriello et ancora di Maria, dice in questa guisa:

Dinanzi a noi pareva sì verace
Quivi intagliato in un atto soave,
Che non sembiava imagine che tace.
Giurato si saria che e' dicesse ' Ave ',
Però che ivi era imaginata quella
Ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave.

Nelle cui parole chiaramente apparisce quanto fosse avviso a quest'ottimo poeta di commendare in così fatti artifizii la vivacità; poiché delle altre parti egli non prese alcuna cura e solamente questa virtù volle magnificare, e come quella che sopra tutte le cose arreca alle statue lume e splendore, con maniere nobili e leggiadre espresse i suoi pensieri. Perloché grandi oltre a modo deono essere le lodi del San Giorgio, dove la vivacità si conosce, l'adoperare si discerne, il muovere delle membra si vede, e, per poco di spazio che del marmo cessasse il pensiero, giurare si potrebbe che e' favellasse e movesse altrui a magnanimi pensieri e divini[2].

Assai è cosa chiara che a tanta perfezzione gli artifizii sono divenuti, et i giudizi umani cotanto in simili opere la vista hanno assottigliato, e qui in Firenze particolarmente,

che, sì come di Roscio si scrive che e' non avea in Roma alcuno istrione che da lui, movendosi, e' non fosse di presente ne' gesti, dove e' fallasse, conosciuto, così né più né meno nelle pitture e nelle statue avviene, le quali, tuttoché appariscano singulari, nondimeno elle non prima ne' luoghi publichi sono collocate, che tantosto le lingue a biasimarle e lacerarle sono preste[1]. Ma nel San Giorgio, perocché gli avvedimenti di Donatello sono stati singulari, non ha luogo alcuno errore, e perciò chi lo guarda altro fare non puote che magnificarlo e sommamente aggradirlo. Per le quali cose egli si puote di certo affermare, se e' si guarda alla virtù della vivacità, al costume divino et alla nobiltà di sì fatte opere, che giustamente a questa statua il titolo di bella et ancora di perfetta si conviene, e che a lei nessuna altra (cotanto ella è nobile e perfetta) si dee antiporre. Dove non sono queste due parti, io dico la vivacità et il costume, più tosto sassi che statue sono le figure; e comecché ogni parte misuratamente sia ordinata et all'arte risponda ogni avviso e senza errore, poco sono nel fine commendabili tuttavia, che è il creare costumi, et in poco pregio da tutti sono tenute. E di vero non è basso l'artifizio di questa statua, ma nobile, non mediocre ma sovrano, non terreno ma divino e senza fallo sopra l'uso umano innalzato; in guisa che alla vista del sembiante vivo e valoroso ancora i sensi senza ragione in altrui si commuovono, per lo nobile costume si sveglia l'animo subitamente al suo bene, e per lo valore, che è mirabile, nascono quelli effetti che con somma lode e con onore sono ricordati. Vigor celeste, che stimoli altrui a pensieri alti e sovrani; vivace forza, che vivi lieta in duro sasso; moto gentile e divino, che muovi chi mira a fatti alteri e sopraumani! ché bene sarebbe duro, come è il marmo in cui resta così nobilmente tanta vivacità stampata, se alla virtù et al valore per così chiara vista non si spronasse. Non si muovono i piedi a cose vili; non fanno atto le mani per opera di poco pregio; non sono preste le fattezze a vizii né a lascivie; ma è vigilante il celeste portamento e promette,

col costume più che umano, alti pensieri, fatti eroichi, e che da animo così generoso divine prodezze debbano uscire[1].

E tanto sia detto della vivacità e di quella che Donatello con artifizio, anzi vivamente, con divino costume nel San Giorgio ha collocato; onde, acciò che noi quanto in ogni parte egli compiuto sia comprendere possiamo, ragioniamo, oltre a ciò, della bellezza, la quale, quasi dentro alle sue braccia la vivacità et il costume ricevendo, ne ha formato quella nobiltà più singulare e più perfetta che si puote in cose simili disiderare.

Della bellezza.

È la bellezza, come ogni uomo afferma, sopra tutto preziosa, e stimata molto in tutte le cose che noi degne di lode veggiamo ad ogni ora. Per questo, come il presente ragionamento richiede, egli ci bisogna considerare quale sia la natura sua e quella particolarmente che ne' corpi umani si trova, e come la possano i pittori e gli scultori imitare. Questo poiché aremo fatto, insiememente conosceremo appresso quanto Donatello sia stato ottimo artefice e solenne, e come il San Giorgio sia colmo e pieno di bellezza e di tutte quelle parti che sono alla perfezzione di lui convenevoli. Questa bellezza pare che sia una certa unità e una misurata convenevolezza, a cui, come a suo fine, ogni sua parte, ciascuna per rispetto dell'altra ottimamente divisata, fa di sé vista graziosa e, per quello ordinata, adopera non senza molto onore, che a lei è sempre in compagnia. E perché non avviene (cotante sono in numero le cose che la compongono), se non di rado oltre a modo, che la bellezza, a guisa della rara fenice, in cosa mortale si possa vedere, ragioniamo di quella come sostiene il presente trattato, et a quello che è oscuro diamo quella luce che nelle cose umane ad ora ad ora si conosce[2].

Ora, come l'adoperare virtuosamente (come dice il Filosofo) si fa in un modo senza più, ma l'errare in molti, anzi

in infiniti, dove è cosa molto agevole l'intoppare e per poco valor dell'animo venir meno; così della bellezza adiviene, la quale perché è una certa nobiltà perfetta et in sé stessa, quanto si puote il più, unita, e la bruttezza, per lo contrario, di molte parti dissimili composta: per questa cagione non in tutti i tempi, ma di rado in alcun secolo si trova la bellezza umana, ma la bruttezza (perciocché, come è detto, facil cosa è l'errare) molto spesso et ad ogni ora la veggiamo. E che altra cagione pensiamo noi che sia, che non già sovente, ma di rado alcuna volta gli artefici, e gli scrittori ancora, riescano perfetti e di questa bellezza forniti, se non la gran difficultà, la quale si trova nel congiugnere e nell'unire tutte le sue parti misuratamente? Le quali parti comecché eglino ad una ad una conoscano perfettamente, nessuna cosa puote loro tuttavia in ciò rilevare, se elleno non tendono a creare un tutto, cioè la bellezza, la quale in nessuna parte sia a sé stessa dissimile né differente[1]. E di questo siaci un segno tale nelle cose della natura: perché quel poco di bellezza che alcuna volta in un corpo umano si vede, senzaché ella di molte parti è mescolata, che sono difformi verso di sé, non già per tutto il tempo che l'uomo vive, ma per pochi giorni di nostra vita la natura, come ministra scarsa e ristretta, altrui la dona e la concede. Onde con gran senno disse quel poeta, di questa bellezza ragionando:

> Ch'or si suol dire a questa et ora a quella:
> Al suo tempo miglior costei fu bella[2].

E per questa cagione scrivono alcuni di Elena, la quale, poiché divenne vecchia, considerando i sudori e le fatiche che tutta la Grecia per la sua bellezza avea patito, quando tutta nel viso grinza e con la pelle cascante nello specchio si conobbe, molto e spesso di coloro si rise che cotanta noia e cotanto affanno per un bene così breve e caduco aveano sofferto. Da questa cagione medesima mosso il Petrarca, che pativa dolor grande et angoscia per l'amore che alla bellezza

di Madonna Laura e' portava, dice che, quando che sia cessando ella, la quale del suo tormento era cagione, gli sarà pur conceduto di sentire alcuno alleggiamento dell'aspra vita, che ad ogni ora era a lui da questa somma e rara bellezza conteso e tolto; la qual cosa allora pensava egli che potesse avvenire, quando il vago lume degli occhi et il color del viso per la vecchiezza venissero meno, et i capelli d'oro (per usare le sue parole) d'argento si facessero.

Ma, per ragionare della bellezza, egli non sarà fuori di proposito che e' si consideri e si favelli della perfezzione che si trova negli artifizii umani; poiché l'una in cambio dell'altra si piglia bene spesso, quando si ragiona, e gli scrittori savii altresì (perché si conosca quanto sia grande la sua eccellenza) col nome della forma, la quale dona alla materia, et al composto di cui ella è forma, perfezzione sono usati ne' più nobili trattati di nominarla. È adunque la perfezzione, cioè questa bellezza, tanto malagevole e tanto rara, che da ogni uomo per cosa ad un miracolo somigliante è riputata, quando si sente o si vede o vero si legge che in alcuna cosa ella si trovi o per altro tempo vi sia stata[1]. E, per venire a questa considerazione, quanti pochi negli affari militari sono stati coloro che il nome di valorosi e perfetti guerrieri si hanno acquistato? Ne' quali, se noi ad una ad una tutte le parti vorremo considerare, nessuno per mio avviso ci sarà, che di vero sia degno di tanta gloria. Perché, cominciamo da Alessandro Magno: senzaché da tutti è tanto commendato, nella fortezza tuttavia, dove maggiori prove egli fece, poco considerato alcuna volta, anzi temerario è giudicato, perocché egli si mise spesso in quel pericolo, onde di uscire vivo in modo alcuno sperare non potea. E come potremo noi altresì lodare Cesare, non per le civili occupazioni, nelle quali per avventura nessuno di lui fu peggiore, ma negli affari militari, ne' quali è tanto commendato? dove la vita sua, troppo più ardita di quello che si conveniva, mise molte volte gran numero de' suoi valorosi soldati, anzi tutto il suo esercito, con poco giudizio in pericolo di perdere la vita e l'o-

nore. Che diremo noi di Annibale, di cui la sagacità da ogni uomo cotanto è ammirata? Ma non fu però così grande, che da Claudio Nerone ella rintuzzata non fosse, quando con la miglior parte del suo esercito, che contro a quello di Annibale era opposto, egli, a gran giornate partendosi, con Livio Salinatore si congiunse, acciocché con le forze accresciute la fierezza di Asdrubale più agevolmente contrastare et abbattere si potesse. E questo fece egli con consiglio sì avveduto, e con tanto silenzio all'usato modo lasciò l'esercito suo divisato, che Annibale, non altramente che se il capitano romano fosse stato presente, tenne i suoi soldati altresì sotto quella disciplina che sempre negli altri passati giorni era usato di fare. Ma come si puote egli difendere, anzi in che modo non si dee forte biasimare — aspirando all'ultima vittoria, dopo il sanguinoso fatto d'arme di Canne, confortandolo molto Maharbale, capitano de' cavalli —, che e' non menò a Roma l'esercito vincitore? E comecché molte lodi e, sì come io avviso, forse più giustamente de' sopradetti, meriti Scipione, non è nondimeno commendato né celebrato molto nella militare disciplina, nella quale troppa larghezza e troppa licenza a' soldati concedendo, maculò egli in gran parte il suo nome e la sua chiara fama [1].

Ora, poiché ne' più singulari guerrieri non si è trovata giammai questa bellezza né questa perfezzione, andiamo nelle altre cose considerando se ella per avventura vi fosse stata. E, per dire degli oratori, di cui la materia è tanto comune e tanto ad ogni uomo propria e naturale, quanti pochi in ciascuna età sono stati quelli, i quali, così de' greci come de' latini favellando, si possano con ragione commendare? Ma nessuno di questi, come io stimo, per la grandezza della cosa è stato giamai bello né perfetto. Perché, come potremo noi farci a credere che Isocrate fosse tale, poiché della contemplazione retorica si contentò senza più e, senza adoperare invecchiando, nelle considerazioni del ben dire stette occupato e da' civili affari sempre lontano? Né si puote Ortensio in questo numero, secondo il giudizio de' let-

terati, collocare; il quale, divenuto, nel suo tempo più fiorito, rimesso molto e trascurato, operò che grande occasione a Cicerone si presentasse di avanzarsi et insiememente di superarlo. Né questi altresì, che tra' latini il più solenne oratore et il più singulare è riputato, si dee di questa compiuta bellezza stimare fornito, poiché da Bruto e da Calvo è ripreso, e come poco considerato dall'uno e dall'altro, et oltre a ciò da Asinio Pollione grandemente in molte cose biasimato. Ma che vuole altro Eschine a Demostene significare, quando egli, chiamandolo bestia, e le parole in altra significazione poco acconciamente traportate, et il lanciare le mani e le qualità della voce gli rimprovera, se non che (perocché egli non avea ottimamente queste parti alle altre sue singulari aggiunto) né di bellezza né di perfezzione del tutto era fornito? E questo se fu vero in Demostene, con più ragione egli seguirà che né ancora Eschine, per lo suo testimonio, di cotanto nome sia degno; perché nella causa di Tesifonte, poiché contra lui giudicarono i giudici, per tale disonore abbandonando Atene sua patria, se ne andò ad abitare a Rodi, dove, pregato dagli uomini dell'isola, recitò loro l'orazione la quale egli avea orato contra Tesifonte, et il giorno appresso quella di Demostene in difesa di Tesifonte; della quale, perché era bella e compiuta, si maravigliarono molto i Rodiani. In questo soggiunse Eschine: « Quanto vi maraviglierestе voi più, se Demostene proprio aveste udito! » Perloché, forzato dal vero, Eschine confermò la maraviglia de' Rodiani e molto il suo nimico aggrandì e molto con le sue parole il magnificò, e verso di sé giudicò quello più bello e più perfetto[1].

E che diremo noi de' poeti? I quali, comecché di numero quasi infinito siano stati, tuttavia quanto pochi sono quelli che a ragione, se bene si guarda, giustamente si possano lodare! Perché egli si puote ben pensare che Aristotile in aggrandire et in lodare le cose di Omero non fosse molto puro e dalle passioni umane molto netto, e che intera fede per questa cagione ⟨ non ⟩ se gli debba prestare; poiché afferma Orazio, come quegli che, col suo saldo giudizio, non conobbe

in lui questa bellezza né questa perfezzione, che egli alcuna volta è lento e trascurato. Ora, se questo in Omero adiviene, più sicuramente di Vergilio si potrà dire, il quale, per giudizio degli uomini letterati e discreti, nelle virtù poetiche molto inferiore è giudicato; anzi, dove egli ottimo e mirabile apparisce, tutto è alla imitazione di Omero attribuito: perché la favola eroica, che è la sostanza del poeta e quasi l'anima di sua facoltà, è scarsa verso di sé per rispetto de' lunghi episodii, più di ogni altra cosa nella sua opera celebrati; i quali, sì come sono trattati altamente e con senno savio molto e gentile, così, mentre che tengono l'animo altrui al suo piacere allacciato, lo tolgono, all'incontro, dalla materia che è propria e principale. Se già noi non vogliamo dire che Vergilio imprendesse a formare nella persona di Enea un ottimo dicitore e non più tosto un grande eroe, come pare che in tutta l'opera egli prometta. Ma le molte macchine, come dicono gli autori di questa arte, usate tanto spesso, operano bene in guisa che il giudizio poetico in lui si disidera; perocché tante sono le persone di Dii e di Dee da lui ad ora ad ora interposte e per entro la sua opera sparse, operanti in cose umane, che assai fanno fede come, scarso di molta invenzione, obliando la sostanza di suo proposito, di cose forzate e quasi straniere ha composto il suo poema, che poscia diversamente è da molti considerato[1]. Non mancano nella nostra lingua poeti nobili et eccellenti, i quali per avventura si deono stimare di non minor lode degni che i greci et i latini; ma egli ci ha sopra gli altri uno, fornito di senno singulare e di alta prudenza, che col suo savio avviso dalle sue toscane composizioni ha sempre tenuto la difformità e la bruttezza lontana. Questi è il Petrarca, che a celebrare imprese nella nostra lingua la bellezza di Madonna Laura, et imitando un perfetto amante et una donna sopra le altre di virtù sovrana, ne' suoi scritti congiunse una perfezzione così grande che, dopo, nessuno l'ha potuto né di pari né da presso giamai seguitare. Ma perché non solo l'operare perfettamente, ma il considerare ancora senza errore

è malagevole molto, com'è cosa certa; così, se affermare si potesse che questa compiuta bellezza fosse in questa sua opera, io similmente affermerei che il Petrarca di tanto nome e di tanto titolo fosse degno, e che ad ogni poeta e' si dovesse antiporre. Ma, perocché questa è considerazione troppo più alta che a noi et al presente trattato non si richiede, lasceremo che la giudichino quelli che in tali affari hanno posto molto studio e con molta cura si sono affaticati [1].

E perché andiamo noi queste cose raccontando? Non è egli cosa certa che poche, dopo tanti secoli, sono state quelle opere le quali, piene di perfezzione e di bellezza e quasi sopra le forze umane riputate, dalla maraviglia loro hanno gran nome e gran gloria acquistato? Delle quali alcune non già, sì come io avviso, per li artifizii isquisiti così furono nominate, ma per li soverchi ornamenti e per le molte ricchezze; le quali cose, perché non si videro negli altri artifizii né nelle altre fabbriche, diedero cagione che un nome tale loro fosse dato [2]. Per le quali cose e' potrà bene ad ogni uomo esser cosa chiara, se nella statua del San Giorgio questa perfetta bellezza si trova, che Donatello ancora non solo è artefice singulare, ma che e' si puote ad ogni altro di questa arte antiporre. E questo perché si conosca e la cagione insiememente (posciaché la bellezza alle arti, di cui abbiamo detto, cotanto è scarsa), non sarà cosa sconvenevole di favellarne partitamente e con brevità considerare la bisogna pertinente a questa arte.

Delle arti, che l'uomo in questa vita esercita, alcune sono che hanno il fine certo nell'adoperare, et alcune (perciocché egli in gran parte nell'altrui potere consiste) per ottenerlo si affaticano molto. E perché questo fine maggior nobiltà e maggior bellezza contiene in sé che il suo soggetto et il suo principio, quindi avviene che ogni arte, per conseguirlo, pone tutto il suo studio e tutto il suo sforzo. Ma quelle veramente più delle altre malagevoli si deono stimare, le quali da quei mezzi e da quei soggetti, che per lo più sono loro contrarii, il suo fine si procacciano: come sono l'arte

della guerra e l'arte oratoria, in cui, quando manca questo fine all'operazione, et ella tuttavia merita di essere commendata, di presente a lodare la fatica et il debito dell'artefice si ricorre [1]. Sì come scrive Tito Livio che fece Scipione Africano, quando magnificò la prudenza militare del suo nimico; perché, avendo egli in Africa, in quel fatto d'arme memorabile, con gran rovina superato Annibale, né potendolo per lo fine, che conseguito non avea, commendare, lo lodò nondimeno per quello ufizio, che egli, delle cose della vittoria divisando, con ottimi avvertimenti, innanzi che il segno della battaglia si desse, accortamente le sue squadre avea ordinato. Né mancarono le sue lodi a Cicerone nell'arte oratoria, comecché egli a' giudici non persuadesse quello che voleva, il che era il suo fine, che dall'omicidio Milone fosse assoluto, avendo tutti quei modi e tutti quelli artifizii usato, che erano alla vittoria et alla persuasione accomodati. Ma i mezzi di queste cotali arti sono quelli che, come io stimo, per la loro difficultà dall'operazione questa compiuta bellezza tengono discosto. Eglino sono tali, e di numero così grande, che tutti ad uno ad uno né agevolare né domare in quella guisa si possono, che e' faccino a nostro senno. E per questa cagione non puote ancora l'artefice unire né congiugnere insieme questa bellezza, la quale dee misuratamente di quelli essere composta. Ma, per lo contrario, non così avviene dell'architettura né della scultura, perché queste, senzaché hanno il fine loro certo, il soggetto e quei mezzi che conducono al fine non sono malagevoli molto, anzi sono sempre presti a ricevere et a generare quelle forme che dall'artefice, che è accorto, in prima sono divisate [2]. Et in questo intendo io del fine dell'arte, che in certo modo non è all'artefice malagevole né aspro; ma di quello che ha riguardo al bene comune et alla qualità della cosa molto è diversa la ragione, anzi è difficile sopra ogni cosa e dall'arte infinitamente è bramato [3]. E perché questo fine dee generare costumi in pro' del genere umano, per ciò il governo civile ne prende cura partitamente et apprezza le figure che destano negli animi

altrui santi pensieri e casti, et all'incontro toglie via quelle che fanno sovvenire lascivie e scostumatezze; come si dice essere avvenuto nella Santa Caterina e nel San Biagio, dipinti in Roma dal Buonarruoto nel suo Giudizio, le quali figure, perocché generavano costumi poco lodevoli, furono non ha gran tempo altramente ordinate e fu tolta loro quella qualità di vista che alcuno scandalezzo poteva partorire [1].

Non ripugna adunque il marmo — per dire di quello che abbiamo cominciato —, né per modo alcuno reca affanno allo scultore, che a quel fine e' non arrivi et a quella bellezza che egli avea nell'animo suo ordinato. Né similmente molta durezza trovano quelle arti, le quali hanno il soggetto in cosa naturale; né fa loro di mestiero di molti arredi, che questo perfetto fine elle non possano conseguire. E tale è l'arte degli istrioni, il principio di cui et i mezzi altresì sono in un medesimo soggetto, cioè nel corpo umano, et ubbidiscono sempre al suo artefice e, se egli è savio et intendente, questa compiuta e perfetta bellezza, della quale noi diciamo, gli partoriscono. Per lo che gli antichi Romani di questa perfezzione cotanto rara molto si gloriavano, et in tanto di vederla in Roscio istrione si esaltavano, che, chiunque in alcuna arte fosse divenuto singulare, erano usati di dire che egli era uno altro Roscio, et oltre a questo, perché nessuna città, da Roma in fuori, una cosa tanto mirabile possedesse, ordinarono che cento scudi il giorno per sua provisione gli fossero dati [2].

Ma, per favellare del fine di queste arti, sì come elle in conseguirlo, qualunque egli sia, di molta lode non sono degne, così non già avviene, come nella oratoria e nella militare, che da gravissimo biasimo, quando quello non ottengono, elle siano scusate. Perocché chi è quegli che, nel maneggiare questa arte, volendo da un pezzo di marmo cavare una statua di uno Ercole, che per suo poco avvedimento così nell'adoperare si smarrisca, che e' ne riesca altra figura, dal suo fine del tutto differente? Et in questo intendo io di ogni fine, qualunque egli sia, perché il fine che in qualità dee essere prezioso è sopra ogni cosa malagevole [3]. Ma noi tra

questi artefici non dobbiamo annoverare coloro in modo alcuno, i quali con poco giudizio e con minore esperienza fanno le loro opere in ogni parte rozze e difformi e tutte nella bruttezza sommerse, come ne' primi secoli, quando ebbero principio queste arti, soleva avvenire; perché tanto erano poco usati gli artefici, e tanto rozzi nel suo artifizio, che quello che dipignevano non si poteva discernere né riconoscere, ma era di bisogno che appresso alle cose effigiate si ponesse il nome scritto, in questa guisa: ' Questo è un cavallo ', ' Questo è un albero ', come quei che dalle parti, le quali dall'arte sono prodotte, non giudicavano gran fatto che elle potessero altramente essere conosciute[1]. Ma, parlando di quelli che molto si avvicinarono a questa bellezza, gran copia ne ebbe l'antica età, e nella nostra altresì; ma molto pochi in amendue sono stati quelli che di essa intera e perfetta notizia dimostrino avere avuto, e come veri posseditori nelle opere l'abbiano collocata. E tale fu per avventura la Venere di Apelle, di tanta perfezzione fornita, e la statua di Alessandro Magno, fatta da Lisippo, e con altre poche quella ancora di cui si dice che, essendo stata posta da Marco Agrippa davanti a' suoi bagni, la tenne in tanto pregio Tiberio imperadore, che, preso dalla maraviglia di cosa sì perfetta, nella stanza dove dormiva la fece portare. Ma ciò non sofferse il popolo romano, che con alte voci, quando era il principe nel teatro, domandò che questa statua nel suo luogo, onde era stata tolta, fosse riposta; né di così fare finò giammai, che egli, da tali voci infestato, a restituirla nel suo luogo fu costretto. Dell'età nostra non già prenderei ardire di nominarne molte, perocché è la cosa troppo più oscura e malagevole, che il giudizio umano la possa senza errore giudicare, se già gli uomini letterati et intendenti e la nobiltà delle opere non ci facesse fede, che nella città di Firenze alcune ce ne ha tuttavia, le quali con questo gran titolo di bellezza si deono nominare. E chi negherà giammai che la Notte di Michelagnolo non sia di tale eccellenza, e la Madonna del Sacco di Andrea del Sarto, e la cupola con tanta

arte e con tanto ingegno da Filippo di ser Brunellesco fabbricata, et il San Giorgio di Donatello, sopra le altre cose singulari e perfette unico e raro esempio di bellezza, in cui, con tutte le sue parti unita, mercé del discreto e saggio avvedimento di questo mirabile artefice, ha ella congiunto tutte quelle virtù che a renderla nobile sono di bisogno?[1] Sono queste arti, per quello che abbiamo detto, vie più che le altre felici, poiché quel perfetto fine e pieno di bellezza elle conseguono, e poco meno che a guisa di Dedalo, di cui favoleggiano i poeti che egli ebbe tutti i suoi stromenti animati et intendenti, quelle cose che alle loro opere sono di bisogno usano et a quelle, quando occorre, senza il niego comandano insiememente. Ma perché egli nasca quel fine, onde seguano appresso pensieri, costumi et effetti singulari negli animi altrui, oltre a modo è cosa malagevole, perocché il congiugnere le parti, che sono scompigliate e confuse, con savio avvedimento è opera di raro ingegno e peregrino[2].

E per dire, come nel principio abbiamo promesso, in quanto alla presente materia appartiene, in tre maniere e per tre cagioni la bellezza si nomina. Primamente in quelle cose si dice essere, senza avere riguardo ad una isquisita considerazione, che dagli artefici per lo più ottimamente sono state fatte, onde sovente avviene che di alcuno egli si dica: 'Quegli è un bello scrittore, o un bello oratore'; cioè egli è tale, che da lui con molto artifizio opere belle e perfette molte volte sono prodotte[3]. Et altrimenti si dice, mirando al trattamento solo dell'artifizio, e non a quello per cui è fatta l'imitazione; sì come sono quei versi che da' latini scrittori per cagione di lascivie e di libidine sono stati scritti, i quali, comecché siano giudicati verso di sé belli e singulari, la materia tuttavia è laida e sozza, e tale per sua natura, che da pochi in fuori per li modi fetidi e stomachevoli è letta e considerata. E di questa natura fu l'artifizio di colui, il quale con istudio mirabile si era esercitato in tirare a segno e con tanta industria faceva questo, che ad ogni colpo, stando in luogo lontano alquanto, in un ago, che era il destinato segno,

senza fallire infilzava un cece. Perloché, quando il vide Alessandro Magno, molto l'ammirò, ma non diede a quello perciò altro in dono, se non gran quantità di ceci, giudicando questo gran re che la fatica e l'industria, quantunque fosse mirabile et estrema, nondimeno, in vile soggetto e vano impiegata, non fosse gran fatto da essere stimata molto prezzo né onorata. Non monta questo, che la figura sia strana o difforme e poco in sé stessa graziosa, ma si attende l'artifizio senza più; il quale, se è fatto avvenente e con senno, si commenda grandemente e molto si apprezza [1].

Oltre a ciò, ne' corpi umani si dice aver luogo la bellezza, quando ciascuna delle parti, alle altre comparata, per iscambievole rispetto misuratamente risponde e si congiugne; onde si compone insieme un tutto, che in parte nessuna verso di sé è sconcio o difforme, ma convenevole e simile a sé stesso. Questa tale bellezza non è meno rara ne' corpi umani, che quella altra, di che abbiamo detto che è negli artifizii; perocché o la difficultà che hanno tutte le parti che ottimamente si deono unire, o la natura troppo scarsa in donare una perfezzione cotanto grande, operano, come io avviso, che così di rado ella in alcuna cosa umana e mortale sia veduta [2]. E di questo siaci per segno chiaro quello che fece Zeusi, antico pittore e gentile, in dipignere Elena a' popoli di Crotone. Questa, perché dovea essere di bellezza mirabile e rara, non giudicò il buono artefice non solamente, imaginando, non poterla trovare, ma né anco da un corpo solo, comecché bello, poterla co' suoi colori degnamente effigiare. Perloché dal magistrato della terra egli ottenne che davanti le più belle vergini gli fossero condotte; dalle quali, che molte erano, egli cinque elesse, e da quelle prese le migliori parti e le più lodevoli, et in dipignendo ne formò col suo artifizio quella naturale bellezza, di che noi al presente ragioniamo [3]. Ella adunque, che è tanto rara, che con difficultà in un corpo solo per ispazio di molti secoli si è trovata, consiste, oltre alle cose dette, in grandezza, in ordine et in numero; le quali cose si deono intendere nondimeno

che elle abbiano in sé misura convenevole e di quello essere naturale siano fornite, che ad ogni ora negli altri corpi per lo più si veggono [1]. Perciocché quello che è bello non dee esser grande in guisa che in esso la vista del tutto si confonda, né, per lo contrario, di statura sì picciola, che da una misura convenevole e naturale molto sia lontano: sì come fu la persona di Massimino imperadore sformata e disavvenente, et Antonino Caracalla così picciolo e sparuto, che molto per tale bruttezza l' imperiale maestà si diminuiva e molto ne abbassava. Per questo avvenne alcuna volta che la gente di Alessandria, biasimandolo in pubblico, senza rispetto, di alcuni peccati enormi e villani, gli rimproverò altresì per ischerno il difetto del corpo: che un omicciuolo così picciolo, come egli era, ad Alessandro volesse assomigliarsi. Queste parole penetrarono tanto addentro nell'animo di Caracalla, che egli con alta vendetta di quelle lingue mordaci si vendicò: perché, infingendosi di voler fare de' giovani alessandrini una legione et i migliori di quelli scegliere, in un piano fuori della città gran moltitudine ne fece venire, e di cheto fattovi condurre l'esercito, quando parve a lui tempo diede il segno che tutti quei giovani a fil di spada fossero messi; il quale, tra loro entrato con molta furia, ne fece una crudele e memorabile uccisione. Ma, in quanto all'ordine appartiene, la natura stessa ci avvertisce e ci insegna in far giudizio di quelle parti che sono sconcie e difformi e malfatte, et opera che l'animo nostro ad alcun patto non sofferi, o con parole o tacitamente, di approvarle o di commendarle, sì come non le approvò il popolo romano in Vitellio imperadore, il quale, comecché di grandezza convenevole fornito fosse, nondimeno e la pancia grassa, e l'esser nell'una delle coscie divenuto sciancato, e del volto il troppo rosseggiante colore, oltre alle crudeli ingiurie, commosse alcuna volta tutta la gente, che per tali difetti molti rimproveri addosso gli gittasse [2].

Il numero di questa bellezza non dee essere infinito, se egli si ha alle sue parti riguardo, tuttoché le considerazioni

di esse non si possano quasi annoverare. Quindi avviene che ella, così ne' corpi umani come negli artifizii, è tanto rara e tanto mirabile, poiché da molte e diverse cose una sola e conforme, e dalle parti verso di sé divise e disgiunte un tutto in ogni parte unito e ristretto ne dee riuscire [1]. Ma molto in ciò è da considerare, che la bellezza degli uomini e delle donne non pare che sia una cosa medesima. Perocché in ciascuna età degli uomini egli apparisce una certa grazia et una certa leggiadria, e quello finalmente che con alcuna ragione si puote chiamar bellezza. Ma non così delle donne adiviene, le quali dalla natura di un così fatto e nobile privilegio dotate non sono. E per questa cagione non soffera la nostra favella che, come di un uomo si dice: ' Quegli è un bel vecchio ', così di una donna parimente si dica: ' Quella è una bella vecchia '; perché la bellezza consiste in atto, et in un vecchio, con la prudenza operante, molto si conosce, ma in una donna, stanca da molti anni e divenuta languida e frale, a cui è dicevole il silenzio e la modestia, non pare che ella in modo alcuno abbia luogo. Non fu Elena, comecché questo titolo di bellezza avesse acquistato, in tutto il tempo della vita sua bella; anzi, come si è detto, non solo a sé, qualunque volta nella vecchiezza con lo specchio si vide, ma ad ogni altro uomo ancora di maravigliarsi recava materia, che tanti popoli, quanti alla guerra di Troia erano stati, sì lunghe fatiche per la sua bellezza avessero patito. Ma per lo contrario, come si dice, quantunque si mutino i corpi umani in qualità ad ora ad ora, si fu Alcibiade nondimeno così ben fatto e con tanta misura composto, che in tutto il tempo di sua vita e in tutte le parti dell'età questa bellezza, di che noi ragioniamo, non l'abbandonò giammai [2].

Grande è adunque la difficultà in trovarla, ma senza dubbio quella è maggiore che provano gli artefici, quando ora co' colori et ora co' marmi imitando esprimere la vogliono e davanti agli occhi altrui presentare. Perloché sarà questa umana bellezza sopra tutto convenevole e misuratamente ordinata; sarà orrevole, piena di maestà e di avvenentezza, et

in tutti i suoi arredi naturali graziosa, e senza esteriori ornamenti apprestata a recare a chiunque la mira, per la virtù gentile e per lo atto leggiadro, maraviglia e stupore. Ma comecché ella in tutta la persona sia sparsa e di quella non debba essere priva alcuna parte, nella fronte più che in altro luogo nondimeno si conosce che con maggior forza quivi dimora [1]. Né questo avviene senza ragione, posciaché nella testa tutti e cinque i sentimenti sono collocati, i quali rendono quella più nobile e più eccellente et in vedendo per l'oggetto principale la dimostrano [2]. Ma gli orecchi e gli occhi e 'l naso, e le guancie sopra tutte le altri parti, compongono quella, se elle sono convenevolmente e con misura ordinate. Né questo, di che noi favelliamo, ci sarà malagevole a conoscere, se e' si considera quanto quella bruttezza sia grande che nasce dal guastamento di esse, e particolarmente del naso e degli occhi; perché queste due parti, sì come, quando sono mal composte e congiunte insieme con cattivo ordine, scacciano dal corpo umano la bellezza, così o dall'altrui forza guaste o da altra cosa lacerate, generano insiememente bruttezza et ingiuria [3]. E di questa qualità fu l' ingiuria di Pleminio, legato di Scipione; a cui poiché il naso e gli orecchi da' suoi soldati furono lacerati, comecché Scipione con aspra e severa disciplina punisse quelli, tuttavia così fieramente la bruttezza di tale ingiuria si prese ad onta, che, dopo la partita del capitano, non essendo mica di simili pene contento, comandò che quei soldati che l'aveano ingiuriato davanti gli fossero condotti. Questi fece egli in prima con varii modi lacerare, e, tolta loro la vita, non volle, per arrota [4] a tanti modi pieni di crudeltà, che a quei corpi fosse data sepoltura. Una simile bruttezza commosse altresì Giustiniano, di Costantinopoli imperadore, ad essere contra coloro che l'aveano ingiuriato fiero e crudele; perché, avendo racquistato l'imperio, donde egli era stato cacciato e di cui l'abbassamento del suo stato era la principale cagione, vendicatosi, molti che a lui contrarii erano stati nelle prigioni chiusi tenea, et a quell'ora qualcuno ne faceva uccidere, che, dell'in-

giuria e della bruttezza ricordandosi, il naso, che gli era stato tagliato, soffiato si fosse. Grande è l'aiuto similmente che le guancie recano alla bellezza, quando alle altre parti acconciamente rispondono; ma, per lo contrario, se elle sono troppo gonfie o troppo piatte, le arrecano difformità e bruttezza. Onde nelle antiche favole dicono i poeti che, sonando Pallade un zufolo, fu da un Satiro avvertita che molto a lei disconveniva il far con la bocca e con le guancie diversi e sconvenevoli atti, e che appresso, sopra una fonte nell'acqua vedutasi, abbominando tale bruttezza, gittò via questo stromento. Degli occhi non crederò io già che egli ci abbia alcun dubbio, che in essi più che nelle altri parti bellezza maggiore non sia, e che più rara e singulare non si debba riputare. Perché e' si dee stimare che eglino danno loro lume e splendore, e che, avendo un non so che del divino, fanno questa bellezza più compiuta e più riguardevole. Per questo il Petrarca, poeta di alto ingegno e chiaro, di quelli più distesamente e con istile più felice cantò, che delle altre parti; et in lodando la bellezza di Madonna Laura, con trattati singolari et a questa materia ordinati tanto nobilmente gli magnificò, che da tutti i letterati e' sono sopra gli altri scritti commendati et ammirati [1]. Perloché egli bisogna che poco vagliano le altri parti nella bellezza, e che ogni picciola cosa corrompa questa nobile parte, se ella è in modo alcuno maculata. Onde dice per questa cagione il nostro solenne poeta e gentile, che la bellezza di Madonna Laura da alcune lagrimette fu turbata et oscurata:

> Ma spesso nella fronte il cor si legge:
> Sì vedemmo oscurar l'alta bellezza,
> E tutti rugiadosi gli occhi suoi [2].

Vagliono adunque molto le parti, di che noi detto abbiamo, ma non adoperano in quella maniera per sé sole, quando alcuna delle altre è divisa o male congiunta insieme, che la bellezza abbia luogo in quel corpo e degnamente in quel soggetto ritenga il suo nome. Ma se egli ci ha tanta

difficultà quando si considera, et appresso quando si dee procacciare, in che guisa potranno gli artefici co' loro stromenti imitarla, e co' marmi e co' colori esprimerla? Nessuno adunque sarà (da quei pochi in fuori, che di sopra sono nominati), il quale giammai l'abbia veduta o conosciuta, e di questo gran pregio saranno le opere di quelli spogliate interamente? È cosa chiara ad ogni uomo, per quello che si è detto, che altro è la bellezza dall'artifizio procedente, et altro è quella che solamente al soggetto ha riguardo, et altro quella che dall'uno e dall'altro è composta et unita. Perloché, se l'artefice non la trova nel corpo umano, non gli è però quella dell'artifizio negata, sì come tra le opere antiche e tra le moderne ad ogni ora molte ne veggiamo. Ma se egli solamente di quella del soggetto è fornito, senza l'artifizio singulare, non è gran fatto apprezzato né molto commendato [1]. Mirabile è l'artifizio, all'incontro, ma il soggetto senza grazia, che si vede nelle figure di Iacopo da Puntormo in San Lorenzo; perché egli è tanto lontano nel suo Diluvio da ogni ragione, anzi in sé stesso tanto difforme, che la maniera della pittura, comecché sia di pregio, mostra tuttavia il poco senno di questo artefice, che, volendo in questa opera tutti gli altri superare, non arrivò a gran pezzo a quelle lodi che quasi nella sua fanciullezza si avea partorito. È il colorito dolce, maneroso e talmente morbido, che pare finito di alito, assai vago verso di sé e leggiadro; ma, posto in soggetto divisato senza ordine, disunito in sua natura, spiacente alla vista, sconvenevole in ogni atto, assai mostra come poteva questo uomo in onore avanzarsi, se così gran virtù secondo la ragione avesse impiegato, usando l'arte e l'ingegno saviamente, onde ne' primi anni tanto di lode avea acquistato [2].

Ma la bellezza che dell'uno e dell'altro è fornita, è quella, senza alcun dubbio, che non solo è perfetta e singulare, ma che, oltre a ciò, porta seco la maraviglia e lo stupore [3]; la quale, se non troverrà l'artefice in corpo umano, tuttavia col pensiero e col suo ingegno, quale ella esser dee, anderà imaginando, sì come con arte ottima divisò quella nella sua

mente e la trovò Donatello nel formare il San Giorgio; il quale, senza fermarsi in quella bellezza et in quelle forme che ad ogni ora egli vedeva in altrui, col suo pensiero altamente innalzandosi ne trovò una eroica, piena di maestà, piena di perfezzione, e quale ad un vero campione di Cristo era dicevole. E comecché le due bellezze nel San Giorgio appariscano, una nondimeno vi si conosce con sì grande unione di tutte le parti, che maggiore bramare non si potrebbe[1]. Quanto elle siano verso di sé convenevoli e congiunte ottimamente insieme, bene lo sanno gli ingegni fiorentini, per avventura troppo più acuti nel giudicare e troppo più severi che queste simili cose non richieggono[2]. Ma poiché la compiuta bellezza ha tolto via, non che altro, il sospicarvi un picciolo segno di errore, tutte le lingue, qualunque volta ella è veduta, sono a celebrarla et a magnificarla invitate. Onde in questo affare più veramente che nell'arte oratoria adiviene, dove alcuni affermano che nessuna cosa è tanto durabile nella memoria di quelli che veggono e che ascoltano, quanto è uno errore solo dell'oratore, tuttoché picciolo e di poca stima. Perché, quando alcuno guarda una statua attentamente od una pittura, usa un sentimento senza più, che è del vedere, col quale è cosa agevole il giudicare e senza fallo conoscere quelle cose che dalla natura sono prodotte; ma quando è atteso l'oratore, e per l'udire e per lo vedere si puote l'uomo smarrire, e per le cose, che sono per lo più oscure, nel giudizio confondere[3]. Ma quanto più l'altrui avvedimento è sottile e discreto, riguardando ad una ad una tutte le parti del San Giorgio, tanto bellezza maggiore e maggiore perfezzione vi conosce. E chi è quegli che non vede quanto la convenevolezza di tutte le membra grande sia, e che gli orecchi e 'l naso e gli occhi e la testa tutta è stata da Donatello fabbricata per porre davanti agli occhi nostri un giovane pieno di valore e guerriero? e che il petto e le braccia e le gambe con un modo nobile e così orrevole sono unite, che non solo si veggono e si mostrano naturali, ma fornite di quella natura e di quella bellezza che tanto di

rado e con tanta difficultà si suole ritrovare? Per questa dolce concordia e per la mirabile unione egli nasce quel tutto che da' prudenti artefici nelle opere loro è tanto disiderato. E certamente, come io avviso, non si potrebbe mai, sì come l'unione di ciascuno di questi membri è perfettamente ordinata, così con parole agguagliare e quelli secondo il gran merito commendare; perché chiaramente si vede che questo artifizio, onde e' sono divinamente collegati, adopera non solo che il moto apparisce leggiadro e l'atto naturale, ma che ancora si scorge quella bellezza che è compiuta e sopra l'umana usanza con celeste portamento fabbricata [1]. Né altro pare che Platone volesse significare, quando, secondo un suo proposito, egli disse delle statue di Dedalo, che quelle che non si legavano non erano durabili, perciocché tosto si dileguavano et il nome loro del tutto si spegneva; ma che, quando erano legate, allora elle duravano e, mostrandosi la bellezza ferma e mirabile, erano commendate et apprezzate. Per questo noi dire possiamo che il collegamento del San Giorgio in tutte le parti del corpo, da questo nuovo Dedalo fabbricato, sia degno di quelle gran lodi che quel gran filosofo diede a tale artifizio, e che né la lunghezza del tempo, né la futura età giamai sì gran bellezza potranno oscurare [2]. Sono alcuni, i quali giudicano che la pittura e la scultura siano state recate insino a questo tempo a quel segno di perfezzione, che più oltre procedere la natura di esse non pare che conceda; e nondimeno tra tante opere e tra tante statue questa sola si vede che riluce e che è dotata, più che le altre, in sue fattezze di maggior lume e di maggiore splendore. Perché, se tra molte statue che, o per artifizio o per soggetto, hanno il nome di bellezza acquistato, questa sola è riguardevole e mirabile, che altra cosa pensiamo noi che sia cagione di questo, se non l'unione di tutte le parti e la concordia di tutte e due le bellezze, che è tanto rara e tanto difficile giudicata? [3]

Ma egli si dee considerare che la bellezza dell'artifizio non sia palese sì fattamente, che la troppa fatica duratavi non rechi più tosto agli altrui animi dispiacere e tedio, che

diletto e contento[1]. Nessuna cosa è che meno al nostro appetito sodisfacci, come la troppa diligenza et i troppo isquisiti ornamenti, quando e' sono in quelle opere collocati, che la natura senza più deono imitare. E per questa cagione Apelle, più solenne e più singulare dipintore de' suoi tempi, soleva biasimare coloro che con troppo studio si affaticavano, e di mettere nuove fatiche e di usare nuova diligenza nelle opere loro non finavano mai[2]. Ora, chi è quegli che non vede che la diligenza e l'artifizio, comecché nel San Giorgio siano mirabili, che tuttavia eglino non appariscono, ma quella maggiore natural bellezza esprimendo, che ne' corpi umani si puote trovare, ci mostrano una convenevolezza leggiadra, un tutto da ogni parte unito, nobile e perfetto?[3] Non sono le parti di questo divino guerriero solamente verso di sé belle e gentili, anzi tali si conoscono, che pare che spirino una bellezza più che umana et una perfezzione del tutto divina[4]. Molto dee valere, perché dentro agli animi altrui crescano le lodi tacitamente, che Donatello non volle prendere alcuna cura in usare ornamenti esteriori, né superflui fermagli in questa statua. Sono usati gli uomini accorti di affissare gli occhi nella principale opera, et in quella solamente mirare, poco curando ogni altra cosa, quantunque sia commendabile. Per questo tutto lo studio e tutto il suo ingegno pose il nostro sovrano artefice per unire questa bellezza e questa perfezzione; dove, comecché del luogo sia picciolo lo spazio, il campo tuttavia de' pensieri alti e profondi molto copioso e molto largo si conosce, onde ella tanto più è degna di lode, quanto meno dell'altrui aiuto gli è di bisogno, e tanto maggiore è la sua bellezza, quanto gli ornamenti minori vi appariscono[5]. Né pensi alcuno che questa cosa sia di poco momento e che poco rilievi; anzi, ella tanto puote, che i maggiori et i più nobili scrittori, come segno molto forte e molto potente, quando gran bellezza vogliono dimostrare hanno usato questo di che io favello. Perché, volendo Terenzio mettere innanzi agli occhi altrui questa perfezzione, non già imprese a narrare le parti della bellezza, ma dalla privazione

degli ornamenti con queste parole andò quella esprimendo: « La vergine era bella, e per questo più il crederresti: nessuna cosa avea che aiutasse la bellezza. Erano i capelli scompigliati, i piedi scalzi, essa di squallore piena e di lacrime, il vestimento sozzo, in guisa che, se il vigore del bene nella bellezza naturale non fosse, ella da queste cose verrebbe estinta ». Ma, oltre a ciò, egli si dice di Alessandro Magno, come si compiaceva molto, quando in un fiume bagnare si volea, che tutto il suo esercito lo vedesse ignudo, acciocché da questo e' potesse comprendere che di ornamento esteriore, mercé della perfetta proporzione del suo corpo, non gli era di mestiero. Tutti gli artefici, anzi ogni uomo ammira il Buonarroto, non solo per lo senno nobile e grande che in tutte le figure sue si conosce, ma ancora per questo accorgimento, ove egli riguardò e sempre pose molto studio. Non sono le sue statue, né le pitture parimente, involte in ornamenti; non vi ha luogo cosa frivola né diletto leggiere, ma gravità di disegno, profonda intelligenza e savio avviso in ogni affare, che, poiché hanno preso l'animo altrui, pascono quello di cibo orrevole, e di savio pensiero lo riempiono[1].

Ha la bellezza con quello che è forte e gagliardo stretta e grande amistà, e composta con semplice ragione, senza ornamento, ma ricca di naturali arredi, rende vista piacevole in sua fortezza[2]. Molte erano le ragioni che proponevano molti maestri, quando si dovea voltare la cupola del nostro duomo et innalzarla; ma una era la ragione vera, semplice e naturale, et un modo senza più: che, forte in sua natura, leggiadro in vista, bello in ogni parte verso di sé, dovea essere utile all'uomo che dentro ci dovea dimorare, e per li divini uffizii opportunamente ordinato. E di vero non sanno i savii artefici bene discernere se questa sovrana fabbrica sia più bella o più forte; ché, congiunte insieme, queste due cose gareggiano tra loro del primo luogo, ma sono tuttavia amendue in concordia in generare e maraviglia e stupore. Di questa natura è il San Giorgio, che, semplice in suo sembiante, ristretto in sua bellezza, tutto vivo, tutto leggiadro e

tutto bello, per volere operare con ardire, che ad ora ad ora si muova pare che prometta [1]. Credasi pur per fermo che le gravi armi che egli porta in dosso e la targa assai sconcia torrebbono a questa figura ogni grazia, se ella non fosse di bellezza fornita e di vivacità a maraviglia; la quale, tolta dal marmo, per la vita e per lo moto si pone in assetto, perché come gli uomini vivi favelli et adoperi. Ella in sé stessa ha la virtù sua unita, e da ogni cosa difforme e da ogni sembiante sconcio si sta lontana [2].

Né crederrò io che alcune simili opere, perché sono imperfette et ancora non finite, debbano essere di maggior nome e di maggior grido, perché il pensiero vie più compiuta bellezza ne possa aspettare. Anzi per avventura egli poteva accadere, quando elle avessero avuto il fine loro, che il suo contrario ne avvenisse. E di questa qualità è l'Eneide di Vergilio e la Venere di Apelle, et alcune statue di Michelagnolo Buonarroti, le quali, comecché nella bruttezza potessero cadere, nondimeno gli uomini, presti a commendarle, più che altra cosa di averne atteso bellezza e perfezzione nell'animo dimostrano. Ma dal San Giorgio ella non si dee aspettare, perché presente si vede, né ancora sospicarvi un minimo segno di errore, poiché avervi luogo non puote e si sta da questo lontano interamente [3]. Et appresso egli vi ha quella virtù, tanto pregiata, di questa perfezzione, la quale è lodevole verso di sé molto e ne' corpi umani stimata et ammirata: e questo è un certo terrore, il quale con suavità è mescolato, onde, sì come io avviso, diletto e maraviglia, piacere e stupore negli altrui animi si genera. La qual cosa con tanta felicità è stata formata nel San Giorgio, che, per provarla e per persuaderla, di molte parole non credo io che sia di bisogno. Il terrore che nel volto si scuopre e la viva bellezza che con tanta virtù vi apparisce dimostrano insiememente che qualche fatto valoroso da questo gran campione di Cristo si dee aspettare; e perciò gli animi di coloro che guardano non senza cagione stanno sospesi et ammirati [4]. Perloché il costume reale e la mirabile vivacità, anzi l'unione e

la convenevolezza e la perfezzione e la bellezza troppo più grande e singulare rendono questa statua, che le altrui molte parole la possano aggrandire o celebrare. Perocché queste cose tutte sono di quella qualità, e congiunte insieme in quella guisa, che, ogni minima parte che tolta fosse o fosse aggiunta, ogni lume et ogni splendore di bellezza verrebbe meno e quasi dalle tenebre della bruttezza sarebbe maculato. Per questo giudicarono già alcuni uomini savii e letterati che tre cose sopra le altre fossero malagevoli molto e quasi impossibili: il tòrre a Giove di mano la folgore, la mazza ad Ercole, ad Omero il verso; e posto che ciò fare si fosse potuto, che a nessuno nondimeno, da Giove in fuori, sarebbe stato dicevole il lanciare la folgore, ad Ercole il maneggiare la mazza, et il cantare ad Omero. Così noi, né più né meno, altresì di Donatello possiamo dire: comecché altri artefici siano stati mirabili e singulari, che a nessuno altro tuttavia più che a questo sia stato dicevole il maneggiare con profondo artifizio e savio gli stromenti della scultura, e l'unire tutte le parti insieme, dalle quali si forma la bellezza, che a tutti piena di maraviglia apparisce. Et in questo affare egli pensare non si dee, che troppo più di lodi né di parole sia questo che della bellezza e dell'eccellenza del San Giorgio si è detto; perché io dubito che molto meno non sia, che le fattezze mirabili di questa statua richieggono. Sono tante le difficultà e le fatiche che contrariano la bellezza, quante noi abbiamo veduto; le quali tuttavia non hanno potuto il grande ingegno di Donatello in guisa contrastare, che ella meno chiara sia e meno risplenda. Per questo egli si dee pensare che infinite lodi a questa perfetta bellezza del San Giorgio si debbano attribuire e, se questo fare non si puote come ella richiede, commendarla almeno sommamente et ammirarla[1].

Chi è quegli che non conosce che la bellezza è cosa mirabile e tanto rara in tutti i tempi, che come cosa notabile et incredibile è riputata? Onde non senza qualche ragione quel re di Lidia teneva in gran pregio la bellezza della sua moglie, di cui il corpo perché in ogni parte perfettamente

era formato, avvisando di possedere un tesoro di grandissima stima, acciocché altri questo sapesse parimente, ad un suo amico intrinseco, avendola de' vestimenti spogliata, la mostrò e volle che di una perfezzione sì grande, di che forse in raccontando troppo parea sopra gli altri gloriarsi, oltre a' suoi occhi, agli altrui ancora piena fede si facesse. Ma Donatello, o più presto la città di Firenze, volendo che questa chiara e perfetta bellezza del San Giorgio non da un uomo solamente, ma da tutti veduta fosse, in quella parte ha quella collocato, dove la facoltà di considerare e di esaminare tutte le sue parti molto è agevole[1]. E quindi egli bene si puote far ragione, tuttoché tanto grandi e nobili ingegni, quanti ce ne ha in questa città, molte e molte volte l'abbiano veduta e considerata e sempre insiememente commendata, che questo segno sia molto chiaro che in essa nessuna parte è né sconvenevole né difforme, ma leggiadra et unita, e che giustamente le maggiori lodi, che ad una cosa simile si convengono, a questa bellezza del San Giorgio si deono attribuire[2]. Voltino adunque i discreti artefici i loro pensieri a questa bellezza e faccino ragione di che qualità siano quelle parti che la fanno tanto mirabile e riguardevole, e tengano per fermo che non qualche mostra di soverchi ornamenti, ma la semplice perfezzione, l'unità e quel tutto, e quell'alto artifizio che in simili cose si dee disiderare, sono quelli che nel San Giorgio una eccellenza così mirabile hanno generato[3]. Onde, per lo costume magnanimo, eroico e divino, e per quella vivacità che in ciascuna parte adopera mirabilmente, per la bellezza orrevole e fornita appieno di maestà, noi possiamo dire che nessuno altro artefice si dee prendere ad onta che Donatello non solo per molti artifizii vadia seco di pari, ma ancora si dee pensare che la perfezzione e la nobiltà di questa statua tutte le altre si lasci a dietro. Savio è stato l'avviso del nostro artefice, che, mirando al fine di suo proposito, muove con la vivacità, crea gentili pensieri col costume, diletta con la bellezza, e con tutte e tre queste cose infonde in chi mira alta virtù et eroica, che in questa statua

felicemente è fabbricata. Egli imita un perfetto cavaliere e divino, e lo forma non solo senza difetto e senza errore, ma mirabile e celeste; et in questo cotanto nel suo pregiato lavoro si avanza e tanto nel suo avviso diviene felice e perfetto, che sormonta sopra l'uso degli altri e, maggiore di sé stesso, spiega nel marmo così nobile fantasia, così divini pensieri, che agevolmente sgombra altrui l'animo di rozzi affetti, gravi e noiosi[1]. Sento bene io che, quanto più si affissa la mente in questo splendore luminoso, quanto più si guarda questa mirabile luce di artifizio così grande, tanto più resta l'avviso di commendarla minore, e tanto più si confonde ogni forza e più si abbaglia; et in ciò sono io sicuro, che non questa copia di parole, che molto è scarsa, non questa favella così bassa, indegna di vero di così alto lavoro, ma una facoltà equale a cotanto ingegno, onde è nato così gran pregio, sarebbe di vero di bisogno perché fosse celebrato con degne lodi e, come egli avanza in questo tutti gli altri artefici, così con mirabile eloquenza fosse parimente esaltato. Beltà sovrana, che sei cotanto potente in tua virtù, che a divini pensieri sollevi altrui; portamento celeste, nella cui vista ogni cuor gentile si gode e si esalta; dignità gloriosa, che porgi insiememente diletto e terrore, e da pensieri terreni ad alte voglie e divine le menti umane innalzi! Ben puote la scultura per sì alto lavoro andar lieta et altera, e nel suo effetto cotanto gentile gloriarsi, e posciaché il fine così pieno di vigore si conosce, usare il maggior vanto in questa statua, la quale, più nobile di tutte le altre e più pregiata, sopra la condizione umana, quasi divina si conosce[2].

E da tutto questo ragionamento si puote evidentemente affermare che le belle opere, e che portano con esso loro la maraviglia, dalle parti dell'artefice e non da quelle dell'arte cotali sono generate; perché, se questo vero non fosse, molti Omeri ogni giorno e molti Vergilii dagli ammaestramenti di Aristotile si vederebbono, et in orando da' suoi libri di Retorica molti Demosteni e molti Ciceroni si udirebbono; i quali con quello studio che maggiore usare avessero potuto,

purché nell'arte sua la perfezzione e la bellezza avessero sperato, tutte le sue regole, senza lasciarne nessuna, arebbono apparato, e quelle ancora che da' più savii e da' più nobili autori con grande accorgimento e con profondo giudizio sono state scritte. Ma egli fa mestiero, chiunque la bellezza di conseguire appetisce, più oltre di procedere e vie più di quello avanzarsi che simili ammaestramenti non insegnano, sì come in Donatello essere avvenuto si conosce; il quale, senzaché tutte le regole dell'arte ha osservato ottimamente, con discreto e chiaro ingegno innalzandosi, e con maniere peregrine e forse da altri non mai usate, ci ha formato nel San Giorgio quella compiuta e rara bellezza che, nelle umane opere essendo quasi incredibile, genera negli animi nostri stupore e maraviglia[1].

IL FINE

ROMANO ALBERTI

TRATTATO
DELLA NOBILTÀ DELLA PITTURA

COMPOSTO AD INSTANZIA DELLA
VENERABIL COMPAGNIA DI SAN LUCA
E NOBIL ACADEMIA.

A l'illustrissimo e reverendissimo nostro protettore colendissimo Monsignore Alfonso Gesualdo Cardinale di Santa Chiesa protettore del Regno di Napoli[1].

Sì come tutte le cose che sono sotto la luna medianti le condizioni e naturali potenzie vedemo arrivare al fine e bersaglio loro: come nei corpi semplici prima la terra e dipoi l'acqua per mezzo della gravità calar al centro, e per l'opposito l'aria e più di quella il fuoco mediante la legierezza ascendere sin sotto il concavo della luna; così potiamo credere che la virtù con l'aiuto e favor dell'onore all'alto suo fine d'assimigliar gli uomini a Iddio arrivi; e però fu quel chiaro detto dei savii, che l'onore è fecondissimo giovamento della virtù[2]. Ma Iddio volesse che, sì come quelle potenzie naturali, gravità e legierezza, sono inseparabili dal sugetto loro, così similmente fosse dalla virtù l'onore, essendo che non occorreria oggi di più difendere la nobilissima virtù della pittura da quelli che, togliendo il suo giusto onore con annoverarla fra l'arti mecaniche e vili, a guisa di vigoroso fiore che per piovose percosse tiene il capo chino, ritengono il salir di quella al suo supremo luogo[3]. Di questo principalmente a questi giorni ragionando fra noi raccolti insieme, investigavamo efficaci ragioni, con le quali potessimo, se non in tutto, almeno in parte una simil virtù defendere, movendoci da un lato il zelo et obligo nostro verso di quella, dall'altro il duolo di vederla esser priva dei già gustati onori. Quando, stando noi in tal desiderio sospesi, ecco (mirabil cosa!) ci parve avanti gli occhi nostri vedere l'istessa nobilissima Pittura, di

aspetto non men grave che onesto, ma lacrimosa e pallida, coperta di un bruno velo, sotto il quale vedeasi trasparere una ricchissima veste ornata di più preziose pietre e gemme, le quali, se bene offuscate eran dal velo, nondimeno a guisa di ardentissimi lumi a quando a quando si scorgevan risplendere; la quale, stando noi tutti attoniti, cotali parole con interposti singhiozzi parve ch'incominciasse a proferire: « O dilettissimi et eccellenti pittori di questo tempo, sì come fui sempre vostra, così ora esser voglio. Veggio, et emmi grata, la vostra volontà d'aiutarmi in queste angustie, ma pregovi, per la pietà che è in voi, e per i dolci notrimenti che beveste dal petto mio, e finalmente per questi ornamenti che io ho per voi acquistato, e quelli che per me avete acquistati voi, che ormai questa volontà, dico, mettiate in essecuzione, sgannando questi tali che mi van disprezzando. Imperoché, comportarete voi che io sia così vilipesa? Non certo, perché so che molti vi son di voi zelanti dell'onor mio[1]. Risolvetevi adunque, né vi vogliate scusare di non potere con le vostre parole supplire al mio bisogno, essendo che le mie carissime compagne Retorica e Poesia, nelle quali consiste la facoltà dell'ornato dire, qual più vi aggraderà non mancheranno di aiutarvi; né vi sia meraviglia, ché tale è la intrinsichezza e familiarità mia con quelle, che, per abbellirci, cercamo d'imitarci l'un l'altra. E di più, non avete il vostro e mio osservandissimo Protettore, l'illustrissimo e reverendissimo Cardinal Gesualdo, il quale, come albergo delle ingenue virtù, non mancherà di porgervi, per sua grazia e benignità, la man destra sua favorevole? E poi, quel che più importa, l'istesso Iddio, al quale io sono accetta, servendosi egli di me umil sua ancilla a beneficio delli mortali in dimostrare la sua gran sapienza e bontade, vi aiuterà »[2]. E queste cose dette, dagli occhi nostri sparve. Sì che, restando noi, oltre la meraviglia, inteneriti e commossi dalle sue misericordiose parole, quel desiderio già sopradetto nostro de far qualcosa in onor suo, a guisa di pianta già occultata nella terra, cominciò a spuntare; quando di poi, venendoci avanti meglior occasione, come da sole

riscaldato, non abbiamo potuto contenere che non gettassi fuora il suo vigore, tanto più ritrovando l'apoggio di V. Signoria Illustrissima. E questo serà di fare un breve discorso circa la nobiltà di questa nostra virtù della pittura, con aiuto di varii autori che, sì in particulare come per accidente, di quella han fatto memoria[1]. Et acciò proceda distintamente questo nostro discorso, lo divideremo in doi capi, dichiarando nel primo la sua nobiltà civile, nel secondo poi la sua nobiltà cristiana, la quale, se bene è intrinseca di questa arte, nondimeno non è conosciuta da molti[2].

Cap. I.

E primieramente, acciò meglio possiamo sciogliere le difficultà circa di questo nostro discorso, veniremo al nome 'mecanico'; e ricercando l'origine sua, troveremo che vien dal greco, cioè ἀπὸ τῆς μηχανῆς, che vuol dire machinazione, una nuova ritrovata, o vogliamo dire un sforzo, di dove venne μηχανικός, che significa quel'artefice che simil cose ritruova con il suo ingegno, mettendole dipoi con facilità in essecuzione, del che grandemente si loda l'acutissimo Archimede, come appresso Plutarco (a) et altri autori si legge, essendo che con una mano, movendo legiermente il manico d'una certa machina, tirò a sé quella nave nella riva come se corresse per mare. E simil arte propriamente si chiamava mecanica, la quale dipoi, separata dalla geometria, suo fondamento e quasi anima, ridotta alla pratica manuale fu vilipesa, onde dipoi per abuso le mercenarie e vili arti furono chiamate mecaniche[3]; e però, come dicono li Iureconsulti, « *mechanica ars est adulterina sive non liberalis, ut pelliparіorum, fabrorum et similium* » (b), cioè « l'arte mecanica non è legittima, o vero non liberale, come dei pelliciari, fabri e simili »[4].

(a) *Marcell.*, 15.

(b) Nu. 1 *Glossa* a *mechanicis* in *Nov.*, VII, 3, 2.

Che non convenghi cotal nome alla pittura propriamente ognuno concede, ma che non convenghi per abuso ancora, parte negano, parte concedeno; di dove son nate tre opinioni circa di questa nostra arte: imperocché di quelli che dicono la pittura esser mecanica una parte lo afferma del tutto e sempre; l'altra poi dice che allora la pittura tiene del mecanico e servile, quando ella si fa per puro guadagno et a richiesta d'altri, ma, quando ella si facesse per proprio fine et elezzione nostra, allora dice che riteneria il grado fra le liberali e serìa nobile, essendo proprio dei liberi reggersi per sé stessi; la quale opinione facilmente si confuta, sì perché il far questa arte per puro guadagno e non per proprio fin suo si concede che non è nobile (ma non però il difetto viene dall'arte, ma da qnello che a tal fine l'essercitasse, come, verbigrazia, non è difetto della pietra il non calare al centro, ma della mano et altri impedimenti che la ritengono), sì perché, non volendo pigliare tanto ristrettamente il guadagno, di qui ne seguiteria che ancora i medici, avocati, lettori de studii, magistrati et altri fussero ignobili e mecanici, i quali sì per guadagno, come a richiesta d'altri, essercitano le loro professioni[a]. E però, sì come questo è inconveniente, così serà ancora il primo. Et a confermazione di ciò, se bene Panfilo per guadagno, Apelle, Aristide et altri a richiesta d'Alessandro, Attalo e Cesare dipinsero[b], nondimeno leggiamo che furono chiamati nobilissimi pittori. La terza opinione poi non solo conosce la nobiltà et eccellenza della pittura, ma, come valoroso campione, quella dalli sopradetti dui capi defende e, ricoverandosi sotto il manto di V. S. Illustrissima e Reverendissima, come suo osservandissimo Protettore, spera di conseguire il suo giusto et onorato intento. E però, voltandoci alla prima opinione, come vincitori della seconda, acciò meglio la potiamo confutare, quanto questa arte nostra sia nobile dimostreremo.[1]

(*a*) *Paleotti,* I, cap. 6.
(*b*) Plinio, *Nat. hist.,* XXXV, 11.

Et acciò distintamente proceda il nostro raggionamento, primieramente si deve notare che, secondo la più universale opinione degli uomini savii, tre spezie di nobiltà si ritrovano. La prima si chiama politica o vogliamo dir civile, la quale è detta accidentale et estrinseca, cioè di foravia, dipendendo più tosto dall'altrui giudicio che dall'eccellenza della cosa. La seconda è la naturale, la quale consiste nella natura e perfezzione della cosa, participando di filosofia, et è ancor detta propria et intrinseca nobiltà; e queste due appartengono alli savii e dotti del mondo. La terza poi, più certa et eccellente di tutte, chiamasi teologica, over spirituale, della quale sono adornati quelli che Iddio se li è fatti grati per mezzo della sua santa grazia [a].

Tanto più adunque vedremo esser lontana dall'essere vile e mecanica la pittura, quanto più appropinquarsi e concorrere in lei ciascheduna di queste tre nobiltà dichiareremo. Imperocché, quanto alla prima, sì come è stata definita dalli Iureconsulti, « *est qualitas illata per principatum tenentem, qua quis ultra honestos plebeios ostenditur* » [b], cioè «è una qualità introdotta da chi tiene il prencipato, con la quale alcuno apparisce sopra gli onesti plebei »: dove si deve avertire che per quelle parole « *principatum tenentem* », cioè « da chi tiene il principato », potiamo intendere imperatori, re e prìncipi, leggendosi « *Caesaris esse ut nobiles conservet et efficiat* » [c], cioè « appartenere a Cesare il fare e conservare i nobili »; come ancora il vulgo e commune opinione, leggendosi similmente « *nobilitatem ipsam opinionibus totam consistere, et famam publicam constituere aliquem quasi in possessione ingenui-*

(*a*) Bartolo e Johannes de Platea a *Cod. Iust.*, XII, 1, 1; A. Alciati a *Dig.*, L, 16, 207; A. Tiraqueau, *Commentarii de nobilitate* (1573), cap. 10; B. de Chasseneux, *Catalogus gloriae mundi* (1576), VIII, n. 16; J. Osorio da Fonseca, *De nobilitate civili libri duo* (1542), I, 4; s. Tommaso, *Sum. theol.*, I-II, q. 110; I-II, q. 50; Pietro Lombardo, *Sent.*, II.

(*b*) Bartolo a *Cod. Iust.*, XII, 1, 1 e Johannes de Platea al med. luogo, coll. XII, 1, 2.

(*c*) Plinio, *Paneg.*

tatis »[a], cioè « la nobiltà tutta consistere in opinioni, e la fama publica mettere alcuno come in possesso della nobiltà ». Di dove vogliamo inferire che, avendo avuta la pittura in diversi tempi e luoghi tali riputazioni, si potrà senza dubio chiamare politicamente nobile[1].

Per il che, cominciando dai prìncipi, ritroveremo che Filippo Macedone et Alessandro Magno suo figliolo, essendosi dilettati di pittura, grandemente quella inalzarono et annobilirno, et il secondo tanto stimò et onorò un artefice di quella, che, non riguardando alla sua potenzia, gioventù e sensuale appetito, li donò la sua bellissima amica Campaspe, e talvolta, ragionando lui di tal arte imperitamente, si lasciò, si può dire, burlare et imponere silenzio da quello[b]. Della commune opinione poi leggiamo in Plinio[c] che da tutta la Grecia fu riputata nobile, et in Plutarco[d] che sopra ogni altr'arte era stimata di bellezza e di perfezzione; e restringendo insieme l'una e l'altra riputazione, il sopradetto Plinio in un altro luogo[e] disse: « *arte quondam nobili, cum expeteretur a regibus populisque* », cioè « arte per il passato nobile, quando era desiderata dai re e populi »[2]. Di maniera che meritamente in questo modo potremo chiamar nobile la pittura; né tralasciaremo di dire che, se bene altre volte dipoi è stata riputata vile, non però il diffetto è venuto da lei, ma primieramente dal vulgo, il qual potemo dir che sia (come diceva Menelao appresso Sofocle della fortuna) a simiglianza della luna, la quale oggi vediamo piena e diman scema. Né incolpando del tutto il vulgo, il diffetto è venuto ancora dai prìncipi, i quali non hanno favoriti i pittori (nel che, come pastori, son stati seguiti dal gregge populare); e dai pittori ancora, che, per mancamento di tali aiuti e favori avviliti,

(*a*) A. Tiraqueau, *De nobilitate* cit., cap. 10, n. 6.
(*b*) Plutarco, *De Alex. fort. aut virt.*, II, 2, p. 335; Valerio Massimo, VIII, 11, *Ext.* 2; Quintiliano, *Inst. orat.*, XII, 10; Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 11.
(*c*) *ibid.*
(*d*) *Arat.*
(*e*) *Nat. hist.*, XXXV, 1.

rozzamente hanno essercitato una tal arte[1]. Dove per il contrario, sì come alli navilii che per forza di remi navigano, aggiungendo venti prosperi più facilmente arrivano al porto, così alle forze dei pittori e fatighe li aggiunti favori fecero pervenire quelli al porto della desiderata eccellenza e perfezzione, indi nascendo poi non poca nobiltà alla loro arte, sì come legemo di Apelle, Aristide, Zeusi, Parasio et altri. Ma dipoi, mancati i favori, venne quest'arte in mano de genti dozzinali, nelle quali andò del tutto in oblio la sua perfezzione, sì come suole avenire nelle cose umane; il che si vede nelle pitture di 350 anni indietro, che sono nelle chiese romane antiche, le quali per lo più son rozze e goffe. E però tanto poco stimata fu allora la pittura, et in tali et oscurissime tenebre d'ignoranzia incorsa, che, essendo dipoi cominciata a spuntare for di quelle, a guisa d'aurora, con l'aiuto di Cimabue e Giotto, e finalmente in questi nostri moderni tempi del tutto stata sollevata da quelle per li eccellentissimi pittori Michelangelo e Rafaelle d'Urbino, nomi veramente l'uno e l'altro di angeli, come se Iddio ci volesse mostrare che in ciò non umana, ma angelica forza ci bisognava, nondimeno non possiamo non rammaricarci vedendo che ancora negli animi d'alcuni pare che non possa racquistare il suo debito onore, a guisa di quelli che, essendo stati tanto privi della luce della perfezzione di quest'arte, non possono ben rimirare in quella, essendo ancor alquanto gli occhi loro ingombrati et offuscati[2].

Ma ritornando noi al nostro primo proposito e differendo questo in altro luogo, grandemente accrebbe nobiltà a quest'arte non solo l'esser stati favorevoli, ma l'essersi dilettati di quella imperatori, nobilissimi uomini, filosofi e poeti famosi, come, fra li imperatori, Adriano, che dipinse egregiamente, Marco Antonino filosofo, Nerone, Valentiniano, Alessandro Severo[(a)], e dopo di questi Constantino ottavo, il quale, essendo stato cacciato dell'imperio di Grecia nell'anno 918, so-

---

(*a*) Aurelio Vittore; Elio Sparziano; Elio Lampridio; Giulio Capitolino; A. Tiraqueau, *De nobilitate* cit., cap. 34, n. 3.

stentò la vita con la pittura, essercitata da lui eccellentemente (a)[1]. Fra uomini illustri poi e nobili avemo Turpilio cavalier romano, Q. Pedio nepote, coerede di Augusto, Lucio Manilio, li figlioli di Paulo Emilio, et Aterio Labeone che fu pretore e proconsole, e, più eccellente di tutti questi, Fabio Pittore, nobilissimo cittadino, il quale avendo dipinto il tempio della Salute, li suoi posteri poi furono cognominati Pittori (b)[2]; né lasciaremo di dire a proposito in questo luogo che, fra l'altre autorità, con che la prima opinione (c) cerca di provare che la pittura sia mecanica e vile, adduce Valerio Massimo, il quale, parlando di Fabio sopradetto, gl'imputa a vergogna l'essersi dilettato di simile arte, non si avvedendo che per l'opposito, sì come riferisce Cicerone (d), gli fu imputato a lode; oltraché l'istesso Valerio (e) doi artefici di pittura, cioè Eufranore e Timante, chiama nobili lodandoli assai[3]. Quanto poi che filosofi si siano di pittura dilettati (f) e famosi poeti, nei filosofi ritroveremo Platone, Eschine, Panfilo, erudito in ogni dottrina e principalmente in geometria et aritmetica, Pirrone filosofo, Demetrio facile et aperto nel disputare, cognominato γραφικός, cioè pittore, Filostrato e Metrodoro, del quale dice Plinio (g) che era pittore e filosofo, di grande autorità nell'una e l'altra scienzia; de' poeti poi, Euripide, Pacuvio et a' tempi più prossimi Dante[4]. E di qui facilmente confutaremo la seconda autorità, della quale si serve contra di noi la prima opinione cavata da Seneca (h) in quelle parole: « *Non facile adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios, aut ceteros luxuriae ministros* », cioè « Non facilmente acconsento di rice-

(a) Sigeberto di Gembloux, *Chron.*, an. 918.
(b) Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 4.
(c) Paleotti, I, cap. 6.
(d) *Tusc.*, I, 15.
(e) VIII, 11.
(f) Apuleio, *De Plat.*, I, 2; Luciano, *Imag.*, 17; Filostrato, *Imag.*, I. *proem.*; Diogene Laerzio, *Vitae*, II, 5; IX, 11; V, 5.
(g) *Nat. hist.* XXXV, 11.
(h) *Epist.*, 89.

vere nel numero delle arti liberali i pittori, non più che li scultori o marmorarii, o altri tali ministri de la lussuria». Imperocché, avendo detto l'istesso che «*neminem excelsi ingenii humilia delectant et sordida*», cioè «a niuno di alto ingegno piaceno cose basse e vili», essendosi della pittura delettati tanti alti et acutissimi ingegni, per il contrario venirà ad essere nobile et onesta, tanto più avendo ancor detto: «*Hoc habet proprium generosus animus, ut concitetur ad honesta*» (a), cioè «Questo è proprio de l'animo generoso, l'esser pronto a cose onorate». E per l'istessa caggione si chiamerà liberale, come di sotto provaremo[1].

E però venendo noi alla nobiltà naturale et intrinseca di questa nostra arte, con la quale confutaremo la prima opinione del tutto, per tre cagioni principali cotale nobiltà vedremo in lei: l'una perché è arte liberale, l'altra perché è molto congionta con la poesia et arte oratoria, la terza perché comprende sotto di sé molte speculative scienzie e filosofice[2]. E per meglio intendere la prima, secondo varii autori (b) quelle son chiamate arti liberali, le quali o son degne di uomini nobili, e quelli fan liberi cavandosi da quelle gran bene, overo perché si servono più di raggione dell'altre arti mecaniche e son proprie dell'intelletto, potendosi elle perfettamente acquistare con aiuto d'altre scienzie e fatighe dell'animo[3]. Ora, volendo noi provare che la pittura sia arte liberale, facilmente ciascheduna delle sopradette convenienze mostreremo concorrer in quella. Imperocché, quanto al primo, ch'è l'esser degna di uomini nobili, oltre molti imperadori, filosofi e poeti che l'hanno essercitata, come di sopra abbiamo detto, nondimeno apertamente Plinio ci dice che avvenne primieramente in Sicione, e di poi in tutta la Grecia, che alli giovanetti no-

(a) *Epist.*, 39.

(b) Seneca, *Epist.*, 88; Cicerone, *Acad.*, II, 1; Plinio, *Nat. hist.*, IV, *praef.*; Galeno, *Protrept. ad artes*, in fine; P. Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii* (1556), XXXVIII, p. 277; F. Toledo, *Commentaria, una cum quaestionibus, in universam Aristotelis Logicam* (1578), cap. 2; P. Pino, *Dialogo di pittura* (1548), p. 11.

bili avanti l'altre cose fusse insegnata la pittura [a][1]. Ch'ella facci poi l'uomo libero, se vogliamo intendere per questo nome 'libero cioè di poter liberamente proferir quel che vuole', quel famoso verso ce lo manifesta di Orazio [b]:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas,

cioè « li pittori e poeti ebbero sempre egual potestà di ardire tutto quello che piacesse loro »; ma se volemo per questo nome intender che la pittura renda gli uomini che l'esercitano nobili, chiaramente ciò vedremo per mezzo di quelli pittori antichi, li quali non per altro furono tanto celebrati e nobilitati, se non per causa della pittura da loro egregiamente essercitata; e di questo ci ne rende testimonianza Protogene, il quale non si può dir che fusse chiamato nobilissimo di sangue, essendo lui nato di bassa condizione e nel suo principio poverissimo [c]: di modo che la pittura fu quella che lo fece tale[2].

E la ragione di ciò, volendo noi entrar più adentro nell'intrinseca nobiltà di quest'arte, si può dire che sia il nobilissimo soggetto suo, cioè il corpo naturale, la materia seconda del quale, a guisa di filosofo naturale, cerca d'imitare in superficie, e di esprimere la forma di quello per mezzo delli accidenti quantità, qualità, figure, colori, moti e simili. Si dice corpo naturale, per quanto s'intende, qual si voglia corpo che in sé abbia natura, per imitazione del quale il pittore non poco beneficio e bene agli uomini apporta, come più di sotto diremo[3]. E di qui cavaremo di quanto intelletto sia quest'arte et a che fatiche dell'animo si debbia sottometter colui che di essa vuol acquistar la perfezzione: perché non può produrre il pittore forma o figura alcuna dalla sua imaginativa, come dice un autore [d], se prima quella cosa, così imaginata, non

(*a*) Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 10.
(*b*) Orazio, *Ars poet.*, 9 s.
(*c*) Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 11.
(*d*) P. Pino.

vien dagli altri sensi intrinseci ridotta in idea con quella integrità che si ha da produrre, talché l'intelletto l'intenda in sé stesso[1]; e per dirla più chiaramente, bisogna che il perfetto pittore sia teoricamente dotto, senza l'operare, il qual operar dipoi non diminuisce la nobiltà, al contrario di quel che pensano alcuni, servendosi di ciò il pittore per esprimere il suo concetto, il che non può fare senza la potenzia motiva et altre cose estrinseche, sì come si serve il teologo et orator dello scrivere, il matematico del compasso, tavola, gesso, astrolabii et altri molti instrumenti, delli quali principalmente si serve in quella parte da noi sopra detta machinaria, come in far instrumenti bellici, machine, pesi, sfere, ciascheduna delle quali leggemo che fece Archimede. Diminueria ben questa parte prattica over operatrice, se tenesse occupato l'animo dell'artefice molto più che la parte speculativa e teorica, overo in quel'operar solo mettessi il suo intelletto, poiché in questo modo teneria del mecanico e vile, per la fatica del corpo principalmente, dalla qual seguita che « *enervatis deinde labore membris, necesse est et animos debilitari et quodammodo aegrotare* » (*a*), cioè « snervati dipoi per la fatiga i membri, è necessario che gli animi ancora si debilitino et in un certo modo se infermino ». Le quali cose però non vediamo avvenir nella pittura, anzi del tutto il contrario, talmente tenendo ella l'animo occupato nella speculazione, che, come dice un autore (*b*), par che s'appropinqui alla divina natura il saper in tal modo representare l'effigie, che altro non li manchi se non lo spirito[2]: la quale speculazione non fornisce nell'operare, sì come le arti mecaniche soglion fare, ma indirizza quella operazione a un fine più nobile; sì ancora perché, come dice Aristotile nella Politica (*c*), doppo l'aver numerato fra le arti in che si devono ammaestrare i giovani la pittura, oltre che è molto utile et espediente alla vita, di più rende l'uomo

(*a*) Senofonte, *Oecon.*, 4.
(*b*) F. Patrizi, *De institutione reipublicae* (1518), cap. 10.
(*c*) VIII, 1 ss.

contemplatore della bellezza che si ritrova nei corpi[1]. Per il che il pittore essercita grandemente l'intelletto in tutte tre le sue operazioni, le quali, come dice il Filosofo, sono l'apprendere, componere over giudicare, e discorrere. Essendo che egli si serve molto sottilmente dell'apprensione in questo, che, volendo dipingere, bisogna che abbia i sensi acuti e molto buona imaginativa, con la quale apprenda le cose poste dinanzi alli occhi, et acciò quelle, astratte dipoi dalla presenzia e transformate in fantasmati, perfettamente riduca all'intelletto; della seconda operazion poi, acciò l'istesso intelletto quelle cose mediante il giudizio compona insieme; e finalmente si serve della terza, concludendo egli di quei fantasmati con il suo discorso la perfezzion d'una istoria, o qual si voglia altra cosa, la qual dipoi per mezzo della potenzia motiva rapresenta in pittura: come per essempio, volendo il pittore dipingere un uomo, primieramente medianti li raggi visivi bisogna che apprenda li contorni et altri accidenti di quello, e questi istessi riduca con l'imaginazione all'intelletto, il qual dopo aver giudicato quel contorno dover esser tondo, quell'altro diritto e de li colori uno acceso e l'altro smorto, finalmente con il discorso conclude una proporzionata figura dell'uomo, l'istessa dipoi con li suoi instrumenti rappresenta dipinta, la quale tanto più serà perfetta, quanto più il pittore si serà servito delle sopradette operazioni. Di modo che, se la vorrà far perfettissima, necessariamente ne seguita che bisognerà che l'istesse operazioni esserciti perfettissimamente; sì come leggiamo di Apelle(*a*), il quale talmente era essercitato in tali operazioni dell'intelletto, che, addimandato dal Re Ptolomeo chi l'avesse menato a cena con lui, subito, preso un carbone, dissegnò di modo l'effigie di quel tale, che fu con maraviglia di tutti conosciuto[2].

E queste fatighe dell'animo tanto più son gravi nel pittore, quanto è maggior l'oggetto suo di molte altre arti, come quello che, come diceva Socrate, comprende sotto di

(*a*) Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 10.

sé ciascheduna cosa che si possi vedere[1]. Et a confirmazion di ciò vediamo che li pittori divengono malencolici, perché, volendo loro imitare, bisogna che ritenghino li fantasmati fissi nell'intelletto, acciò dipoi li esprimeno in quel modo che prima li avean visti in presenzia: e questo non solo una volta, ma continuamente, essendo questo il loro essercizio; per il che talmente tengono la mente astratta e separata dalla materia, che conseguentemente ne vien la malencolia, la quale però dice Aristotile che significa ingegno e prudenzia, perché, come l'istesso dice, quasi tutti gl'ingegnosi e prudenti son stati malencolici. E però non senza cagione il pittore ha de bisogno di molte altre scienzie speculative, come più disotto diremo[2]. Sì che potremo brevemente concludere che, se l'esser questa facultà degna di uomo libero e quello far nobile, se il cavarsi da quella gran bene, se il servirsi più di ragione dell'arti mecaniche, e finalmente se l'esser di gran speculazione per molte scienzie che in sé contenga e fatighe dell'animo, son cose atte a render la pittura nobile e liberale; concorrendo ciascheduna di queste cose, come abbiamo detto, in essa, senza dubbio alcuno e meritamente si chiamerà nobile e liberale. Il che, per confirmazione, da non poche nazioni et approvati autori vediamo esser stato fatto, come primieramente, da Plinio volendo noi cominciare[(a)], leggemo che « *effectum est, ut in tota Graecia pictura reciperetur in primum gradum liberalium: semper quidem honos ei fuit, ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur* », cioè « avenne che la pittura fu ricevuta in tutta la Grecia nel primo grado delle liberali, e sempre fu ella in stima talmente, che i nobili l'essercitarono, di poi gli onorevoli, ma perpetuamente fu proibito che non s'insegnasse ai servi »; tanto più che, volendo alcuni provare che l'arti liberali non s'insegnavano ai servi, citano questo luogo[(b)] [3].

(*a*) *Nat. hist.*, XXXV, 1.

(*b*) A. Tiraqueau, *De nobilitate* cit., cap. 31, n. 409.

Di questa sentenza fu Platone[a], Aristotile[b], Galeno[c], e finalmente, sì come dicono quelli che scriveno di quest'arte, in ciò consentirono tutti i filosofi, confermandoci di ciò Giulio Firmico[d], il quale, se in altro luogo[e] dice il contrario sequendo l'opinion di Seneca, espressamente si contradice; dei moderni poi Lorenzo Valla[f]. E se bene la prima opinione a noi contraria[g] si serve di un luogo di Vulpiano[h], dicendo che, ivi numerando la pittura fra le arte fabrili, non potrà esser liberale, nondimeno se li responde che non solo tal cosa non vi si trova, ma più tosto il contrario et in favor nostro: imperocché, dicendo egli quelle parole « *Secundum, si operas (libertus scilicet) patrono exhibuit non officiales seu fabriles, veluti pictorias vel alias* », cioè « Secondariamente, se il liberto avrà essibito al patrone opere non officiali o vero fabrili, come di pittura o vero altre », come benissimo explica la Glosa[i], « *illud ' veluti ' exemplificativum est solutionis, non operarum fabrilium, quoniam sic essent certae (scilicet fabriles operae)* », cioè « quella dizzione ' come ' è posta per essempio e dichiarazione della istessa essibizione, e non delle opere fabrili, perché altrimenti già sarebbero elle certe (cioè l'opere fabrili) ». E per più satisfazzione, più di sotto, avendo diviso le opere in officiali, fabrili et artificiate, nelle artificiate numera la pittura, e non fra le fabrili. E similmente qui non tralasciaremo di dire che l'opinion sopradetta adduce l'Ecclesiastico, con dir che nel capo 38 numera fra l'arti fabrili e mecaniche la pittura. Al che facilmente noi rispondendo, diciamo che in doi luoghi di quel capo si legge questo nome di pittura: nel primo, quando dice « *Et assiduitas eius variat picturam* », cioè « L'assiduità sua varia la pittura »; dove si deve notare che ' pittura ' si piglia per ' varietà ', dicendo il testo greco ἀλλοιῶσαι ποικιλίαν, cioè « l'assiduità di quello

(*a*) *Respubl.*, X, 597 d-e; V, 456 d
(*b*) *Pol.* VIII, 2.
(*c*) *Protrept. ad artes*, in fine.
(*d*) *Math.*, IV, 19.
(*e*) IX, 9 [?].
(*f*) *Elegantiae*, in princ.
(*g*) P. Pino, *Dialogo* cit.
(*h*) *Dig.*, XII, 6, 26, 12.
(*i*) *Ibid.*, a *veluti* e *natura*.

(intendendo il scultore et altri) mutare varietà », di modo che di qui non ci risulta niente contra. Nel secondo luogo poi si legge in quelle parole « *Cor suum dabit ad similitudinem picturae* », cioè « Darà il cor suo alla simiglianza della pittura »; dove per ' pittura ' in greco è ζωγραφίαν, il qual nome propriamente significa pittura (a). Il senso delle quali parole volendo noi ricercare, più tosto ritrovaremo lode della pittura, imperocché, avendo ivi numerato l'Ecclesiastico l'architetto, scultore e fabri, dice che lo studio loro serà d'imitar la pittura, quasi voglia dir ch'ella sia il scopo loro e che, quanto più un fabro averà disegno, tanto più serà eccellente. Di maniera che di qui apertamente vedemo quanto si gabbino quelli che, accostandosi alla prima opinione, voglion che qui la pittura sia numerata fra l'arti mecaniche, lodandosi più presto come del tutto superiore a quelle [1].

Sì che, confutati li principali argomenti a noi contrarii, veniremo alla seconda cagione, per la quale, non meno che per la prima, comprenderemo quanto di sua natura sia quest'arte nostra nobile: la quale, come abbiamo detto, è la gran convenienzia ch'ella ha con la poesia et arte oratoria, sì come testificano varii autori. Per il che spiegò quel famoso verso da noi sopra detto Orazio et altrove disse « *Ut pictura poesis erit* » (b), cioè « La poesia serà come la pittura ». E similmente Simonide, come riferisce Plutarco (c), lasciò quelle notissime parole « *Picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem* ». Et insieme Aristotile (d), oltre le molte comparazioni che fa delli poeti con li pittori, di più dice che scambievolmente si devono imitare l'un l'altro; solo differenzia vi è, come dice Platone (e), che la poesia è imitazione di quelle cose che posson esser udite, la pittura poi di quelle che si posson vedere; anzi son talmente congionte queste

(a) C. Janssen a *Eccli.*, 38.
(b) *Ars poet.*, 361.
(c) *De gloria Athen.*, 3, p. 346 f-347 a; *De aud. poet.*, 3, p. 18 a.
(d) *Poet.*, 2.
(e) *Respubl.*, X, 603 b; III, 401 c.

due scienzie, che Filostrato (a), non mediocre filosofo, si compiacque di dire che « *quicunque picturam minime amplectitur, non modo veritatem, verum et eam, quae ad poetas pertinet, iniuria afficit sapientiam. Eadem enim est utriusque ad heroum tam species quam gesta intentio* », cioè « qualunque non riceve la pittura, non solo alla verità fa ingiuria, ma ancora a quella maniera di sapienzia che appartiene ai poeti, perciocché ambedue hanno una istessa intenzione in rappresentare le effigie e fatti degli eroi ». Per il che diciamo che, sì come la poesia è posta fra l'arti nobili e liberali, per l'essempio ch'arreca agli altri del viver bene, rappresentando varii gesti e virtù d'uomini illustri, il che è officio d'arte nobile, detta morale; così ancora dovrà esser nobil e liberale la pittura (b), producendo li medesimi effetti, tanto più non si fermando in questo, ma più oltre servendo ella agli uomini, a guisa dell'istessa arte oratoria, con grand'utile[1]; imperocché, sì come dicono Cicerone et altri autori (c), l'eccellente oratore tre cose principalmente deve produrre negli animi degli auditori, cioè l'insegnare, il delettare et il commuovere, le quali cose potiamo ancor noi dir che concorrino notabilmente nella pittura, sì come da varii autori (d) è stato detto, i quali seguitando, noi essaminaremo brevemente ciascheduna di queste parti[2].

E primieramente circa il primo, ch'è l'insegnare, è tale nella pittura, che non solo di quello ne participano li savii e dotti, ma ciascheduno ancor ignorante e plebeo. E però dicea Cicerone « *in pictura se eruditos oculos habere* », cioè « ch'egli avea gli occhi eruditi nella pittura »; et un santo Dottore (e) disse: « *Quia non omnes litteras norunt neque lectioni incumbunt, patres nostri consenserunt haec in imaginibus representari* », cioè « Perché tutti non sanno lettere, né atten-

(a) *Imag.*, I, *proœm.*

(b) *Paleotti*, I, cap. 6.

(c) Cicerone, *De opt. gen. orat.*, 1; Quintiliano, *Inst. orat.*, III, 5; s. Tommaso, *Sum. theol.*, II-II, q. 177, a. 1, ad 1.

(d) Paleotti, I, cap. 21 ss.

(e) s. Giovanni Damasceno, *De orthod. fide*, IV, 17.

deno alla lezzione, per tanto i nostri padri furono di parere che queste cose si rappresentassero in imagini ». Anzi leggiamo che in un sguardo solo di una pittura molte cose più comprendemo, che con un lungo leggere di varii libri (a); il che, oltre di ciò, si sa per esperienzia. E de qui nacque che appresso i Romani nelli trionfi si soleano portar da alcuni ministri con la toga purpurea le pitture et imagini delle torri, castelli e città prese, e dell'istessa guerra, perché da ciascuno potesser esser visti li aspetti delle battaglie e li luoghi ov'era stato combattuto (b). Di modo che non senza cagione fu dalli Greci la pittura detta ζωγραφία, cioè viva scrittura (c)[1]. Oltre che di questo molto più aperto testimonio abbiamo: imperocché, primieramente, ch'ella sia viva scrittura ai dotti, di qui lo cavaremo, che, volendo li Egizzii, antichissimi populi, insegnar et aprire la natura delle cose divine et umane, dipingevano varie figure di animali e d'altre cose create, come per essempio, volendo lor dichiarare che la forza cede alla virtù over sapienzia, dipingevano sopra il capo chino d'un leone la civetta, per il leone significando la forza, come chiaramente si sa, per la civetta la sapienzia e Minerva, perché quelli soglion esser acuti d'ingegno, li quali hanno li occhi di color di questo uccello, over perché si studia meglio la notte (d); e molte altre cose si potriano dire a confermazione del nostro discorso, le quali per brevità si tralasciano[2]. Questo ben non preteriremo, ch'è — come narra Alfonso de Castro a proposito che la pittura sia viva scrittura a ciascheduno in universale, ancorché idiota —, navigando li Spagnoli sotto Carlo Quinto nelle nuove parti occidentali del mondo, ritrovarono che gli uomini di quel paese in luogo di lettere e caratteri talmente dipingevano varie imagini, che con quelle qualsivoglia concetto loro apertamente esplicavano; e questo non solo in un luogo o doi, ma in più di mille ottocento miglia di paese

(a) *Concil. prov. Senon.*, decr., fid. 14 (Surius, IV, p. 731).
(b) Appiano, VII.
(c) Beda, *De templo Salom.*, 19.
(d) P. Valeriano, *Hieroglyphica* cit.

ritrovorno (a). Di modo che molto ben fece Mesalla oratore a persuadere Q. Pedio da noi sopradetto, per natura muto, che attendesse alla pittura, sì come fece, acciò potesse dar ad intender e dichiarar agli uomini i suoi concetti (b)[1]. E finalmente vedemo che li periti di varie scienzie si son serviti della pittura per poter essi intender et ad altri dichiarare cose difficili appartenenti a quelle, come li astrologi, i quali, volendo numerar la quantità delle stelle et influssi di quelle, dipinsero quarantotto imagini di varii animali et altre cose, comprendendo sotto di ciascheduna di quelle molte stelle (c); il che già molto tempo fu ritrovato, leggendosi in Iob della sacra Scrittura nomi di tali imagini, come Orione, Arturo, Iade e Pleiade, e molti altri ancora appresso Omero et Esiodo, antichissimi poeti: e questo sia detto per un saggio dell'antichità di quest'arte. Et in questo luogo si deve notare che non solo per numerar le stelle serve la pittura alli astrologi; ma ancora per dichiarar la natura et influenzie di quelle, come abbiamo accennato, e principalmente delli dodeci segni celesti, li quali dipinsero sotto forme di quelli animali che esplicavan meglio la forza che aveva il Sole nel passar in quelli[2].

Ma che diremo della mirabil delettazione, secondo grado del perfetto oratore? la quale è talmente nota ad ognuno esser nella pittura, che parerà superfluo il ragionar di quella[3]. Nondimeno, perché (come dice un autore) (d) molto più si può spiegar di quel che è conosciuta, seguitando noi il mirabile stile di quello in parte, brevemente sopra di ciò discorreremo. E, per fondamento di ciò, si deve notare che tre delettazioni si trovano in noi, come dice San Tomasso (e), l'una animale, o per dir sensuale, nella qual conveniamo con i bruti, come il piacere che si cava dal vedere, udire, toccare e simili; l'altra è ragionevole, commune e propria agli uomini e nella

---

(a) Alonso de Castro, *Contra haereses*, VIII, s. v. *Imago*.
(b) Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 4.
(c) Chr. Schlüssel (Clavius) a Giovanni da Sacrobosco, *Sphaera mundi*, cap. 1.
(d) Paleotti, I, cap. 22.
(e) *Sum. theol.*, I-II, q. 31, a. 4.

qual differiamo dai bruti, essendo astratta da ogni materia; la terza si chiama delettazione sopranaturale e spirituale, la quale nasce da un lume divino che nella mente ci viene ad essere infuso, et in questa differiamo dagli altri uomini[1].

Che la pittura arrechi la prima, è cosa chiarissima per la varietà de' colori e diversità delle cose che rappresenta. Ma, quanto alla seconda, detta ragionevole, l'apporta mirabilmente la pittura mediante l'immitazione, essendo detto dei savii che, sì come l'uomo nasce attissimo ad imitar fra tutti li altri animali, così egli per natural instinto sente grandissimo diletto dall'imitazione(a). Di dove inferiamo che, non essendo altro la pittura se non imitazione di quelle cose che si possono vedere, sì come è stato detto da Socrate, Platone, Filostrato et altri(b), senza dubbio alcuno arrecherà gran piacere, tanto più non essendo arte che più di questa imiti la natura: imperocché leggiamo che li cavalli veri hanno annitrito alli dipinti, e che li uccelli son volati alle uve et alli tetti dipinti, e di più, molte volte si son gabbati gli uomini istessi, anzi gl'istessi artefici, come Zeusi, che si pensò che un lenzuolo dipinto fusse vero(c)[2]. Di dove nasce che quasi nessuno si trova, il quale non desideri di far gran profitto in questa arte, sì ancor per la maraviglia che lei a ciascheduno apporta, come per la celerità e brevità di tempo (cosa veramente che sopra ogni altra è gioconda, sì come dice Aristotile(d)) nella quale produce, a simiglianza dell'onnipotente Dio e della natura sua ministra, animali, uomini, piante, fiumi, città, castelli, fonti, palazzi; anzi, l'istesse cose, distribuite dalla natura in diversi luoghi, in un subito in un istesso luogo avanti agli occhi nostri riduce, e finalmente, che più?, l'istesse cose passate fa presenti, li morti resuscita e mantien vivi, facendo quelli, che ci son noti per egregii lor fatti e scienzie, mani-

(a) Aristotele, *Poet.*, 4.
(b) Senofonte, *Mem.*, III, 10; Platone, *Respubl.*, X, 603 b; Filostrato, *Imag.*
(c) Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 11. 12.
(d) *Poet.*, 7.

festi ancor in effigie, cosa sopra ogni altra desiderabile e conseguentemente piacevole; vedendo noi qui apertamente quel detto verificarsi, che l'arte soplisce alla natura. Et insieme, per conclusione di questo, diremo che, se la pittura ci rende dilettevoli quelle cose che veramente, vedendole, ci son a molestia et orrore, come bestie salvatiche e morti, molto più dilettevoli renderà le dilettevoli, aggiungendo piacere a piacere[1].

Quanto poi alla dilettazione spirituale, la quale, quanto più avanza le altre, tanto più si suol svegliare nelli animi nobili medianti le pitture divote, dice un autore[(a)]: « *Pictae tabulae delectatio, si consilio regemur, ad amorem coelestem erigere et originis nos deberent admonere; nam quis unquam, rivos appetens, fontem odit?* », cioè « Il diletto della tavola dipinta, se ci reggemo con consiglio, doveria inalzarci a l'amor celeste et ammonirci de l'origine nostra; imperocché chi mai, desideroso dei rivi, ebbe in odio il fonte? » Sì che chiaramente si vede quanto ciascheduna di queste delettazioni apporti la pittura all'uomo e quello ammaestri[2].

Resta ora che diciamo del commovere, terzo et ultimo grado dell'oratore, il qual veramente non meno che gli altri doi conviene alla pittura: essendo che di qui si può credere che nascesse lo instituto appresso i Romani di servare li ritratti de' suoi maggiori, depinti e scolpiti, nelli atrii de' palazzi et anche nei funerali, per commuoversi sì al pianto come ancora ad imitar le lor virtù, come riferisce Polibio, Cornelio Tacito, Plinio, Valerio Massimo, confermandoci di questo quelle parole di Q. Massimo, P. Scipione et altri, come riferisce Salustio[(b)]: « *Maiorum imagines cum intuerentur, vehementissime animum sibi ad virtutem accendi* », cioè « Quando riguardavano le imagini dei maggiori, l'animo se gli accendeva grandemente alla virtù »; e quello che racconta Quintiliano di sé stesso[(c)]: « *Et ipse aliquando vidi depictam tabulam*

(*a*) F. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, I, cap. 40.
(*b*) *Bell. Iug.*, 4.
(*c*) *Inst. orat.*, VI, 1.

supra Iovem in imaginem rei, cuius atrocitate iudex erat commovendus », cioè « Et io istesso alcuna volta viddi dipinta una tavola sopra Giove, dove era l'imagine di cosa, per la cui attrocità doveasi commovere il giudice ». Il che ci denota di quanta forza sia la pittura; oltre che leggiamo che, per l'aspetto dell'effigie di Alessandro Magno già morto, Cassandro, uno de' suoi capitani, tutto tremò, riconoscendo in quello la sua regal maestà [a]; la quale avendo visto similmente Giulio Cesare, questore in Ispagna, nel tempio d'Ercole, ingemì e, quasi che accusato di sua infingardaggine, che niente di memoria avesse ancor fatto in quell'età nella quale Alessandro aveva occupato gran parte del mondo, talmente si eccitò, che in breve tempo, ricercando lui l'occasion dal Senato, la lode e li fatti di quello superò valorosamente [b]. E molti altri bellissimi essempii quivi potrìamo addurre, li quali differiamo in altra parte di questo trattato più accommodata.

Questo ben si può dire, che, se volemo riguardare alla grande utilità di questa arte, non solo la potremo comparare con l'arte oratoria, ma di più dimostrar che in una parte quella supera e sopravanza, essendo che la pittura non ci rende le cose come passate, ma come presenti; al che quanto più arriva un oratore, tanto più è eccellente, dicendo Plutarco [c] che « *optimus historiae scriptor habetur, qui narrationem personis animoque movendo aptatis figuris ita conformat, ut picturam referat* », cioè « ottimo scrittor d'istoria è riputato quello, il quale con persone e figure atte a mover l'animo talmente va formando la narrazione, che representa una pittura ». Onde non senza cagione, ma debitamente il divin Basilio [d], vedendo che non poteva, con la sua ancorché mirabile facoltà del dire, arrivare alle lodi di quel santo martire Barlaam, né men poter a suo modo explicare l'egregio fato di quello, ricorse alli pittori; oltre che li chiamò dottori, e più magni-

(*a*) L. B. Alberti, *Della pittura*, I.
(*b*) F. Patrizi, *De institutione reipublicae* cit., I, cap. 10.
(*c*) *De gloria Athen.*, 3, p. 347 a; *De aud. poet.*, 3, p. 18 a.
(*d*) *Hom.*, 17.

fiche lingue, e più sonore trombe di laudi, con quelle sue mirabil parole: « *Sed quid puerili balbutie victorem extenuo? Quin magnificentioribus laudum ipsius linguis celamus, sonantiores doctorum tubas ad illius praeconia advocemus. Exsurgite nunc, o splendidi egregiorum factorum athleticorum pictores! Imperatoris imaginem mutilatam vestris artibus magnificate, coronatum athletam obscuris a me depictum vestrae sapientiae coloribus illustrate. Discedo fortium Martyris factorum pictura a vobis superatus, gaudeo tali vestrae fortitudinis victoria hodie victus, video manus huius luctam cum igne exactius a vobis depictam, video luctatorem in vestra imagine illustrius a vobis depictum* », cioè: « Ma che estenuo io il vincitore con questo balbettar fanciullesco? Anzi più tosto diamo luogo a più magnifiche lingue delle sue laudi, e chiamamo le trombe più sonore dei dottori alle sue laudi. Levatevi su adesso, o pittori splendidi delli egregii fatti dei lottatori! L'imagine dell'imperatore diminuita con le vostre arti inalzate, il coronato lottatore più oscuramente da me dipinto con li colori della vostra sapienzia illustrate. Mi rallegro oggi esser vinto da tal vittoria della vostra fortezza, veggo della costui mano la lotta con il fuoco meglio da voi dipinta, veggo il lottatore nella vostra imagine più chiaramente da voi dipinto ». Nelle quali parole più chiaramente si vede che molto più attribuisce alla pittura che alla sua facoltà del dire; il che similmente leggiamo nella sacra Sinodo [a] esser stato detto da molti santi Padri in generale, ora chiamando li pittori confermatori delli oratori e scrittori, ora, che erano a quelli superiori e che molto più incitano il popolo nell'amor di Dio. Tra li quali un venerabil vescovo a confermazione di ciò disse che il Beato Gregorio più volte lesse un'istoria, la qual dipoi vedendo dipinta pianse. Sì che securamente potiamo dire che, essendo nobil l'arte oratoria per gli effetti, da noi sopradetti, che produce, producendo gl'istessi et ancora in parte meglio

(*a*) *Syn. Nic. II*, act. IV (Surius, III, pp. 108, 131).

la pittura, venirà ancor lei ad esser conosciuta come veramente e nobile e liberale[1].

Il che similmente, volendo noi considerar la terza cagione, che è il comprendere quest'arte sotto di sé non poche speculative scienzie, molto più chiaramente vedremo. Imperocché, cominciando noi dalla prospettiva, connumerata da Aristotile fra quelle scienzie che parte son matematiche e parte fisice (a), quella per tre cagioni principali ritrovaremo esser necessaria alla pittura: la prima, perché l'insegna il modo di diminuire il tutto con vera ragione, et intendere quelle parti che fuggano per obliqua e per diritta quantità, come la congiunzion delle paralelle, il vedere un quadrato in scurcio in forma di tondo (b); e finalmente qui consiste la profondità dello scorto — cosa molto d'importanza al pittore —, il qual non è altro se non una cosa disegnata in faccia corta (come, verbigrazia, quando vedemo mover il passo d'una persona verso di noi, necessariamente sempre scorgeremo che metterà una gamba inanzi,e l'altra rimanerà indietro; questa che rimane indietro, perché, risguardandola noi, ci parerà corta, si chiamerà in scorto). Il pittore adunque cerca, mediante la prospettiva, di far diminuire tal membro secondo la sua debita proporzione; di dove nasce l'altra cagione, perché la prospettiva c'insegna a dar la giusta forma et integra porzione a tutte le cose (come, per essempio, guardando noi un uomo spasseggiare, che sia alto sette palmi, come si vede per esperienza, quanto più si allontanerà dall'occhio nostro, tanto più ci parerà piccolo; ora, presupponendo noi che si sia allontanato diciotto o venti palmi, per mezzo della prospettiva saperemo quanto diminuito l'averemo a fare, e che sia dell'istessa proporzione di sette palmi). La terza et ultima cagione è che tal scienzia fa giacere e posar tutte le cose al suo luogo; cioè per mezzo di quella in un quadro fingeremo una cosa esser innanzi tanto, quell'altra tanto in dentro, secondo che serà espediente per

---

(a) *Nat. ausc.*, II, 2.
(b) P. Pino, *Dialogo* cit.

l'istoria[1]. Et in questa scienzia si affaticarono molto i nostri pittori alquanto remoti da' nostri tempi, come principalmente Paulo Uccello, Masaccio da San Giovanni, Leon Batista Alberti, e più di tutti, non mai a bastanza lodato, Pietro della Francesca[(a)] dal Borgo San Sepolcro, il quale fu eccellentissimo prospettivo et il maggior geometra de' suoi tempi, sì come appare per li suoi libri, che per la maggior parte sono nella libreria del secondo Federico duca d'Urbino; e molti altri pittori valenti prospettivi potrìamo addurre, che per brevità si tralasciano[2], et ancor per venir alla seconda scienzia similmente geometrica, chiamata simetria, la quale è necessaria al pittore per esprimere la bellezza e giusta quantità del corpo umano[(b)] (oltraché, sopra di ciò, deve esser anatomista appartenente alla medicina; nel che lo veggiano i medici quanto li sia necessario il disegno). Le quali scienzie principalmente son importanti sapere nel far Adamo et il Salvator nostro Giesù, i quali erano di perfettissimo corpo, molto più d'alcun altro condizionato. E nella simetria delli pittori, oltre l'antico Parrasio, che fu il primo che quella aggiunse alla pittura, et Asclepiodoro, che per tal scienzia era tenuto in maraviglia da Apelle[(c)], fu molto dotto Alberto Durero, pittore e geometra alemano, avendo egli fatto un utilissimo libro sopra di quella, che ancor va in istampa[3]. E, se volemo seguire quelli che hanno scritto di quest'arte, vuol essere il perfetto pittore perito in molte altre scienzie, e particularmente in filosofia, la qual, se bene è di grande aiuto a tutte le altre arti, nondimeno potiamo dire che grandissimo ne apporta alla pittura et altre arti del disegno; perché chi è quello, il qual, volendo debitamente considerare le fatiche dell'animo del pittore, non veggia come lui debbia filosoficamente considerare in che modo le forme de tutte le cose e principalmente l'animo dell'uomo bisogni esprimere?[4] il quale se ben non si vede, nondimeno il pittore il può dichiarare

(*a*) G. Vasari, *Vite*.
(*b*) P. Pino, *Dialogo* cit.
(*c*) Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, II.

medianti li accidenti, moti, affetti e costumi, sì come diceva Socrate mentre ragionava con Parasio pittore (a); e questo serà di sapere et intendere, che colori, che moti ad un irato, quali a un mansueto, che costumi ad un giovane, quali ad un vecchio si convenghino. Il che potrà acquistare il pittore mediante la fisionomia principalmente, la quale, come dice Aristotile (b), nelle cose sopradette consiste, et è necessariissima al pittore, acciò sappia, volendo dipingere una femina vergine e casta, distinguere li contorni et applicar l'effigie secondo la qualità sua[1]. Nella qual scienzia fu talmente perito Apelle, che, risguardando li suoi ritratti dipinti alcuni di quella scienzia similmente periti, presumevano di conoscere li anni della passata o della futura morte di quelli; et ancor tanto fu eccellente in fisionomia Parrasio (c), che, dipingendo il Genio delli Ateniesi, lo fece conoscere da una parte facile, clemente, misericordioso, eccelso, glorioso, umile, feroce, fugace, dall'altra poi vario, iracondo, inconstante et ingiusto; cosa veramente di molta e maravigliosa considerazione[2]. Lasciamo finalmente che il pittore deve esser peritissimo nelle istorie, per saper li costumi, abiti, che secondo i tempi si devono rappresentare; lasciamo da parte ancora che deve esser perito della sacra Scrittura, e principalmente del Testamento Nuovo, della vita di Cristo, Atti delli Apostoli, vite de' santi, e molte altre cose necessariissime al pittore, delle quale se non serà perito, incorrerà senza dubbio in gravissimi errori; che però erano molto versati quelli pittori antichi nelle istorie delli lor dèi[3].

Sì che, se la pittura comprende nella sua perfezzione tali speculative scienzie e filosofice, senza dubbio apparterà alla filosofia, e mediante ciò sarà nobile e liberale. Laonde non ci fia maraviglia se quelli antichi, sì Romani come Greci, in tanta stima et onor teneano quest'arte, poiché una tavola di-

---

(a) Senofonte, *Mem.*, III, 10.
(b) *Physiogn.*
(c) Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 10.

pinta con tali prezzi stupendi compravano, come si legge delle tavole che Cesare comperò da Aristide, famosissimo pittore, per prezzo di ottanta talenti l'una, per dedicarle alla dea Venere (che fanno, secondo il Budeo et altri moderni, quarantotto mila scudi, essendo il talento seicento scudi d'oro di adesso); che, quantunque Cesare (a) fosse ricchissimo e potentissimo cittadino, fu prezzo nondimeno molto grande. E del re Attalo similmente è scritto che dava per una tavola dipinta di man del medesimo Aristide cento talenti, che fanno scudi sessanta mila; et ancor leggiamo di Candaule, re de' Lidi, il quale comprò a tanto oro quanto pesava una tavola di Burlacco; e né men di questi ritrovamo che Marco Agrippa (oltre un'orazione che fece in onor della pittura e scultura) pagò due tavole, una di Aiace, l'altra di Venere, ai Cizicèni popoli cento e trenta mila scudi (che tanto vuol dire, quanto mille e trecento libre di quei tempi). Né lasciaremo di dire della tavola di Protogene, la qual tanto stimò et onorò Demetrio re, che, potendo facilmente pigliar Rodi, mentre il teneva in assedio, se avesse fatto dar il fuoco da una certa parte della città, non volse in alcun modo permetterlo, sapendo per cosa certa che in quella parte vi era la sopradetta pittura[1]. E molti altri essempii simili si potrian adurre, che, per venire alli privilegii delli pittori, si tralasciano: imperocché Teodosio e Valentiniano imperatori, conoscendo la nobiltà della pittura, ordinarono in una legge (b), doppo averli numerati fra li professori dell'arti liberali, che fussero essenti dal carico di alloggiar soldati, et in un'altra (c), che fussero liberi da qualsivoglia debito personale, come di guardar le porte, far rassegne, spazzare e simili altre cose, che propriamente appartengono all'arti mecaniche. Et a confermazion di ciò, nella tavola marmorea che è oggidì in Campidoglio, nella quale si numerano tutte quell'arti che erano obligate a un simil debito per-

(a) Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, 9. 5. 11; VII, 37.
(b) *Cod. Iust.*, XII, 40, 8.
(c) *Cod. Iust.*, X, 66.

sonale, cioè di andar in processione con ceri et altre cose da S. Giovanni Laterano a S. Maria Maggiore, non vi si trovan scritti i pittori, ancorché vi siano mercanti di panni e simili. A questo privilegio vi si aggiunge quel di Iustiniano imperatore, il quale ordinò nelli suoi instituti che la tavola cedesse alla pittura: come, per essempio, dipingendo il pittore in una tavola che non sia sua con buono intento, resta padrone di quella tavola, non essendo attaccata al muro, ancorché sia di qualsivoglia preziosa materia, il pittore e non quello di chi era prima (a); il che non vediamo avvenire nella scrittura, la quale, ancorché fosse a lettere d'oro, cede alla carta in che è scritta, e l'istesso ancor in molte altre cose. Di più, vedendo li iureconsulti cristiani di quanta utilità sia la pittura nelle chiese, sì come più di sotto diremo, dissero che, se bene il pretore mandasse un editto, che non si facesse cosa alcuna in luogo sacro (dove si comprende le cose che vi fusser fatte), nondimeno sotto tal editto non vi s'intende le pitture che già vi fussero e che allora alcun vi volesse fare (b) [1]. Sì che, restringendo ormai or l'una e l'altra nobiltà insieme, dicemo che, se la stima e riputazione avuta dai re e popoli, l'esser fra le arti liberali, la disciplina, delettazione et incitamento che può causar nei populi, la difficultà di farla et il pregio et onore che si ha doppo ch'è fatta, e finalmente i privilegii son atti a render un'arte nobilissima; concorrendo tutte queste cose nella pittura, sì come abbiamo detto, senza dubbio non serà solamente mecanica, ma per il contrario nobilissima e degna di qualsivoglia pregio et onore [2].

Cap. II.

Ma venendo noi ormai alla terza nobiltà, chiamata teologica over spirituale, la quale, sì come abbiamo detto, appartiene

---

(a) *Inst.*, II, 1, 34. 33.
(b) Bartolo a *Dig.*, XLIII, 6, 1.

alla santa Chiesa, che misura le cose secondo la disciplina cristiana, primieramente si deve notare che, avendo noi detto quelli esser spiritualmente nobili, li quali a Iddio sono accetti, potremo ancor chiamar nobile quella scienzia o quell'arte, che quelli in un certo modo renderà similmente nobili, sì come ancora si chiama sana una medicina overo erba, perché fa l'uomo sano. Di dove vogliamo inferire che, inducendo tal nobilità cristiana nelli uomini, la pittura senza dubio venirà ancor lei ad esser ornata dell'istesso titolo di nobiltà et onore. Il che principalmente vedremo da tre cose, cioè dall'origine, effetti e fin suo nel populo cristiano, non essendo ella per altro stata ricevuta, né producendo altri effetti, e finalmente non avendo altra mira che d'inalzarlo et unirlo con l'istesso Dio, e conseguentemente farlo nobilissimo[1].

E primieramente, quanto all'origine sua nel popul⟨o, do⟩po esser stato ricomperato dal suo dolcissimo sposo in modo non più usato il gregge umano, l'atrocità de' tormenti, le crudeltà e li strazii spirituali dell'antico nimico, alli quali era stato soggetto, et a che precipizio parte ne avea condotto, et il remanente del tutto pensava di condurre; ancor che lo vedesse, come abbiam detto, libero, considerò di più nondimeno da una parte la sua gran fragilità e debolezza, dall'altra poi la rabbia e li occulti lacci, che non restava di ordire continuamente il nemico (*a*). E sì come quel capitano accorto, che, volendo guardar la sua città dal furor de' nemici, va fortificando que' luoghi deboli e pone presidii in quelli per li quali considera poter più facilmente i nemici conseguire il desiderio loro et intento; così similmente la santa Chiesa, scorgendo per più facil strada non potere intrare i nemici nell'anime del suo populo che medianti li sensi esteriori, e principalmente per il vedere et udire, quelli più d'ogni altra cosa di continuo fortifica. E però per l'udire ha ordinato prediche, sermoni spirituali et altri bellissimi remedii; per il vedere poi niun più facile et universale remedio trovò, che l'uso delle sacre

(*a*) *Syn. Nic. II*, act. VI.

imagini [a], nel che molto più la pittura d'ogni altr'arte servendo, quella specialmente ordinò, e tanto più confermò in diversi Concilii, come più di sotto diremo, quando mediante i devoti oggetti representati dalla pittura alli occhi cristiani ha visto e ne vede nascere mirabil giovamento all'anima (il che sopratutto pretende), ammaestrandoli l'intelletto, eccitando la volontà e rinfrescando la memoria delle cose divine, che sono le tre potenzie di quella [b].

Imperocché, quanto all'intelletto, mentre egli alcuna volta dorme (sì come dice un autore), scordato di Dio e negligente in amarlo come dovria, son necessarie alcune cose esteriori, per l'aspetto e considerazion delle quali si ecciti e si risvegli; il che la pittura devota assai meglio di molte altre cose produce, anzi agiunge un mirabil ammaestramento non solo all'erudito intelletto, ma universalmente a ciascheduno, ancorché idiota e rozzo, sì come appare per quelle parole di papa Adriano Secondo nella ottava Sinodo: « *Per colorum imaginariam operationem et sapientes et idiotae cuncti, ex eo quod in promptu est, perfruuntur utilitate* », cioè: « Per mezzo della operazione che con i colori le imagini delle cose representa e li saggi e l'idioti tutti, per esser ella in pronto, ne godeno utilità ». Il che si legge in molti altri concilii, anteponendo per questa cagione la pittura ai libri; perché, se quelli son scritti in latino, dai Latini seranno intesi, se in greco, dai Greci, e finalmente quello intelletto solo faranno capace, che ancora serà capace di quella lingua nella qual seranno scritti. Ma la pittura, come quella che è un libro di commun linguaggio, non in quei pochi, come veramente sono, si ristringe, ma si allarga universalmente a ciascheduno intelletto, facendolo in un sguardo capace. E se alcuno a ciò si opponesse, dicendo che non del tutto farà capace, se non vi è uno che la dichiari; a questo si responde che non però non gioverà all'intelletto la pittura (ancorché questo avvenga spesse volte per

---

(*a*) s. Giovanni Damasceno, *De orthod. fide*, IV, 17.

(*b*) s. Bonaventura, *In III Sent.*, d. 9, a. 1, q. 2; *Concil. Trid.*, sess. XXV.

altri diffetti), perché, come disse un santo Padre, « *imagines saltem inquirendi causam et pervestigandi ab aliis praebent* » (a), cioè « le imagini almeno danno occasione de ricercare et investigar dagli altri ».

Sì che potremo concludere, la pittura ammaestrar non poco l'intelletto, tanto più leggendosi nella settima Sinodo, non altrimenti esser stata tenuta la pittura nelle Chiese che la lezzione istessa dell'Evangelio. E questo fu avanti le sei Sinodi et ancor dopo quelle[1].

Quanto poi al giovamento che apporta la pittura alla volontà, non è dubbio nessuno che il vedere l'imagini piamente fatte accresce li desiderii buoni, incita pietosa voglia d'imitar la vita delli gloriosi santi che rapresenta, non potendosi l'ingegno umano occupare in cosa più degna et onorata, dicendoci il divin Basilio (b) che la vera laude dei santi consiste in invitar gli altri alla imitazion di quelli. Di più, la pittura devota fa aborrire i peccati, li quali effetti potiamo confermare con varii essempii e luoghi di autori, come ne l'acrescere i desiderii buoni ne renderà testimonianza l'ardor di spirito che concepivan San Bernardo e San Francesco dentro di sé, e molti altri santi, risguardando l'immagine del Crocifisso. E veramente potemo dire che, se l'imagine di Alessandro incitò Cesare a far gran prove e fece tremar Cassandro, come abbiamo detto, perché il simile e più non ci indurrà a fare l'imagin del Salvatore nostro e di qualche suo santo servo nella pietà cristiana?[2] Anzi, chi serà quello che, risguardando la flagellazione o la crocifissione di Giesù suo signore, e simili, non senta in sé stesso almeno qualche scintilla di spirito, che li commuova il cuore? vedendo in un certo modo presenti li strazii, rabbie, furori e martirii, ai quali per i peccati nostri l'unigenito figliuol del grande Iddio si sottopose[3]. Sì che meritamente (oltre che ciò leggemo in diversi concilii)

(a) *Syn. Nic. II*, act. IV (Surius, III, p. 119).
(b) *Hom.*, 19 (*In quadraginta martyres*).

disse quelle parole il Venerabil Beda (a): « *Imaginum aspectus saepe multum compunctionis solet praestare contuentibus, et eis quoque qui litteras ignorant quasi vivam dominicae historiae pandere lectionem* », cioè « L'aspetto delle imagini spesse volte suole apportare molta compunzione ai risguardanti, et a quelli eziandio che non sanno lettere esser quasi una viva et aperta lezzion della istoria del Signore ». Et in una Sinodo (b) si legge: « *Imaginum usum, velut pro erudienda plebe et omnium animis excitandis, utilem in ecclesiis nostris mandamus* », cioè « Commandiamo nelle chiese nostre l'uso delle imagini, come utile per ammaestrar la plebe et incitar gli animi d'ognuno »[1].

Che la pittura poi faccia aborire il peccato, ce lo dimostra l'essempio di Santa Maria Egipziaca, come si legge nella sua vita, la quale ricordatasi del suo disonesto vivere, alzando li occhi all'imagine della Santa Croce e della gloriosissima Madre di Dio, talmente la distolse dal peccato, che ne seguì quella meravigliosa conversione e penitenza che fece. A questo si aggiunge quel bellissimo essempio che narra San Gregorio Nazianzeno (c) con quelli suoi versi:

Scortum intemperans aliquis ad se vocarat invenis.
Illa vero, ubi prope limen pervenisset,
De quo in imagine Polemon prospiciebat,
Inspecta illa, erat autem veneranda,
Spectaculo victa, mox recessit,
Ut vivum reverita pictum;

cioè: « Un sfrenato giovane a sé chiamato aveva una meretrice, la quale, come fu arivata vicino alla casa, di dove vedeva l'imagine di Polemone, veduta che l'ebbe, essendo ella veneranda, vinta dal spettacolo si partì, avendo reverenzia al depinto come se stato fusse vivo »[2]. Di dove potremo far questa consequenzia senza dubbio, che, se l'imagine de un gentile

(a) *De templo Salom.*, 9.
(b) *Syn. prov. Mogunt.* 1549, cap. 41 (Surius, IV, p. 866).
(c) Presso Surius, III, p. 93 s.

commosse tanto, molto più commoverà la pittura di un santo cristiano. Di più, sì come riferisce un autor grave (a), a questi nostri tempi fu un signore, il quale, avendo deliberato di ammazzare un suo nemico, vista in una chiesa l'imagine de un Crocefisso, sentì talmente commuoversi, che del tutto cangiò quel suo malvagio proposito. Anzi è tanta la forza delle pitture divote, che non solo ha distolto li uomini dal peccato, ma, di più, ha dileguato il duro ghiaccio dell'infideltà ai petti loro, sì come leggiamo (b) di quel prencipe dei Bulgari chiamato Bogore, il quale, avendo visto l'orrendo spettacolo del Giudizio, dipinto da quel servo di Dio Metodio, talmente si spaventò, che di gentile divenne cristiano insieme con il suo populo, doppo aver fatto lui stesso quel stupendo miracolo. Di più, leggiamo (c) di Sant'Anastasio persiano che, essendo egli stato menato a vedere molte immagini dipinte di santi et inteso quelli esser li martirii che patirno per amor di Cristo, non si puoté più contenere di non si far battizzare, essendo egli gentile[1].

Ma che diremo del frutto che riceve la memoria della pittura cristiana? sapendo noi, per questa cagion principalmente esser stata ricevuta la pittura nel popul cristiano, anzi, esser stati alcuni i quali non per altro volsero che fusse accettata, se non per rimembranza dei santi, i quali nondimeno furono confutati nella settima Sinodo (d) con quelle parole: « *Qui vero dicunt sufficere usum imaginum ad memoriam solum, non vero ad salutationem eas habendas, semiprobi quadantenus et falsoveri, ut ita dicam, deprehenduntur, altera quidem parte veritatem confitentes, ex altera vero perverse agentes* », cioè: « Coloro che dicono bastar l'uso delle imagini per la memoria solo, ma non doversi admettere per la salutazione (cioè per venerarle), si dimostrano in un certo modo mezzo-

(a) Paleotti, I, cap. 26.

(b) Giorgio Cedreno, *Compend. hist.*, p. 443, n. 40 (Xyl.).

(c) L. Surius, *De probatis sanctorum historiis* (1570-75), I, p. 530 (*Vita S. Anastasii*).

(d) Act. VI (Surius, III, p. 178).

buoni e falsiveri (per dir così), confessando essi da una parte la verità, da l'altra poi perversamente facendo ». Di dove manifestamente si cava che la pittura, come principal arte dell'imagini, serve alla memoria, oltreché chiaramente l'istesso Concilio lo dica in un altro luogo, et insiemi San Gregorio (a) nelle sue epistole, e di più il cànnone. E non per altro ancora leggemo esser stato ordinato (b) che si faccino imagini pie, croci, capellette e simili in luoghi publici e frequentati da viandanti, se non per indurre a memoria a' fedeli e dar occasione di discorrere cose pie, divine et appartenenti alla salute dell'anima; il che così in Italia come in Spagna, Germania et altri paesi cristiani vedemo usarsi per l'utilità grande che da ciò di continuo si cava. Sì che, ammaestrando la pittura l'intelletto, commovendo la volontà e rinfrescando la memoria delle cose divine, non senza causa disse quel santo vescovo Constantino (c) da quella nascere alcune ragioni di medicare, intendendo l'animo; né senza causa ancora quell'altro religiosissimo vescovo Teodoro volse che la pittura fusse necessaria, e quel gran Padre Pelusiota lasciò quel detto notabile, che non si avesse in conto di chiesa quella, nella quale non fussero imagini (d)[1].

E finalmente dalle sopradette cose comprenderemo, il fine di questa nostr'arte, cristianamente essercitata, non esser altro che di unir gli uomini con Dio, non ammaestrandoli d'altro, né incitandoli ad altro, né altro riducendoli alla memoria, se non Dio e cose divine, e meritamente, perché a questo fine si devon ridurre tutte le cose, come suo proprio. Di dove vogliamo inferire che, non consistendo in altro la nobiltà cristiana, se non nell'esser unito con Dio, producendo la pittura tal nobiltà, sì come appare per esperienza, ancor lei venirà ad esser nobile teologalmente. A questa vi si aggiunge un'altra ragione, che, essendo tutte le azzioni proprie di quella virtù

(a) *Epist.*, VII, 53 (in fine).
(b) *Decreta condita in Concilio Mediolanensi III*, 1573, p. 19.
(c) *Syn. Nic. II*, act. IV (Surius, III, p. 100).
(d) *Syn. Nic. II*, act. I (Surius, III, p. 54 s.).

al fin della quale esse sono ordinate, non avendo altra mira la pittura cristiana, come avemo detto, mediante li atti religiosi che rapresenta, che di unir gli uomini con Dio, che è il fine della carità, virtù teologica; ne segue manifestamente che l'essercizio della pittura si ridurà alla carità, di dove serà virtù dignissima e nobilissima. E questo si conferma, perché quelle tre cose che risguarda la carità, cioè Iddio, il prossimo e noi stessi, l'istesse ancora riguarda la pittura (a).

Imperocché, circa il primo, se bene per le sopradette cose par noto, nondimeno dicemo che una delle cause principali perché anticamente s'introducesse la pittura, come ancor l'altre arti del dissegno, fu per onorare i lor dèi, non alludendo ad altro quel detto di Trimegisto, secondo che riferisce un autore, la pittura esser nata con la religione; e più chiaramente Platone disse (b): « *Deos non videmus quidem, sed eorum imagines fabricamus, easque licet inanimes dum honoramus, Deos ipsos viventes existimamus ob id maxime gratos et propitios fore* », cioè: « Veramente non vedemo li dèi, ma le loro imagini fabricamo, le quali mentre onoramo, ancorché sien senza anima, pensamo perciò farci grati e propizii l'istessi dèi viventi ». Però vedendo la santa Chiesa che di tal mezzo se n'erano servite quasi tutte le genti, et inspirata dal Spirito Santo, dell'istesso si è servito ancor lei a fin perfetto e sacrosanto, cioè per onorare il vero Dio [1].

Del riguardo poi della pittura al prossimo, perché assai n'abbiamo detto di sopra, solo basterà addure quelle parole del Concilio Tridentino (c), dalle quali piena sodisfazzione circa di ciò credemo se ne possa cavare, affermando egli « *ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi; non solum, quia admonetur populus benefitiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur; ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam mo-*

(a) Paleotti, I, cap. 7.
(b) *Leg.*, XI, 930 e-931 a.
(c) Surius, IV, p. 983.

resque suos componant, excitenturque ad adorandum et diligendum Deum et pietatem colendam », cioè « da tutte le sacre imagini gran frutto cavarsi; non solo perché si ammonisce il populo delli benefizii e doni che da Cristo li sono stati fatti, ma ancora perché li miracoli di Dio operati per mezzo dei Santi, et essempii salutari alli occhi delli fedeli se suppongono, acciò per quelli a Dio rendino grazie, e componghino la vita e costumi suoi all'imitazione dei Santi, e si eccitino ad adorare Iddio et abbracciar la pietà ». Dalle quali parole ancora si cava, essere il fin della pittura quel che abbiamo detto, e quella aver riguardo similmente a Dio[1].

Che la pittura cristiana poi riguardi e giovi alli stessi pittori (sì come dice un autore) [(a)], dovendo il sommo Dio esser adorato da ciascheduno non solo con il culto esteriore, ma interiore ancora, vengono le pitture, come cose del culto esteriore, a protestar l'interior delli pittori a Iddio, come oblazioni e specie di sacrificio. Giova ancora alli pittori la pittura cristiana, incitandoli a dover esser spirituali per esprimere li affetti devoti, i quali se non sentono in lor stessi, non possono produrli facilmente. E di più, come potranno unir li altri con Dio, se essi da quello seran disuniti? imperocché serebbe atto troppo audace e da indurre ad ira, se un cortegiano volesse metter un altro in grazia di qualche signore, e fusse ancor lui in disgrazia di quello[2]. Del che ne fa testimonianza un essempio d'un pittore [(b)] nell'anno 1252, il quale, trovandosi involto nei peccati, più volte si messe per dipinger la faccia della veneranda Nonziata di Firenze, né mai puoté farlo per permission divina; onde, dubitando ciò accaderli per le sue colpe, si risolse con il sacramento della confession di purgarsi; il che fatto, per la sua bona fede nacque quel miracolo, che, avendo egli preparato tutti gl'instrumenti per far l'opera, accostandosili ritrovò il capo venerando et il resto dell'imagine così ben compito, che fu giu-

---

(*a*) Paleotti, I, cap. 20.

(*b*) M. Poccianti, *Chronicon Ordinis Servorum* (1557), p. 14.

dicato cosa per man d'Angeli, correndovi tutta la città a vederla; volendo Iddio mostrare quanto li sia acetto e grato un cor netto e sincero e simil opera. Et in questo la pittura fu nobilitata da molti santi et altri di buona vita, i quali piamente et al suo ultimo fine l'essercitorno; fra i quali, oltre l'evangelista et avocato nostro San Luca, chiaro et illustre nel dipingere, furno Saturnino (a) monaco, una imagin devota del quale piacque tanto a Dio, che alcune volte vi si trovava inanzi una candela accesa; Lazaro (b) similmente monaco, il quale con l'istesse mani che li aveva fatto arrostire Teofilo imperatore miracolosamente dipinse molte pie imagini; a questi vi si aggiunge quel monaco e servo di Dio Metodio, il quale, accomodando il suo dipingere a' concetti cristiani, fu causa della conversione di Bogore, da noi sopradetto, principe dei Bulgari (c). E venendo ad altri più prossimi a' nostri tempi, leggiamo di Pietro Cavallini, pittore romano di essemplare e santa vita, di mano del quale è il Crocefisso di S. Paolo in Roma, che parlò a Santa Brigida. Si legge (d) di Fra Giovanni da Fiesole, Padre Angelico, il quale, avanti che dipingesse, sempre faceva orazione, e mai fece Crocifisso, che non si bagnasse le guancie di lagrime; Fra Bartolomeo dell'ordine dominicano, fiorentino di religiosa vita; Alberto Durero, pittore germano, che fu di onestissima vita[1]. Né preteriremo Lorenzo Lotto veneziano, che nel fin della vita sua si dedicò tutto a Dio[2]; Francesco Monsignore, veronese, il quale, come si legge, fu di santa vita e nemico d'ogni vizio di modo che mai volse dipinger cose lascive, ancor che ne fusse pregato da un suo signore che serviva[3]; fu ancora di santa e semplice vita, et alieno dalle cose del mondo, il suo fratello Fra Girolamo dell'ordin dominicano: l'uno e l'altro valente pittore[4]. Né finalmente lasciaremo da parte Innocenzio da Imola,

(a) Giovanni Diacono, *Vita S. Gregorii*, IV, 85.

(b) Giovanni Zonara, *Epit. hist.*, III, p. 118 (W.).

(c) Giorgio Cedreno, *Compend. hist.*, p. 443, n. 40 (Xyl.).

(d) S. Razzi, *Vita de i Santi e Beati, così huomini come donne, del Sacro Ordine de' Frati Predicatori* (1577); G. Vasari, *Vite*.

Giovan Antonio Sogliani[1] e Don Bartolomeo abbate di San Clemente di Arezzo, i quali furono di onesta vita, non depingendo mai cose vane, ma sempre devote et oneste[2]. E di questi tutti abbiamo voluto far memoria, a maggior nobiltà et essaltazion di quest'arte, et a stimolo delli altri pittori ad imitarli[3].

Però, tornando al nostro proposito, dicemo che, risguardando la pittura a Dio, al prossimo et a noi stessi, che son tre cose appartenenti alla carità, meritamente si ridurrà a quella, e conseguentemente serà nobilissima, come di sopra abbiamo detto. E però, avendo visto il nemico della nostra salute, che mediante questa nobilissima arte della pittura, e simili, grandissimo utile di continuo riceve il popul cristiano, par che s'abbi pigliato per impresa (il che sia a non poca confermazione di quel ch'abbiamo detto) di estinguere con ogni suo potere l'uso di quella e simili (a); di modo che ha avuto ardire di servirsi di personaggi grandi, come imperatori, principi et ancor vescovi, e tal volta con li esserciti armati d'uomini sotto imperatori; e quel ch'è più, con varii passi della Scrittura sacra interpretati a suo modo, per conseguire il suo malvagio intento; i quali passi istessi, interpretati giustamente dalli santi Dottori, a suo mal grado significavano il contrario. Né son mancati di quelli, li quali a simili incontri animosamente hanno posta la vita, acquistando infinita gloria dipoi in cielo. E però la santa Chiesa con più confirmazione concluse l'uso di quella sempre, tanto più conoscendo la malvagità et iniquità del demonio dall'altro estremo, che usava appresso i gentili, facendoli adorar per veri dèi le pitture e scolture. Il che avendo lui visto ormai esser stato spento et anichilato dal cristianesimo, mutato stendardo, con i suoi scelerati ministri et eretici tenta il contrario; cioè, come abbiamo detto, di estinguere di quella l'uso, a sua gran confusione, essendo questo molto più fragile e sciocco disegno di quel di prima[4].

(a) Paleotti, I, cap. 27.

Per l'opposito poi l'onnipotente Iddio, somma sapienza e bontà, vedendo l'utilità che riceveva il suo gregge da questo essercizio, e, come instrumento di carità, virtù a sé amicissima, unire la creatura razionale con lui suo creatore; oltre che nel Testamento Vecchio di sua chiara bocca ordinò quella, insieme con l'altre arti del disegno (come si legge), in Beseleel et Ooliab, ebrei [a], di più la volse confirmare nel Nuovo Testamento, non in uomini puri, ma nel suo proprio et unico figliolo, quando (sì come affermano molti gravi autori) [b], essendo stato mandato da Abagaro re quell'eccellente pittore, che lo ritraesse, il quale non potendo ciò conseguire, essendoli d'impedimento una divina grazia e splendore, pigliato il Salvator istesso una tela di lino e toccatosi con quella il volto, subito vi rimase la sua effigie dipinta, la qual dipoi mandò al re sopradetto; et il medesimo ancor fece, quando portava la croce al Monte Calvario, nel velo di Santa Veronica; e molto più chiaramente quando il ritratto suo, abozzato di man del l'evangelista et avocato nostro San Luca, fornì perfettissimamente con la sua divina potenzia, la quale imagine oggidì si conserva nella chiesa lateranense di S. Giovanni e fu fatta per ordine delli Apostoli, sì come ancora molte altre imagini furono fatte della gloriosissima Madre di Dio. Di dove facilmente si cava la confermazion delli Apostoli circa l'uso della pittura cristiana [c]; oltre che in un canone del Concilio Antiocheno ordinarono espressamente che si facessero le imagini del Salvatore e de' suoi santi servi. E finalmente la santa Chiesa ha confermato ciò in diversi concilii e sinodi, i quali, perché serìa di fastidio numerarli, lasciaremo da banda (solo nomineremo un libro, nel quale molto più diffusamente le cose da noi dette si leggono, fatto per ordine dell'illustrissimo

---

(*a*) *Exod.*, 31, 1 ss.

(*b*) Niceforo, *Eccl. hist.*, II, 7; s. Giovanni Damasceno, *De orthod. fide*, IV, 17; Eusebio, *Hist. eccl.*, I, 15; Evagrio, *Hist. eccl.*, IV, 27.

(*c*) F. de Torres, *Adversus Magdeburgenses centuriatores pro canonibus Apostolorum... libri quinque* (1572), I, cap. 25; F. Feuardent, *Addit.* a s. Ireneo, *Contra haereses*, I, 24.

e reverendissimo Cardinal Paleotti, arcivescovo oggidì di Bologna, a riformazione non solo della pittura, ma di tutte le altre arti ancora del disegno, mosso dal zelo dell'onor di Dio et utile del prossimo contra il crudel nimico dell'umana natura, che con nuove e sotilissime astuzie avea seminato molte zizzanie nel campo delle nostre arti); con perpetuo nostro obligo verso di lei[1]. E veramente, se simili aiuti e favori cominciassero a farci i prìncipi d'oggidì, potressimo sperare in fatti di ritornare al nostro pristino onore, il quale non potiamo ricuperare per vederli alieni et in un certo modo contrarii a una tal arte, ancorché nobilissima, sì come avemo adombrato in molti modi; e tanto più non li mancando occasion d'imitare, sì come nell'altre cose l'imitano, non solo imperatori e personaggi antichi, ma ancor moderni, come dei papi Clemente Settimo, degl'imperatori Carlo Quinto, de' duchi il signor Cosimo de' Medici, et altri illustrissimi Signori: ciascheduno de' quali hanno disegnato benissimo, oltre li favori non pochi da lor fatti alli pittori[2].

Ma lasciando noi ormai da parte cotali cose, per esser tempo di fornire così lungo — si può dire al senso — ragionamento, ma né men a bastanza per la minima parte della gloria di questa nostra nobilissim'arte; pregamo V. S. Illustrissima e Reverendissima si degni accettar questo nostro umil compendio, non risguardando al rozzo modo di dire, né meno alle qualità che si converriano ad concetto e persona tale[3].

IL FINE

GREGORIO COMANINI

IL FIGINO
OVERO DEL FINE DELLA PITTURA

OVE, QUISTIONANDOSI SE 'L FINE DELLA PITTURA SIA L'UTILE OVERO IL DILETTO, SI TRATTA DELL'USO DI QUELLA NEL CRISTIANESIMO E SI MOSTRA QUAL SIA IMITATOR PIÙ PERFETTO E CHE PIÙ DILETTI, IL PITTORE OVERO IL POETA.

AL MOLTO ILLUSTRE E REVERENDISSIMO MONSIGNORE
E PATRON MIO OSSERVANDISSIMO
MONSIGNOR SETTIMIO BORSIERI
ELETTO VESCOVO D'ALESSANO[1].

Se nella presente età nostra si dee abbracciare in alcuna parte il costume antichissimo de' Parti, di non comparire davanti al re senza portargli a donar qualche cosa, io giudico che almeno debba essere osservato nella pompa dell'incoronazione de' prencipi e nella solennità delle nozze loro; nelle quali due occasioni ciascuna affettuosa volontà è tenuta di porgere indizio della divozion sua e di concorrere alla commune allegrezza del popolo. Onde, essendo V. S. Reverendissima stata eletta novamente da Nostro Signore ad ecclesiastico principato, et avicinandosi il tempo delle nozze della consacrazione, con la quale essa dee sposarsi con la sua Chiesa; io, che tanto a lei debbo, come a singolarissimo benefattor mio, e particolarmente nella mia crescente età, quando ella, confortandomi agli studii, era quasi inaffiatore di fanciulla pianta, perché dovesse allignare e crescere, ho stimato che non mi si conveniva il venirle dinanzi con le man vuote, in quest'atto di rallegrarmi con esso lei del principio del guiderdone che si dee a' suoi meriti, e di quest'arra che la Santità di Nostro Sig. Papa Gregorio XIV le dà dell'animo suo e del capitale ch'egli fa della sua persona[2]. Né perché io a V. S. Reverendissima, dovendo molto, possa dar poco, voglio perciò rimanermi di non dar animo ad una mia povera offerta di comparire nel suo cospetto; sicuro che dagli animi grandi (sì come è 'l suo) ogni cosa, quantunque minima, che loro si porga in dono, è ricevuta per grande, quando grande conoscano l'affetto del donatore. Eccole adunque un mio Dialogo,

il qual esce in luce sotto la protezzion sua, e col suo nome scolpito in fronte. Questo è 'l dono che io le presento, sì come a novello Principe; e questo è 'l segno che io le dò parimente dell'allegrezza dell'animo mio per queste spirituali sue nozze. Se, come uomo cittadinesco e gentile, io non l'onoro con vivande preziose, perché di quelle possa ingombrar la mensa delle sue sponsalizie, almeno, come umile abitator di villaggio, vengo ad offerirle cotali fiori et erbuccie, con che possa renderla odorifera et adornarla. Della contentezza poi, che io godo nella mia mente, perché V. S. Reverendissima, ascendendo su per la scala degli onori, camini al sommo (dove piaccia a Dio che tosto giunga), non voglio dir altro; sapendo essa che io, quantunque taccia con le parole, grido però con l'affetto[1]. Et a lei bacio umilmente le sacre mani.

Di Mantova ai XII di settembre MDLXXXXI.

Di V. S. Rev.ma divotiss. serv.
D. GREGORIO COMANINI

IL FIGINO

OVERO DEL FINE DELLA PITTURA

Interlocutori:

Il P. Don Ascanio Martinengo, e i Sigg. Stefano Guazzo e Gio. Ambrogio Figino.

Correvano gli anni del fruttifero nascimento del figliuol di Dio secondo la carne cinquecento e novanta sopra il millesimo, quando il P. D. Ascanio de' Martinenghi, canonico regolare della Congregazione Lateranense, et allora abbate di S. Salvatore di Brescia, gentiluomo nato con tanto splendor di sangue et ornato di tanti fregi di costumi e di lettere, quanto sa 'l mondo, tratto dalla fama dell'eccellenza del Sig. Gio. Ambrogio Figino nell'arte della pittura, a Milano si trasferì, per riconoscere di presenza così valoroso et esquisito pittore e per godersi la vista di tutte quelle sue opere, delle quali il grido, che chiarissimo ne risonava, gli aveva una imperfetta contezza apportata. Vennevi ancor da Pavia nello stesso tempo, e per la stessa cagione, il Sig. Stefano Guazzo, del cui stile cavaglieresco e della cui nobilissima letteratura ormai non vive alcuno di qua dall'Alpi, overo ancora di là per lungo tratto di miglia, che non sia pienamente informato, per lo saggio datone co' suoi non men dotti che piacevoli scritti, i quali ha con tanta felicità partorito alla luce per giovamento degli uomini[1].

Ora sì come un medesimo desiderio aveva sospinto l'uno e l'altro fuori del proprio albergo, così una medesima fortuna condusse ambedue in un medesimo giorno et in un medesimo punto a casa il detto Figino; il quale trovarono giacente in letto, ma però sorgente dall'infermità che per molti giorni oppresso l'avea. Avenutisi dunque alla porta, l'uno tuttavia sconosciuto all'altro di vista, ma nondimeno questi a quello e quegli a questo assai manifesto per fama, entrarono di compagnia con la scorta d'un servitore, il quale era loro venuto incontro, nella camera ove giaceva l'amico tanto da loro onorato, se ben non prima d'allora veduto; e nell'entrare s'accorsero che egli piegò e ripose sotto il capezzale una certa scrittura che egli leggeva, per fare ai due così nobili osti quelle accoglienze che essi meritavano, e le quali era a lui permesso di poter fare in simile stato di convalescenza. Così, scoperto chi fossero e perché venuti, e dato e ricevuto i pegni dell'amicizia, ambedue sopra due seggi, che ivi erano stati apprestati, posersi a sedere, alquanto lungi dalla proda del letto, perciochè di state era e 'l caldo fieramente si faceva sentire; onde essi fuggivano d'accrescere maggior noia di fiamma al Figino. Dopo l'essere adunque stati cheti per brieve spazio di tempo, ruppe il Martinengo il silenzio e diede principio al seguente ragionamento.

MAR. Non vorrei, Sig. Gio. Ambrogio, che, se per sorte qualche favilla del fuoco della vostra passata infermità rimanesse ancora di dentro sopita (come di leggieri egli potrebbe essere), voi, con aggiungerle esca onde si possa di nuovo appigliare, la destaste e rapistela in uno incendio maggior del passato. Ciò dico perché, nell'entrare che il Sig. Guazzo et io abbiam fatto a voi, v'abbiam veduto leggere un non so che, et il leggere infiamma senza dubbio il cervello, particolarmente di chi è fresco dal male, sì come voi siete. Il qual cervello, per testimonio del Timeo di Platone e per confermazione d'Aristotele e d'Averroè in più d'un luogo (benché Galeno senta il contrario), è stato fabbricato dalla natura freddissimo fra tutte le parti del corpo, acciochè la sua freddezza temperi il caldo del cuore; e 'l cuore nel febbricitante

è caldissimo. Onde, se ancora il cervello sarà caldo, esso non potrà fare convenevolmente l'ufficio suo e perciò l'infermo si rimarrà maggiormente aggravato[1].

FI. Non era la mia lettura di cosa che lunga fosse, né che apportasse fatica alla mente, ma più tosto conforto e diletto: poiché io leggeva una canzone del Comanino, la quale egli m'aveva mandata poco innanzi che voi, con tanta mia buona ventura, arrivaste.

GUA. Deh sì, Figino, poiché il Comanino è commune amico di tutti noi, contentatevi d'accomunare con chi l'ama le cose che da lui vi vengono, e piacciavi di lasciarci leggere questo poema; né ci siate invidioso di tal contentezza, sì come, per dirvi il vero, avete dato segno d'essere, col nascondere la carta sotto il capezzale nel giunger nostro.

FI. Modestia, e non invidia, è stata cagione che io l'abbia riposta, avendo questo componimento per soggetto l'infermità mia, e per conseguente me. Per la qual cosa voi, Guazzo, non dovreste pungermi in questa maniera. Ma bene sta che, poiché io sono disavedutamente trascorso nel dire qual sia questa scrittura che io leggeva, faccia la penitenza del fallo della mia lingua col volto, e sia costretto ad arrossare in vostra presenza nel sentirmi leggere in sul viso le proprie lode. Compiacciavisi adunque. Ecco la canzone.

MAR. Siatene voi, Guazzo, il lettore; ché io m'apparecchio ad ascoltarla con avidissima orecchia.

GUA. Più degno lettore sarestene stato voi, di quello che io mi sia. Tuttavolta, perché a voi la fatica del leggere non cagioni troppa sciugaggine in quest'ora che 'l sole, giunto a mezzo del cielo, più si riscalda, io mi contento d'accettare l'onor fattomi, come quello che seco ha congiunto il peso.

MAR. Gravoso onorante mi dipingete così gentilmente con queste parole, che nulla più. Ma io non era trascorso tant'oltre col mio pensiero. Leggete pure; che ad ogni modo la lezzione è di cosa brieve.

GUA. Io leggo per ubidire:

Langue l'insubre Apelle,
Il Figin langue e geme,
Il Figin, prima gloria a mille carte.
Langue, e seco le belle
Alme tre Grazie, e 'nsieme
Sembran anco languir Natura et Arte.
Sta 'l pennello in disparte,
Onde imitar solea
Così 'l vero col finto,
Che 'l ver rimanea vinto
Dal falso, che del ver più ver parea[1];
Tal ch'ombre i frutti e i fiori
Eran di quei ch'ombraro i suoi colori.
Al pallor del suo labro,
Al livor del suo volto
E di tutta l'inferma arida carne,
Vedi ch'anco il cinabro
Impallidisce, e sciolto
Più non avien che molle bocca incarne.
Vedi la rosa starne
Fuor di sua gioventute,
Perché non ben accende
Finta guancia, né rende
Quivi 'l natio colore. Oh qual par mute
Ombra del giglio il bianco
In fosco orror, se forma petto o fianco[2].
Fresco rivo in bel prato
Finse dentro 'l pensiero
Il buon Pittor, per poi ritrarlo un giorno.
Or, mentre è più lassato,
Finge anco un sasso intero,
Dentro la mente, a piè di quercia o d'orno;
Da cui con più d'un corno
Spicci liquido argento,
Che 'n suon placido e molle
Fugga, e l'erbose zolle

Bagni del campo ne l'error suo lento.
Ma l'ardor, che sì 'l coce,
A questo il mena, e 'l falso ber gli noce[1].
Al fier Tantalo l'onda
Scherza intorno la bocca;
Ma fugge, se vuol berla, et ei bee sabbia.
Pendon tra fronda e fronda
Rosse poma, ch'ei tocca
Per più sua pena con l'estreme labbia[2].
Ma mentre eterna rabbia
Del vuoto ventre il move
A volerle col dente
Morder, ecco repente
S'alza tutto l'autunno e si rimove
Da le fauci, in cui lassa
Sol aura e fame, indi ancor torna e passa.
Ahi, non è 'l mio Figino
L'oste rio del Tonante,
E pur convien ch'à maggior guai soggiaccia.
Ben odorato vino
Riga 'l petto anelante,
Ma non l'ardor de l'aspra sete ei scaccia.
Ben dentro 'l frutto caccia
L'avido dente e 'l frange;
Ma come più se 'n pasce,
Più la brama rinasce,
Né 'l vigor si restaura, e 'l cor più s'ange.
E come in guerra suolsi,
Cade sorgendo il caro amico e duolsi.
Tu, che col lieto ciglio
Sgombri 'l cielo dei verni,
Quando più 'n lampi si risolve e tona;
Sommo Sol, dal periglio
Traggi, che mortal scerni,
Uom che 'n te spera, et a noi salvo il dona.
La procella, che suona

E freme intorno a lui,
Fa' che s'acqueti e fugga,
Onde ned ei si strugga,
Né degli affanni suoi ci struggiam noi.
Deh, non tardar l'aita
Contra i colpi di morte a la sua vita.
Sai che col dotto stile
Lusinghiere de' sensi
Ritrar forme impudiche a lui non piacque,
Qual di colei, cui vile
Conca ne' campi immensi
Madre e cuna ancor fu de le sals' acque.
Sol beltà si compiacque
Formar di virtù amica,
Che, mentre gli occhi appaga,
L'anima non impiaga,
D'ogni men bel desio tanto è nemica;
Nemica sì, ch'uom spoglia
De' pensier bassi e sol del ciel l'invoglia.
Quinci l'imago diva
Di colei, che col piede
Preme irato serpente, ond'ei s'annoda:
Dolce e d'orgoglio schiva
Mentre ancor calca e fiede,
Di beltà, ma pudica, altri sì loda.
Spira amor, par che goda
Il fanciulletto ignudo,
Che col fier Drago scherza;
Ma così poi lo sferza,
Che de le squame sue non val lo scudo.
Oh spettacolo santo,
Che trae dagli occhi a viva forza il pianto[1].
Però, s'al fin suo dritto
Volge l'arte e l'ingegno
Il Pittor saggio, al nostro ben converso,
Sanalo; e 'l re d'Egitto

Vedrem, duce lo sdegno,
Cavalcar l'onde, indi restar sommerso.
Vedrem, giunti col verso
Ciembali e sistri e corde,
Addolcir l'aere e 'l mare
Ebree donzelle e care
Sovr' ampia tela in muto suon concorde[1].
Dunque il sana, e l'inferma
Destra al nobil lavoro omai conferma.
Vanne ratta, Canzone, al Figin mio,
Ch'angoscioso sen giace,
E dì: — Soffri, e te serba a certa pace.

MAR. Avete sentito, o Figino, con quanta maestà la canzone ci è stata letta dal Guazzo?

FI. Hollo sentito; e di più mi sono maravigliato nel vederlo trasformarsi così vivamente negli affetti del Comanino, che mi sembrava lui stesso.

GUA. M'onorate ambedue molto più che non merito. Ma io, o Figino, mi rallegro con esso voi, perché ora vi troviate in assai migliore stato di quello che il Comanino vi ritrovasse, quando egli si dispose di comporre questo poema; il quale, avegna che sia patetico, non è però senza quella gravità che tanto a lui piace[1]. Una sola cosa non mi pare di dover passare con silenzio, che ho così in leggendo avvertita e che mi fa stare in pendente con l'animo: la qual è questa. Nel principio della nona et ultima stanza egli dice queste parole:

Però, s'al fin suo dritto
Volge l'arte e l'ingegno
Il Pittor saggio, al nostro ben converso.

Nelle quali parmi che egli assegni per fine alla pittura l'utile, overo il giovevole, sì perché le parole il suonano da sé stesse, come ancora perché le cose dette e prima e dopo

ce ne fanno fede. Ché non per altro ha egli voluto far memoria d'una tavola (che forse è questa che io qui veggio alla parete appoggiata), dentro la quale voi, Figino, avete effigiata la Vergine che preme il serpente col piede (concetto cavato dalla Genesi in quelle parole: « *Ipsa conteret caput tuum* »), e d'un'altra ancora, che voi, per quanto egli accenna, siete in procinto di fare, ove la sommersione di Faraone avete a dipingere: che per dimostrarci voi mover la mano solamente a quell'opere, le quali possono giovare al riguardatore con isvegliarlo et eccitarlo con santi essempi alle lodevoli azzioni et alla imitazione degli uomini prodi e giusti, come a vero et adeguato, overo diritto fine (per servirmi delle sue parole) dell'arte della pittura. La qual cosa io non so s'io mi debba assolutamente approvare[1].

FI. E quale errore sarebbe il dire che 'l fine della pittura fosse il giovevole?

GUA. Forse non picciolo, s'io non m'abbaglio; perciochè tutte l'arti rassomigliatrici, overo imitanti, hanno per proprio et adeguato fine il diletto. Et essendo la pittura una di queste, conviene dire che il diletto e non l'utile il suo fin sia[2].

FI. Desidero che mi parliate con alquanto più di chiarezza, esponendo che cosa intendiate per arte rassomigliatrice overo imitante.

GUA. Volentieri lo vi esporrò; ma dubito di non esservi molesto con la lunghezza del ragionamento, il che temo che non accada tanto più facilmente, quanto più voi siete recente dall'infermità vostra.

FI. Non vi prenda alcuna temenza di questo, anzi persuadetevi che mi scemerete gran parte di quel fastidioso rincrescimento che le reliquie delle febbri sogliono cagionar negli uomini.

GUA. Facciasi come comandate. Dico adunque, insieme con Platone nel decimo della Republica, che tutte l'arti si riducono a tre schiere et ordini[3]. Il primo è delle usanti, il secondo delle operanti et il terzo delle imitanti. L'arti usanti sono come l'arte dell'armeggiare, l'arte del navigare, quella

del suonare et altre simili; chiamate usanti, perché esse adoperano solamente e non fabbricano i loro istromenti. L'arte cavaglieresca usa la lancia, la spada, lo scudo; la marinaresca la nave, le sarte, l'ancore; la musicale il plettro, la lira, le corde; ma niuna di queste tre fabbrica a sé medesima le cose ch'ella adopera. Ben comandano e disegnano et ordinano quali esser debbano, e ne prescrivono le regole a quell'arte, alla quale s'appartiene l'ufficio del fabbricarle. E se pure avenisse che un cavaliere formasse a sé medesimo uno scudo, overo un marinaro una gomona, overo un musico un liuto; questo non farebbono come tali, ma come vestiti dell'abito di quell'arte che sa formar queste cose. E questa è l'arte operante, detta operante perché opera et essequisce quanto le vien comandato dall'arte usante. Però arte operante sarà l'arte del fabbro, la quale fabbrica al cavaliero la spada; quella del legnaiuolo, che fabbrica gli istromenti alla nautica; e quella del fabbricatore delle viuole, che dà gli istromenti al musico e li forma conforme alla regola che n'ha ricevuto. La prima di queste due arti vien chiamata da Aristotele architettonica; e la seconda soggetta, come quella che ubidisce ai precetti dell'architettonica et è sottoposta alle leggi sue. L'arte imitante è poi quella che imita le cose fabbricate dall'arte operante, overo dalla soggetta: quale apunto è la pittura, la quale va co' suoi colori imitando l'arme fabbricate dal fabbro, e la nave formata dal legnaiuolo, e le viuole lavorate dal maestro de' musicali stromenti; overo quale ancora è l'arte poetica, la quale imita et esprime con le parole quel medesimo che dall'arte operante vien fabbricato E perciò Platone ha detto di quest'arte imitante, che ella forma una cosa terza dal vero, e che ciascuno imitatore è 'l terzo dalla verità.

Fi. Io non intendo questo passo compiutamente. Vorrei che voi lo mi dichiaraste con più limpidezza di sentimento.

Gua. Volontieri. Consideriamo tre freni: il primo secondo l'arte usante nella mente del cavaliere; il secondo fabricato dall'arte operante, che sarà la frenaria; e 'l terzo finto dal-

l'arte imitante, che sarà quella della pittura. Il freno nella mente del cavaliere, secondo Platone, terrà il primo grado di verità, perché il cavaliere saprà meglio render conto del freno e della sua forma, che non saprà fare il fabbro che l'ha formato, essendo che all'arte usante convien comandare, et all'operante ubidire. Il freno fatto dalla frenaria, la quale è arte operante e soggetta all'architettonica, occuperà il secondo grado, come quello che segue immediatamente il freno ch' è nella mente dell'artefice comandante. Il freno poi lineato dalla pittura, la quale è l'arte imitante, per conseguente ritroverassi nel terzo grado della verità, come terzo dal freno imaginario dell'arte usante. Non ho voluto darvi l'essempio di Platone nel decimo della Republica de' tre letti, uno nella mente di Dio, uno formato dall'arte soggetta, et uno figurato dall'imitatrice, accioché voi, Martinengo, non vi pensaste che io forse mi credessi darsi, secondo i Platonici, l'idea delle cose artificiate. Perché io so molto bene, che tutto quello è detto dal gran maestro dell'Academia solamente per una cotal maniera d'essempio, e non altrimenti. Conchiude adunque questo filosofo, per le ragioni da lui allegate, che l'imitatore è terzo della verità e perciò vie più d'ogni altro artefice lontano dal vero. Ma non mi tirate più oltre in questo ragionamento, o Figino, percioché non poco vi spiacerebbe.

Fi. Come? Volete voi che mi dispiaccia l'intendere così belle e dotte cose?

Gua. Spiacerebbevi al sicuro. E siavene testimonio il Martinengo, il quale (per quanto la fama, che vola delle virtù sue, m'è stata rapportatrice) ha molto usato e famigliarmente trattato con gli Academici.

Mar. Vuol dire, in somma, che Platone, con questo suo fondamento che l'imitatore faccia una cosa terza dalla verità, la pittura e la poesia avvilisce, come due arti, le cui opere sono imitazioni non di verità, ma d'apparenti imagini, e passa a pungere Omero infin su l'ossa, e lo rimprovera, vi so dire, di mala maniera; e che per questo voi, Figino, che siete così dotto in questo e tanto sviscerato amatore di quella, non

potreste sofferire con pazienza cotali maldicenze[1]. Vedete modestia di forastiero, che non ardisce d'offendervi in casa vostra. Non so poi come se la facesse di fuori.

GUA. Arme e cavalli metterò per la difesa d'ambedue queste nobilissime arti, e per ogni luogo campion singolare ne sarò sempre.

MAR. Buone parole in casa d'altrui.

GUA. Migliori fatti, quando io ne sarò partito.

FI. Così mi giova di credere che esser debba, se non per altro, almeno per difesa di voi medesimo, il quale pur poetate alcuna volta, e con tanta dolcezza e purità, che io ho sentito dire da valent'uomi, che chi vi chiamasse il toscano Flacco non errerebbe.

GUA. Lasciamo andar queste cose e rimettianci nel primiero nostro ragionamento. Pongasi adunque questa conclusione per certa, che di queste tre arti, usante, operante et imitante, la prima riguarda il considerabile, la seconda il fattibile, e l'ultima l'imitabile; poiché l'usante ha per suo oggetto il freno (torno al primo essempio) come considerabile, e l'operante il medesimo freno, ma come fattibile, e l'imitante l'istesso freno altresì, ma come imitabile. Onde, l'oggetto della prima sarà l'idea, l'oggetto della seconda l'opera, e l'oggetto della terza et ultima quello che da Platone vien detto idolo, cioè l'imagine et il simolacro, che trae origine dall'artificio dell'uomo e dalla fantasia et intelletto di lui, col mezzo della volontà et elezzion sua[2]. Delle quali cose tratta diffusamente il Mazzoni nell'introduzzione della sua Difesa di Dante[3].

FI. Fermatevi un poco, percioché una parte di questa vostra conclusione non mi par vera. Voi dite che l'idolo è l'oggetto dell'arti imitanti. Ma (se dirittamente io estimo) l'idolo non solamente è loro oggetto, ma dell'operanti ancora, anzi di tutte l'altre arti, non essendovene alcuna che non imiti assai o poco. L'arte frenaria, che altro fa ella, che imitare quanto può l'idea del freno dimostratale dall'arte superiore? Oltre a ciò (poiché le voci sono segni di quelle pas-

sioni che son nell'anima) chiunque parla non fa egli con le parole un idolo del suo concetto? L'oratore non descrive parimente e non imita con la descrizzione? L'istorico non fa 'l medesimo? Come dunque può esser vero che l'idolo sia il proprio oggetto dell'arti imitanti?

GUA. Ingegnosa opposizione, e fatta ancora dal dottissimo Patrizio ad Aristotele, il quale insegna, l'imitazione essere il genere della poesia[1]. Ma, per discioglier questo nodo, io dico che, come che tutte l'arti imitino secondo un non so che, le sole però imitanti son quelle che imitano semplicemente, come quelle che imitano solamente per rappresentare e per risomigliare; ove l'altre, quantunque imitino, hanno però altro ufficio che d'imitare et il loro idolo ad altro serve che ad imitazione. Percioché l'idolo del freno fatto dalla frenaria non serve per rappresentare l'idea del freno, ma per frenare il il cavallo e per servire all'arte cavaglieresca; ma l'idolo del freno fatto dall'arte della pittura altro uso non ha che di rappresentare quello che fu fatto dall'arte frenaria. E benché ciascuno che parli faccia idolo del concetto della sua mente, se però quell'idolo farà per aventura altro ufficio che d'imitare, colui che parla non si potrà dire imitatore. Il filosofo adunque, che legge a' suoi discepoli, facendo con le parole idolo della dottrina del suo intelletto, non si chiamerà per alcun patto imitante, poiché quel suo idolo non è vero e perfetto idolo, come quello il cui uso consiste nel manifestare la verità delle cose e nell'insegnare, e non nel rappresentare o rassomigliare[2]. Né io negherò che l'oratore e l'istorico, descrivendo azzione umana overo cosa naturale, non facciano idolo; ma dirò bene che, fabbricando essi idolo per insegnare e per ammaestrare, non vengono a fabbricare vero e perfetto idolo, onde niuno li potrà chiamare imitatori. Ma 'l poeta, che imita solamente per rassomigliare e rappresentare, vero imitatore sarà e fabbricator d'idoli; per non dire che 'l pittore e 'l poeta insieme vanno così minutamente delineando e descrivendo le cose, che essi nelle figure e racconti loro formano idoli perfettissimi, e ci rappresentano così perfetta-

mente ciascuna parte del figurato e descritto, che nulla rimane che da desiderar sia[1]. Ma non così fanno gli oratori e gli istorici, i quali, fuggendo l'affettazione, raccontano semplicemente le cose, come quelli che non sono imitatori e lasciano la cura all'arti imitanti di singolarizzarle e d'imitarle parte per parte[2]. Sentite Plinio, nel terzo libro della Naturale Istoria al capitolo quinto, come descrive il monte Etna: « *Mons Aetna nocturnis mirus incendiis. Crater eius patet ambitu stadia viginti. Favilla Taurominium et Catanem usque pervenit fervens; fragor vero ad Maronem et Gemellos colles* »[3]. Sentite ora Virgilio, e vedete come fa compiuto idolo di questo monte:

Portus ab accessu ventorum immotus et ingens
Ipse, sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis
Interdumque atram prorumpit ad aethera nubem
Turbine fumantem piceo et candente favilla
Attollitque globos flammarum et sidera lambit,
Interdum scopulos avulsaque viscera montis
Erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras
Cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo[4].

Laonde io non posso lodar quegli istorici, i quali, vestendosi degli abiti poetici, compongono certe ambiziose descrizzioni che disdirebbono quasi dentro un poema. Bellissima veramente è la descrizzione del cavallo di Caricle appresso Achille Tazio; ma chi non la giudica anzi poetica che istorica? Percioché, avendo egli dato alla sua favola nome d'istoria, convenivagli adoperare nello scriverla istorico stile, e non con la penna sdrucciolar nel poetico[5]. Bellissima parimente è quella dell'artiglieria, fatta dall'eloquentissimo Maffei, vero Sallustio dell'età nostra, nel primo libro delle sue Istorie Indiane, e tanto nobile e vaga, che, da che io la lessi la prima volta, mai più non me ne sono dimenticato. Et è questa: « *Nondum apparuerant gentibus iis novae subtilitatis et operis admirandi ballistae, oblongum in tubum et aequaliter teretem ex aere fusili figuratae; quae non funibus aut nervis intentae, singula mittunt spicula, sed, inexcogitata priscis ratione, ad*

applicitos tenui ab tergo foramine igniculos cum incremento multiplici rapiendos, certo primum nitrati ac sulphurei pulveris modulo temperatae, insertos dein ore patente ferreos ex arte globos, catenasque et alia obturamenta, fulminum instar flammis eluctantibus cum horrendo fragore contorquent »[1]. Alle quali sonanti parole se fosse congiunto il numero del verso, io non so se idolo più perfetto della bombarda far si potesse. Con questa risposta adunque, o Figino, io giudico che a pieno sia sodisfatto al dubbio per quanto s'appartiene al nostro discorso. Pure, se ancora non vi sentiste appagato, ditelo; ché io mi sforzerò di darvene sodisfazzion maggiore.

Fi. Appagatissimo io rimango. Ripigliate pure il filo del vostro discorso.

Gua. Ora questo idolo, che noi abbiamo fin or provato essere l'adeguato oggetto dell'arte imitante, overo che rappresenta cosa reale e fuori dell'intelletto di quello artefice che lo forma, overo che rassomiglia cosa imaginaria e che ha l'essere solamente nella fantasia dell'uomo imitante. Mi dichiaro. Questa pittura, che io veggio appesa a questa parete, non è il ritratto di Monsignore Panigarola?

Fi. È desso.

Mar. Quanto naturale et artificioso![2] Veramente che quest'opera trascende la fama che di lei corre. Et ella è ben degno soggetto del madrigale compostovi sopra dal Comanino.

Gua. Qual madrigale?

Mar. Non l'avete voi mai veduto?

Gua. Non mai, che io mi rammenti. Se voi l'avete a memoria, non vi sia grave il farlomi udire.

Mar. Hollo, e dice così:

Eloquente pittura
È questa, e 'l color muto,
Ch'aurea bocca figura,
Dolce risona et è ne' detti arguto.
Con la viva parola
Pinge 'l Panigarola.

Parla col color morto
Il mio Figino accorto.
Emuli son; ma non sai dir se 'l vinto
Sia 'l pittor o 'l dipinto.

GUA. Come altamente il dipinto, il pittore e la pittura in poche parole rimangon lodati![1] Questo ritratto adunque di Monsignor Panigarola è imagine di cosa reale, e la quale ha l'essere fuori dell'intelletto del pittore che l'ha imitata; poiché è vivuto e vive tuttavia (che viva per molti lustri) questo gran Vescovo, illustratore del nostro secolo e campione intrepido di Santa Chiesa, di cui questa pittura è viva sembianza[2]. Tale sarebbe ancora la rappresentazione sopra una tavola overo di cosa naturale, overo d'istoria. Ma se 'l pittore dipingesse una chimera, o vogliam dire un capriccio non mai più da altro artefice imaginato et espresso, costui farebbe idolo di cosa imaginaria e che avrebbe il suo essere nella sola mente, e non fuori[3].

MAR. Di questa specie d'idoli ragionò per aventura San Paolo nella prima Epistola scritta a' Corinzii, mentre disse che l'idolo è niente nel mondo[4]: non perché l'idolo non sia qualche cosa secondo la sua materia, ma perché rappresenta una cosa, la quale non ha e non ebbe mai alcuno essere nella natura. Ma è da considerarsi la dottrina di S. Tomaso sopra questo passo di Paolo: cioè, che l'Apostolo non dice il simolacro esser niente, ma l'idolo esser niente, percioché il simolacro è qualche cosa, e l'idolo non è alcuna cosa, essendo simolacro quella imagine, la quale è fatta a similitudine di cosa stata, overo che tuttavia è, et idolo quella figura, la quale non è a sembianza di cosa che mai sia stata, overo che sia; come sarebbe se altri ritraesse il monstro descritto da Orazio nel principio dell'Arte poetica. Secondo la qual distinzione, o Guazzo, l'imagine fatta di cosa essistente, e che rappresenta cosa reale, non si potrebbe appellar idolo. E nondimeno voi pure avete ancora nomato idolo quella imagine che rassomiglia le cose che sono, o sono attualmente state.

GUA. Prese forse il santo Dottore questa distinzione da Suida, il qual dice gli idoli essere effigie di cose che non hanno essere, come sono Tritoni, Sfinge, Centauri et altri cotai favolosi monstri, e le similitudini essere imagini di cose che hanno vero essere, come di fiere, d'uomini e d'altre naturali cose[1]. Ma io non ho voluto stringermi nella proprietà di questi termini, riposandomi sopra l'auttorità di Platone, il quale nel decimo della Republica allarga il significato di questa parola 'idolo', mentre dice l'oggetto di ciascuna imitazione esser l'idolo; e l'imitazione sappiamo essere di due sorti: una chiamata da lui nel Sofista rassomigliatrice overo icastica, e l'altra pur dal medesimo e nell'istesso dialogo detta fantastica[2]. La prima è quella che imita le cose le quali sono, la seconda è quella che finge cose non esistenti; e di questa sì come di quella dice essere il proprio oggetto l'idolo, che simolacro è stato detto da Marsilio Ficino nella sua traslazione[3]. Per l'auttorità del qual Ficino voi vedete che ancora questa parola 'simolacro' è generale e commune a significare imagine di cosa sussistente (concedetemi questa voce) e non sussistente altresì. Quel pittore adunque, il quale imiterà cosa formata dalla natura, come sarebbe uomo, fiera, monte, mare, piano et altre simili, farà imitazione icastica; ma quegli che dipingerà un suo capriccio non più disegnato da alcun altro, almeno che egli sappia, farà imitazione fantastica. Onde Virgilio nella persona d'Enea, l'Ariosto nella persona d'Orlando e 'l Tasso in quella di Goffredo saranno poeti icastici, come rappresentatori d'uomini che veramente sono stati; ma i medesimi nella persona d'Acate, di Rodomonte e d'Argante, perché hanno finto uomini che mai non furono, poeti fantastici debbono essere appellati, e formatori d'idoli rappresentanti cose che non hanno l'essere fuor della mente[4].

FI. Ascoltatemi di grazia, o Guazzo, e vedete se io m'appongo. Voi dite quel pittore fare imitazion fantastica, il qual dipinge cosa di capriccio e d'invenzion sua, e che non abbia l'essere fuori del proprio intelletto. Non è così?

GUA. Così apunto, come voi ripigliato avete.

FI. Or sentite. Il Signor Giuseppe Arcimboldo, gentiluomo della nostra città e pittore di Sua Maestà Cesarea[1], ha di maniera formato una Flora et un Vertunno, che tutte le membra di quella son fiori, e tutte le membra di questo son frutti. Vogliam noi dire che egli in queste due opere sia stato artefice di fantastica imitazione?

GUA. E perché nò? anzi, ingegnosissimo pittor fantastico e commendabile sommamente. Ché, se bene la favola, così di Flora come di Vertunno, gli è stata somministrata di fuori, e da poeti che l'hanno imitata col verso, e da altri pittori che l'hanno dipinta; capriccio et invenzion sua nondimeno è stato il formare una donna che tutta sia fiori, et un uomo che tutto sia frutti; cosa che non aveva l'essere in alcun altro intelletto[2]. Ma ditemi, dove dimora egli?

FI. Qui in Milano; e l'opere pur qui sono state fatte[3].

GUA. Voi m'avete destato nel cuore un desiderio il maggior del mondo d'ire a veder l'una e l'altra.

FI. La Flora voi non la potrete vedere, perché di già l'ha inviata all'Imperadore, per cui fu fatta; ma, quanto al Vertunno, io m'assicuro che egli non vi negherà l'entrata a vederlo nelle sue stanze. E 'l Comanino, il quale tien seco strettissima amistà e sovente passa molt'ore in compagnia di lui e del Sig. Gio. Filippo Gherardini, a' quali due un medesimo albergo è commune, potrete eleggere per vostro conducitore e per mezzano all'acquisto dell'amicizia di così virtuosi gentiluomini, come l'uno e l'altro di loro è. Ma se fra tanto volete qualche gusto di questi due quadri, stendete il braccio e pigliate quei fogli, che voi vedete piegati su quella tavola; ché potrete leggere un madrigale composto dal Comanino sopra la Flora, et un'altra nuova sorte di poema[4] pur del medesimo, nel quale egli fa che Vertunno, descrivendo la pittura di sé stesso, discopre l'arte di questo valente pittore e manifesta alcuni secreti di molta importanza.

GUA. Ben sapete che voglio leggere l'uno e l'altro componimento.

MAR. Leggete, Guazzo; ché questa lezzione vi sarà col suo diletto un rinfrancamento, per seguir poscia con maggior forza l'arringo che avete incominciato a correre.

GUA. Così senza dubbio sarà.

Son io Flora, o pur fiori?
Se fior, come di Flora
Ho col sembiante il riso? E s'io son Flora,
Come Flora è sol fiori?
Ah non fiori son io, non io son Flora.
Anzi son Flora e fiori.
Fior mille, una sol Flora,
Però che i fior fan Flora, e Flora i fiori.
Sai come? I fiori in Flora
Cangiò saggio pittore, e Flora in fiori.

MAR. Questo madrigale imita ben da dovero la pittura dell'Arcimboldo[1].

FI. Volgete il foglio e troverete il poema sopra il Vertunno.

GUA. Eccolo.

Qual tu sii, che me guardi
Strana e difforme imago,
E 'l riso hai su le labbra,
Che lampeggia per gli occhi
E tutto 'l volto imprime
Di novella allegrezza,
Al veder novo monstro,
Che Vertunno chiamaro
Ne' lor carmi gli antichi
Dotti figli d'Apollo;
Se 'n mirar non t'ammiri
Del brutto, ond'io son bello,
Ben non sai qual bruttezza
Avanzi ogni bellezza[2].

Vario son da me stesso,
E pur, sì vario, un solo
Sono, e di varie cose
Col mio vario sembiante
Le sembianze ritraggo [1].
Ma fa' severo il ciglio,
E 'n te medesmo accolto
Porgi attento l'orecchio,
Perch' ivi affidar possa
D'arte nova un secreto.
Tempo fu che confuso
Era in sé stesso il mondo,
Però che 'l ciel col foco,
E 'l foco e 'l ciel con l'aria
Eran mischiati, e l'onda
Con l'aria e con la terra
E col foco e col cielo;
E senz'ordine il tutto
Stavasi informe e brutto.
Ma la destra di Giove
Poscia librò su l'acque
La terra, e l'aria stese
Sovra l'onda e la terra,
E sovra l'aria il foco,
L'un da l'altro pendenti
E 'ntralciati e distretti
Con l'umido e col secco
E col caldo e col freddo,
Quasi con quattro anella
Che più gemme in monile
Stringon con forte laccio.
Sortìo più nobil seggio
Il ciel degli elementi,
Il ciel che lor sovrasta
E tutti in grembo accoglie.
Così, quasi animale

Vivace, altier, perfetto,
Uscìo da la confusa
Vasta mole ondeggiante,
Come fuor di matrice
Gravida e 'n sé feconda,
Parto leggiadro il Mondo,
Di cui l'occhiuto volto
È lo stellante Olimpo,
E 'l petto l'aria, e 'l ventre
La terra, e i piè gli abissi;
E l'alma, che riscalda
Et aviva il gran corpo
E gli dà polso, il foco;
E vesta i frutti e l'erba,
Ch'ad altr'uso ancor serba[1].
Or tu che pensi ch'abbia
L'ingegnoso Arcimboldo
Nel qui ritrarmi fatto
Col suo pennel, ch'avanza
Pur quel di Zeusi, o quello
Di chi gli fe' l'inganno
Del sottil vel dipinto
Nel certame di gloria?
Felice emulo ardito
Ei del gran Giove è stato,
Che, sciegliendo dai campi
Mille fior, mille frutti,
Dove n'avea Natura
Fatto un lieto miscuglio,
Di quei contesto ha un cinto,
Membra di questi ha finto[2].
Mira ciò che le tempie
Mi cinge, orna e colora:
Tante spiche pungenti,
Che 'l polveroso Giugno
Matura, indora e coce,

E 'l mietitor col pugno
Chiuso de la sinistra
Porge al ricurvo ferro
Che le tronca e succide;
Tante cime cadenti
D'aureo miglio, nel verno
Grato al pastore alpino,
Ch'a sua consorte, ai figli
Schietta e dolce vivanda
Entro capanna umìle
N'assoda intorno al foco;
Uve pendenti e molli,
Che col pennello errante
De' caldi raggi il Sole
Pinge in vermiglio e 'n giallo,
E 'l mese di Lieo
Spicca di braccio a l'olmo.
Vedrai che questo invoglio,
Onde carca è la fronte,
Alto, ritondo e gonfio,
Me simil rende al Trace,
Che lunga fascia attorce
E 'n mille giri avolge
D'intorno al capo, e spira
Sdegno per gli occhi et ira.
Mira 'l pepone estivo,
Che, quando il Can celeste
Latra e i caldi ruggiti
Fa 'l Leone infiammato
Dal ciel sentir qui 'n terra,
O 'n ricco albergo o 'n speco,
Presso fontana o rivo,
L'arse fauci rinfresca,
Umile e saporoso,
A regi alti, a bifolchi
Umili, a Ninfe erranti,

A languenti guerrieri;
Vedilo che, rugoso
Et aspro ne la scorza,
Ruvida fa mia fronte,
Ne la qual io rassembro
Quasi alpestro aratore,
Cui verso il freddo polo
Nutre 'l terren bohemo
Tra 'l sasso e 'l bosco e 'l ghiaccio,
Sgrignuto e di figura
Strana e di labbia oscura.
Mira il pomo e la pesca,
Che tondi e rossi e vivi
Fan l'una guancia e l'altra;
Pon mente insieme agli occhi,
De' quai l'uno è ciregia,
L'altro vermiglia gelsa.
Non dirai ch'io nel viso,
Se non sembro Narciso,
Del vivo almen somiglio
German giulivo e forte,
Cui dagli occhi e dal volto
La virtute e la forza
Spunti de la vendemmia,
Che col lieto drapello
Degli amati consorti
In commun prandio ebbe,
Fin che 'l nappo vuot'ebbe?
Mira le due nocciole,
Che con la verde buccia
Quinci e quindi sul labbro
Son distese, e cadendo
Fan lucignolo doppio
Di profilata barba;
A cui ben corrisponde
Una spinosa scorza

Di castagna, ch'al mento
S'affigge e 'l rimanente
Del virile ornamento
A meraviglia compie.
Deh, qual leggiadro Ibero
Ha così ben composta
Del suo volto la lana,
Che lunga, acuta e stretta
Spesso con le sua dita
Lusinga, accoglie e piega
E verso il ciglio inalza,
Che con la mia paraggio
Ardisca farne e prova?
Con la mia così nova?
Mira ancor questo fico,
Che maturo et aperto
Scende a l'orecchio appeso;
E dirai ch'io mi sono
Un gentil Francesetto,
Che 'n su le sponde a Senna
Di ben lucida perla
Porti grave l'estrema
Parte d'una sua orecchia,
E vezzoso qual fiore
Spiri grazia et amore.
Mira alfin questo cinto
(Ch'io vuò tacer de l'altre
Membra robuste e belle),
Cinto di varii fiori,
Quasi d'or fin contesto,
Che da l'omero destro
Cade e ricinge il petto;
Ché me del fiero Marte
Fiero seguace e forte
Stimerai, che del duce
A la spiegata insegna

Lieto per l'audaci orme
Porti color conforme.
Ma quello, ond'io mi innalzo
Via più che d'altro, e godo
E superbo al ciel m'ergo,
È ch'io quasi un Sileno
Del giovinetto greco
Tanto al buon vecchio caro,
Cui sì pregiò 'l gran Plato [1],
Son, che fuor sembro un monstro,
E dentro alme sembianze
E regia imago ascondo.
Dimmi or tu, se t'aggrada
Di veder quant'io celo
Ch' or or ne tolgo il velo [2].

Sacro, invitto, felice, eccelso, augusto
E pio RIDOLFO [3], onor de l'Austria e gloria
Del German bellicoso, a cui devoto
S'inchina il mondo, e nel cui petto han seggio
Quante pria da la terra ivano in bando
Virtù, de l'aureo manto onde se' grave
Degne, e del trono ove sì grande imperi;
Te rassembr'io, te figur'io, te segno,
Io, che de' frutti, cui produce e pinge
L'anno ancora fanciullo, indi crescente,
E che maturo et alfin vecchio e stanco,
Quando per nevi incanutisce e langue,
E per rinascer muore, altrui conserva,
Le varie forme in un ridotte accolgo [4]:
Sì come tu, quanto giamai puot'uomo,
O ne l'età che molle scherza, o 'n quella
Che più sfavilla et arde, aver d'altero,
Pargoletto gentil, giovine ardito
Nel tuo sen possedesti; indi poi, giunto
Agli anni onde la mente è più feconda

Di valore e di senno, or tanta copia
Scopri di gloriosi, accesi spirti,
E sotto bionda chioma i più canuti
Pensier nutrisci, e i più sublimi e saggi:
Per che nulla riman, ch'altri in te brami,
D'ornamento d'eroe, di forza d'arme.
Degno, oh degno se' tu, che col silenzio,
Via più che con la lingua, altri t'onori:
Ch'ammirar sacra cosa è più securo
Sol, che, parlando, balbettarne il meno[1].
Però qual dotto Egizzio ha sotto 'l velo
Di sì bei frutti il tuo divin coperto
L'Arcimboldo, il più fido, il miglior servo
Ch'al tuo diadema il cor sacrasse e l'opra.
Tu non sdegnar che picciol cosa ammanti
Tua virtute infinita in breve campo;
Ch'ancor Dio si compiacque, allor che 'l parto
Produr volse del mondo, che le cose
Di più minuta forma a l'uom la grande
Sua mirabil potenzia assai più chiaro
Additassen de l'alte e de l'immense.

Or vanne, o Spettatore,
Ché 'n pochi carmi ho detto
Quel ch'io son, quanto adombro;
Vanne, e nel tuo partire,
S'alma nel petto porti
Nobile e pellegrina,
Canta 'l Pittore e 'l gran RIDOLFO inchina.

MAR. Maravigliosa vaghezza congiunta a molto artificio parmi di riconoscere per mezzo del poema del Comanino in questa tavola dell'Arcimboldo. E se l'udirne il solo racconto così diletta, che dee poi essere nel riguardarla?

FI. Fate stima, che non c'è frutto o pur fiore, che non sieno cavati dal naturale et imitati con quella maggior dili-

genza che possibil sia. Ma l'applicazione dei detti frutti alle membra è tanto ingegnosa, che la maraviglia conviene che passi in stupore[1]. E che direste di quella testa, fatta di più teste d'animali tutti diversi, la qual egli compose in Germania e fu dall'Imperadore mandata negli anni a dietro alla Cattolica Maestà di Spagna, se la vedeste?[2] La fronte contiene tutti questi animali: una gazzella indiana, una damma, un pardo, un cane, un daino, un cervo e la gran bestia. Lo stambucco, animale che nasce nelle montagne del Tirolo, è posto alla nuca, in compagnia del rinoceronte, del mulo, della simia, dell'orso e del cinghiale. Sopra la fronte v'è 'l camelo, il leone e 'l cavallo. Et è bello che gli animali, i quali hanno corna, formano d'intorno alla fronte con le loro arme quasi una corona regale; cosa che è di leggiadrissima invenzione e di molto ornamento alla testa. La parte di dietro della guancia (percioché la testa è in profilo) è formata dal liofante, la cui orecchia serve alla proporzione dell'orecchia di tutto il capo. Un asino sotto il liofante compie la mascella. Per la parte anteriore di detta guancia serve un lupo, il quale aprendo la bocca piglia un topo; e la bocca aperta fa l'occhio, e 'l topo il lume dell'occhio; e la coda e la coscia del topo fanno un lucignolo di barba, overo un mostaccio sopra il labbro. Nella fronte sotto i rammemorati animali sta la volpe, la quale, girando la coda, fa 'l sopraciglio dell'occhio. Sopra le spalle del lupo siede una lepre, che forma il naso, et una testa di gatto fa 'l labbro di sopra. Una tigre, cinta sotto la gola dalla tromba del liofante, è collocata nel luogo del mento, e la tromba, aggirandosi, fa con la proboscide il labbro di sotto. Nell'apritura della bocca si vede un ramarro. Un bue giacente forma il ritondo di tutta la gola et un cavriolo aiuta a finirla. Scendono poscia due pelli d'animali sul petto, una di leone e l'altra d'ariete; e l'opera qui finisce. Che dite, Signori? Credete voi che in questa tavola, oltre la vaghezza, vi si ritrovi la maestria? Lasciamo che non v'ha testa la quale dall'Arcimboldo non sia stata tratta del naturale, percioché l'Imperadore gliene diede la commodità,

facendogli veder vivi tutti i sopradetti animali. Vedete pure artificio d'uomo, e stupitene. Per rappresentar la fronte dell'uomo, con la quale egli, essendo allegro, finge talvolta dolore, et odiando mostra sovente d'amare, ha tolto la volpe, animale astutissimo, e nel mezzo degli altri animali l'ha posta. Per formar la guancia, dove è la sedia della vergogna, ha voluto sciegliere il liofante, di cui scrive Plinio, nell'ottavo libro della Naturale Istoria, la vergogna essere maravigliosa, poiché, vinto, fugge la voce del vincitore, né mai si congiunge in publico con la femina, ma solo in luoghi dove non sia dagli altri veduto. Del lupo leggesi che in certi pochi peli della sua coda contiene un veleno amatorio; e tra' lupi s'annoverano ancora quelli che cervieri s'appellano et hanno acutissima vista. Perciò d'un lupo ha formato l'occhio, che ha virtù di avelenare i cuori d'amore et è l'istromento della visione. Teofrasto per testimonio di Plinio scrive i topi aver roso infino il ferro in un'isola del mare Egeo, e però se n'è servito il pittore nel fare il lume dell'occhio, che rode e doma le più dure menti con le passioni amorose. Per fingere il naso ha voluto elegger la lepre, non perché ella abbia migliore odorato degli altri animali, ma perché, essendo imprudentissima, come quella che non sa difendersi fuor che con la fuga, ha con quella voluto manifestarci un secreto di filosofia: cioè che quegli uomini, i quali hanno l'odorato eccellente, sono imprudenti, come quelli che non hanno il cervello di temperamento convenevole alla prudenza. Del gatto non occorre che io vi dica perché l'abbia messo a formar la bocca, giaché la voracità di questo animale assai chiaro lo vi dimostra. Ma del bue, che fa la gola, voglio ben dirvi una moralità molto degna e da questo degno pittore molto nobilmente accennata. Solo il bue, fra quanti animali si trovano, camina indietro (almeno appo i Garamanti) nel pascersi, come scrive Plinio nell'ottavo della sua Istoria. Questo bue adunque, posto per gola dall'Arcimboldo, significa che chiunque è mangiatore, o pur bevitore ingordo, non vive da uomo e verso la virtù non s'invia, ma

camina indietro, volgendo le spalle al suo fine e rassomigliandosi a' bruti. La pelle poi del leone d'Ercole, e quella dell'ordine del Tosone, che fanno il petto, dimostrano che per mezzo della fortezza e delle fatiche s'acquista l'onore e la gloria.

GUA. Pitture di così graziosa invenzione, overo di così dotte allegorie, non mi soviene d'aver finora veduto, come son queste. Conosco esser vero che non meno al buon pittore che al buon poeta fa bisogno d'una certa universale letteratura, con cui possa a guisa d'un altro Proteo trasformarsi in diverse forme e vestirsi degli abiti altrui, quanto ad imitator conviene [1].

MAR. Né io sono dal vostro parer discordante, benché ostinatamente difendano alcuni il contrario e vogliano che infino al poeta non sia lecito far imitazione di cose scientifiche o d'arti. Onde ardiscono di biasimare non solo il Pontano, perché abbia in un suo poema cantato le cose del cielo, ma Virgilio ancora, che trattò dell'agricoltura nella Georgica: fondatisi sopra l'auttorità d'Aristotele, il qual dice Empedocle essere stato anzi filosofo che poeta [2].

GUA. Io non credo che Aristotele stimasse Empedocle più filosofo che poeta perché trattasse cose di filosofia, ma perché non le trattò forse con modi poetici, né le cantò, né le rappresentò con tanti idoli sensibili, quanto a poeta si conveniva. Ma faccia di meno il pittore, che nell'esprimere i concetti filosofici non adoperi gli idoli e le figure che caggiono sotto il senso. Et in questa espressione di cose insensibili con simolacri sensibili molto giudicioso, o Figino, e molto proprio è stato il vostro Arcimboldo [3].

FI. Fatevi, di grazia, mostrare dal Comanino lo scherzo che 'l medesimo pittore gli ha fatto delle Quattro Stagioni dell'anno; ché vedrete un gentilissimo quadro. Un troncon d'albero tutto noderoso fa 'l busto e la testa, alla quale certe concavità servono per bocca e per occhi, et un groppo che sporge in fuori per naso, e certi bronchi sparsi di musco per barba, et alcuni rami in fronte per corna. Questo ceppo,

ignudo di proprie fronde e di proprii frutti, rappresenta il Verno, che nulla produce, ma gode il prodotto dall'altre stagioni. Alcuni fioretti postigli in seno e sopra una spalla significano la Primavera, sì come certi fasciolini di spiche ad alcuni ramoscelli attaccati, et un mantello tessuto di paglia, che copre gli omeri, e due ciregie pendenti da un bronco, il qual fa l'orecchio, e due prune accommodate alla parte di dietro del capo figuran la State; e due grappi d'uve sospesi ad un ramo, un bianco et un rosso, et alcune poma ascose fra certi rami verdeggianti d'ellera, che sorgono dalla cima della detta testa, mostran l'Autunno. Tra i rami del capo, uno ve n'ha scorzato nel mezzo, ma poco, e quelle picciole scorze ripiegandosi cadono a basso; e nel bianco del detto ramo è scritto ARCIMBOLDUS P. In somma, è tal questa tavola, che maravigliosamente vi piacerà, se voi la vedrete[1].

MAR. Se questi non sono idoli di fantastica imitazione, io non so quali altri si debbano con simil nome appellare.

FI. Fu ridicolosissimo quel ritratto, che per comandamento dell'imperadore Massimigliano egli fece d'un certo Dottore, a cui tutto il volto era guasto dal mal francese e pochi peluzzi erano al mento rimasti. D'animali e di varii pesci arrostiti lo finse tutto, e in guisa gli riuscì, che, chiunque lo rimirava, subitamente accorgeasi quella essere la vera effigie del buon legista. Del piacere che quella Maestà se ne prese e delle risa che se ne fecero per l'Imperial Corte non occorre che io il vi dica. Potete imaginarlovi da voi stessi[2].

GUA. Scrivono i poeti, i ministri del Sonno esser tre: Morfeo, che si trasforma nelle sembianze di tutti gli uomini et imita i loro costumi, e le voci, e l'andare, e le veste, e le parole usatissime di ciascuno, ma non rappresenta altro che uomini; Icelone, o Fobetera, che si cangia in fiera, in ucello, in serpente, ma non in uomini, overo in cose non animate; Fantaso, che le sole cose inanimate agli uomini rappresenta, e si muta in terra, in sasso, in onda, in trave et in altre simili forme. Se queste non fosser favole, io direi che tutti e tre questi ministri del Sonno molto son famigliari dell'Ar-

cimboldo, poiché egli sa fare l'arti e le trasformazioni che eglino fanno. Anzi, fa di vantaggio più cose che non fanno essi, trasformando egli animali et uccelli e serpenti e bronchi e fiori e frutti e pesci et erbe e foglie e spiche e paglie et uve in uomini et in vestimenti d'uomini, in donne et in ornamenti di donne[1].

MAR. Diciam pure quello che è la verità, e confessiamo, la virtù fantastica — l'ufficio della quale è di ricevere le specie apportate dagli esteriori sensi al senso commune, e di ritenerle, et ancora di comporle insieme — essere gagliardissima nell'Arcimboldo, poiché egli, componendo insieme l'imagini delle sensibili cose da lui vedute, ne forma strani capricci et idoli non più da forza di fantasia inventati, quello che pare impossibile a congiungersi accozzando con molta destrezza e facendone risultar ciò che vuole[2].

FI. Riesce tanto maggiore la maraviglia di queste sue imagini, che avanti lui non è stato alcuno che n'abbia formato di simili. E quante per le botteghe di molti pittori se ne veggono assai rozzamente composte, tutte sono imitazioni di quelle dell'Arcimboldo e semplici ruberie delle sue cose. Ma non più di questo; perché vi sarebbe tanto che dirne, che tempo non ci rimarrebbe da trattar d'altro[3].

MAR. Dolcissimo è stato questo episodio. Non vorrei però che 'l troppo ragionare, o Figino, v'avesse offeso.

FI. Così foss'io gagliardo del corpo, come son pronto di lingua. Io non sento punto di noia nel favellare.

GUA. Quali adunque sieno l'arti imitanti e quali sieno gli idoli che sono i proprii oggetti di quelle, io credo, o Figino, che, per quello che s'acconviene alla presente occorrenza, da me vi sia stato a bastanza detto[4]. Segue ora che veggiamo, se 'l fine di quest'arti imitanti è 'l diletto o pur l'utile. E se proveremo che sia il diletto, proveremo senza alcun dubbio che questo è 'l fine della pittura, sì come d'arte imitante[5]. Ora, chi non sa gli uomini dilettarsi naturalmente dell'imitazioni e prenderne molto piacere? Lo conferma il principe de' Peripatetici in quel capitolo della Poetica, dove tratta del-

l'origine della poesia e delle sue specie, e dice che l'imitare è stato dalla natura inestato negli uomini infin da fanciulli, e che noi tutti siam differenti dagli altri animali ancora in questo, che abbiamo attitudine all'imitazione, e che imitando facciamo acquisto delle prime discipline, e che ciascuno di noi gode delle imitazioni e se ne rallegra. E che questa sia la verità (soggiunge egli), prendasene argomento dalla pittura: poiché noi volontieri miriamo l'imagini ben dipinte di spaventosissime fiere, e di monstri orrendissimi, e di cadaveri, quando non senza molestia, anzi con molto dispiacimento del senso guarderemmo le vere fiere, i veri monstri e i veri cadaveri, come cose communemente da tutti noi abborrite[1]. Mi soviene d'aver veduto a Mantova in una camera del palazzo ducale del Tè, dipinti da Giulio Romano, i Giganti folminati in Flegra, pesti et infranti dalle ruine de' sassi e de' monti, in forme et in atti così strani et orribili, che s'altri fosse riguardatore d'un simile spettacolo che vero fosse, inorridirebbe sicuramente e gran noia sentirebbe di cotal vista. Nondimeno, perché quella è imitazione e pittura, non è uomo che non abbia caro di veder quest'opera, e che sommamente non se ne compiaccia, sì come ne può far fede la frequenza de' forastieri che là concorrono[2]. Così ancora, grato spettacolo non sarebbe stato ad occhio pietoso il mirare l'infelicissima Ifigenia presso all'altare per dover essere ivi sacrificata dal sacerdote, il quale vicino le stava col ferro ignudo nella destra, e d'intorno la turba mestissima de' parenti; e l'istesso Agamennone, padre della fanciulla, che afflitto attendeva il duro avenimento della figliuola. Tuttavia la tavola, sopra la quale Timante effigiò questa istoria et in cui, diffidatosi di poter a pieno esprimere l'estremo dolor d'Agamennone, dipinse l'affannato padre con un velo al volto, che gliel celava, era mirata con maraviglioso diletto da ciascheduno e pregiata molto[3]. Quello che io dico dell'imitazione fatta con la varietà de' colori, dico ancora di quella che con le parole si fa; percioché a chi sarebbe giamai dato il cuore di contemplar senza lagrime il povero Giob, mentre ricercava i figliuoli e le figliuole giacenti

per terra essangui et involti fra le pietre e fra le travi che loro gittò addosso il vento, quando crollò et ispianò quella casa, dentro la quale sedevano a mensa e celebravano un commune pranzo? E pure, chiunque legge la descrizzione di questo spettacolo fatta da S. Giovanni Grisostomo nella prima omilia della pazienza di Giob, dilettasi et ammira l'imitazione e l'imagine che 'l buon santo di quella ha formato. « Andò — dice egli — questo generoso combattitore a quella funebre casa, la quale a' suoi miseri figliuoli fu in una medesima ora albergo e sepoltura, convito e tomba, festa e pianto. Cavò d'intorno e cercò le membra de' suoi figliuoli, e ritrovò vino e sangue, pane e mano e polvere. Ora traeva fuori una mano, ora un piede; quando un capo con certa polverosa materia, la quale tirava insieme con le pietre e con le travi; e quando una parte del ventre, quando parte degli intestini: le viscere confuse con terra et ismalto. Sedette quel lottatore, che era più alto del cielo, raccogliendo le sparse membra de' cari figliuoli. Sedette giungendo le membra alle membra, accommodando la mano al braccio, il capo agli omeri, et il ginocchio alle coscie. Sedette separando membro da membro, e guardandosi di non congiungere le feminili alle maschili membra »[1]. Così dice egli. Ma fra tutte le più strane et orrende viste, delle quali sogliono gli uomini spaventarsi maggiormente e raccapricciarsene, niuna ve n'ha, che possa agguagliarsi a quella degli spirti demoniaci, quando appariscono sotto mille brutte forme a' nostri occhi. Nondimeno l'idolo che 'l Vida fa de' demonii nel primo della Cristeida pur piace e diletta. Di grazia, non vi rincresca che io o vi riduca a memoria:

Ecce igitur dedit ingens buccina signum.
Quo subito intonuit caecis domus alta cavernis
Undique opaca, ingens, antra intonuere profunda,
Atque procul gravido tremefacta est corpore tellus.
Continuo ruit ad portas gens omnis, et adsunt
Lucifugi caetus, varia atque bicorpora monstra,
Pube tenus hominum facies, verum hispida in anguem

Desinit ingenti sinuata volumine cauda.
Gorgonas hi, Sphingasque obsceno corpore reddunt,
Centaurosque, Hydrasque illi, ignivomasque Chimaeras;
Centum alii Scyllas, ac foedificas Harpyias,
Et quae multa homines simulacra horrentia fingunt.
At centumgeminus flammanti vertice supra est
Arbiter ipse Erebi, centenaque brachia iactat
Centimanus, totidemque eructat faucibus aestus.
Omnes luctificum fumumque atrosque procaci
Ore oculisque ignes, et vastis naribus efflant.
Omnibus intorti pendent pro crinibus angues
Nexantes nodis sese, ac per colla plicantes.
In manibus rutilaeque faces, uncique tridentes,
Quis sontes animas subigunt, atque ignibus urgent.

La qual descrizzione fu poi trasferita overo imitata dal Tasso nel quarto della sua Gierusalemme liberata[1], quando disse:

Tosto gli Dei d'Abisso in varie torme
Concorron d'ogn'intorno a l'alte porte.
Oh come strane, oh come orribil forme!
Quant'è negli occhi lor terrore e morte!
Stampano alcuni il suol di ferine orme,
E 'n fronte umana han chiome d'angui attorte;
E lor s'aggira dietro immensa coda,
Che quasi sferza si ripiega e snoda.
Qui mille immonde Arpie vedresti e mille
Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni;
Molte e molte latrar voraci Scille,
E fischiar Idre e sibilar Pitoni,
E vomitar Chimere atre faville,
E Polifemi orrendi e Gerïoni;
E 'n novi mostri, e non più intesi o visti,
Diversi aspetti in un confusi e misti.
D'essi parte a sinistra e parte a destra
A seder vanno al crudo re davante.
Siede Pluton nel mezzo, e con la destra
Sostien lo scettro ruvido e pesante.
Né tanto scoglio in mar, né rupe alpestra,

Né pur Calpe s'inalza o 'l magno Atlante,
Ch'anzi lui non paresse un picciol colle,
Sì la gran fronte e le gran corna estolle.
Orrida maestà nel fiero aspetto
Terrore accresce, e più superbo il rende.
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto
Come infausta cometa il guardo splende.
Gli involve il mento e su l'irsuto petto
Ispida e folta le gran barba scende;
E 'n guisa di voragine profonda
S'apre la bocca d'atro sangue immonda[1].

Ora, chi non vorrà confessare di sentir diletto nell'udire queste poetiche imitazioni delle mentite forme de' diavoli, quando tuttavia spaventerebbesi di così brutti spettacoli, se visibilmente gli apparissero davanti?[2]

Fi. Perdonatemi, se interrompo il vostro discorso. Due sorti d'imitazione avete detto che si ritrovano: icastica e fantastica; e che l'icastica è imitazione di cose che sono in natura, e la fantastica di cose che hanno solamente l'essere nell'intelletto dell'imitante[3]. Mi corre dubbio alla mente, sotto quale imitazione si debba riporre l'imagine, sia o di demonii o d'angeli, fatta overo dalla poesia, overo dalla pittura; percioché pare che, avendo gli angeli et i demonii il vero essere, et essendo vere e nobilissime sostanze, l'imitazione che di loro si fa si debba allogare sotto l'icastica. Dall'altra parte, non essendo essi corporei, né meno avendo quelle forme, o belle o brutte, con le quali i poeti et insieme i pittori li fingono, potrebbesi dire che queste imitazioni si riducono sotto la fantastica. Voi, che giudicate d'intorno a questo?

Gua. Io stimo che l'imitazioni fatte degli uni e degli altri sieno icastiche, e non fantastiche. La ragione che mi persuade a ciò credere è questa: che, quantunque né gli angeli né i diavoli abbiano veramente corpo, nondimeno veramente sono appariti sotto forme corporee e visibili, e tali apunto, quali il poeta et il pittore soglion formarle[4]. Il Tasso così descrisse l'angelo che da Dio fu mandato nunzio a Goffredo:

Così parlogli; e Gabriel s'accinse
Veloce ad esseguir l'imposte cose.
La sua forma invisibil d'aria cinse
Et al senso mortal la sottopose.
Umane membra, aspetto uman si finse,
Ma di celeste maestà 'l compose.
Tra giovine e fanciullo età confine
Prese, et ornò di raggi il biondo crine.
Ali bianche vestì, c'han d'or le cime,
Infaticabilmente agili e preste.
Fende i venti e le nubi, e va sublime
Sovra la terra e sovra il mar con queste[1].

Sapendo adunque questo poeta che, quando gli angeli sono appariti agli uomini, umane forme hanno preso, belle e di giovanile aspetto (come si legge nelle Sacre Carte di quell'angelo che accompagnò Tobia), ha detto che Gabriello si compose umane membra e che finse una età confine tra la giovanezza e la fanciullezza. Ben è vero che 'l dipinger l'angelo con l'ale è imitazione fantastica, non leggendosi che niun angelo nell'apparizion sua sia stato con gli omeri alati. Non perciò si dee dire che o poeta alcuno o pittore, formandone simolacro e facendoli pennuti, abbia dissimilmente imitato e quindi commesso errore; imperoché, quantunque sia falso che alcun angelo si sia lasciato veder dagli uomini con l'ale a tergo, vero nondimeno è 'l significato di queste penne, essendo vero che gli angeli sono agili e presti nell'essecuzione de' divini comandamenti.

MAR. Come dite voi, che gli angeli non sieno appariti con l'ale? Quei due Serafini che apparirono ad Esaia non erano essi alati, sì come il medesimo profeta confessa?

GUA. Voi mi tentate. Sapete bene che quella visione fu imaginaria, come sono ordinariamente tutte le profetiche visioni. Ma io parlo delle visioni reali e fatte agli occhi esteriormente, e non di quelle che si fanno dentro la fantasia[2]. Che poi gli angeli delle tenebre abbiano talvolta preso sembianze orribili per ispaventar l'uomo, ce ne fanno certissima

fede l'istorie, e particolarmente quella di S. Girolamo, il quale tra le vite de' Santi Padri v'inesta quella di S. Antonio Abbate, scritta da Atanasio Vescovo[1], in cui leggesi che 'l Diavolo sovente apppariva a quel gran santo in quella forma la quale dal Tasso e prima da Monsignor Vida è stata imitata, et alla quale voi, Figino, vi siete accostato nella pittura che fatta avete di Lucifero sotto i piè dell'angel Michele su la tavola della cappella del Collegio de' Dottori di questa città; dove, per meglio esprimere la grandezza della superbia satanica, avete fatto quella figura d'ampie membra, nerboruta, orrenda d'aspetto, negra nel volto, di chiome ispide, con le corna in fronte, e nelle parti da basso somigliante ad un satiro: sì come, per lo contrario, per discoprire la bontà e gagliardezza del combattitor Michele, avete di modo temperato lo stile in formarne l'imagine, che l'aspetto è delicato sì, ma tuttavia spirante ancora un non so che di fierezza, e 'l braccio, che sta sollevato per calare con la spada un gran colpo, mentre il corpo è sostenuto in su l'ale e la gamba destra allungasi per lo diritto, e tutta la sinistra scorta e sta sospesa nell'aria, fa moto d'un impeto e d'una furia maravigliosa; e le membra son belle sì, ma nondimeno robuste. Onde (siami lecito dire la verità) parmi che tale abbiate formato questo celestiale guerriero, quale dicono gli scrittori dell'arte della milizia che dovrebbe essere il buon soldato: cioè di capo diritto, d'occhi vivi, di spalle larghe, di braccia lunghe, di dita forti, di petto rilevato, di ventre picciolo, di coscie grasse, di gambe grosse e di piede asciutto[2]. L'averlo poi fatto armato (sì come è costume di tutti i pittori) non toglie che l'imitazione non sia icastica; percioché, se bene di quest'angelo non si legge ch'egli sia mai apparito vestito d'arme, angeli nondimeno si son veduti cinti di ferro e con spada in mano, come al tempo della guerra di Lotario e di Teodorico.

MAR. Anzi, ancora come al tempo del re Davide, il qual vide tra 'l cielo e la terra un angelo con la spada nella destra, che per castigare d'ordine di Dio quel re del peccato

commesso nella numerazione del suo popolo, ammazzava la misera gente et uccidevala con la pestilenza[1].

GUA. Hacci di più: che se reale (come voi, Martinengo, sapete che tengono molti Dottori di Santa Chiesa) è stata questa battaglia angelica in cielo; avendo essi pugnato con arme invisibili, che furono le volontà loro, né potendosi imitare quest'arme con altra via che con la similitudine delle nostre: chi vuol fare imagine di questa guerra è costretto a dipinger gli angeli armati. Oltra che, pur che non si falseggi un'istoria approvata nelle essenziali sue parti (ché questo credo io che neanche si debba concedere al poeta, se vuol trattenersi ne' termini del verisimile; il che non facendo, farebbe gran fallo), l'alterarla nelle parti non essenziali non è vietato all'arte imitante; anzi, il fingere alcune cose e toglierne overo aggiungerne alcune altre e frammetterne alcune di propria invenzione, è degno di lode; e nondimeno l'imitatore sarà principalmente icastico, benché, quanto all'alterazion fatta, si potrebbe ancora appellar fantastico[2]. Ché, perché Raffaello d'Urbino, avendo dipinto nel Vaticano l'Incendio di Borgo, v'abbia alcune cose dentro inventate e finto un giovane che porta un vecchio sugli omeri fuor dell'incendio, dinanzi a cui camina un fanciullo e dietro al quale segue una vecchia (onde alcuni, ingannati da questi segni, dannosi a credere che quello sia l'incendio di Troia), non è però che quel gran pittore in quell'opera non abbia fatto imitazione icastica et imitatore icastico dir non si debba[3].

FI. Ma quando noi altri pittori dipingiamo la prima persona della Trinità con aspetto d'uomo antico e pieno di maestà, direste voi che anche in questo noi facciamo imitazione icastica?

GUA. Rispondavi il Martinengo, al quale i misterii delle Sacre Lettere sono più famigliari che a me non sono.

MAR. Dirò quello che io ne sento. L'apparizioni di Dio fatte agli uomini del primiero Testamento erano apparizioni d'angeli, che, vestiti di forme corporee, sottoponevansi al senso mortale; e queste apparizioni si dicevano esser di Dio,

perché erano ordinate a rappresentar lui. Ma che sotto queste corporali sembianze fosse rappresentata overo la sola persona del Padre, overo la sola del Figliuolo, overo la sola dello Spirito Santo, o pure tutte e tre le persone insieme, dice S. Agostino nel secondo libro della Trinità, che la Scrittura né lo spiega, né lo accenna. Tuttavia commune sentenza è che la persona del Padre non sia mai da sé sola e distintamente apparita agli uomini sotto alcuna specie e figura. Onde, quando Adamo sentì la voce di Dio, il quale spaziava all'aura dopo il mezzo giorno, e lo vide in forma umana (sì come crede il medesimo Padre Agostino), fu quella apparizione overo della seconda, overo della terza persona overo unitamente di tutte e tre, e non della prima separatamente dall'altre. E così dite di quella fiamma che ardeva il cespuglio e nol consumava; e di quei due angeli che albergarono in casa di Loth, e di tant'altre apparizioni che si leggono per entro le Sacre Carte. Egli è ben vero che 'l medesimo Padre Agostino, parlando di quei tre angeli i quali ad Abraamo apparirono in forma umana, dice che, se un uom solo fosse apparito, si potrebbe credere che questi fosse stato il figliuol di Dio. Ma perché essi erano tre, né alcun di loro parea maggiore, o di grandezza overo d'età, degli altri, si può credere che tutte e tre le divine persone apparissero in queste visibili creature. Il che stante, io giudico che, non essendo la prima persona della Trinità giamai visibilmente apparita distinta dall'altre, per modo che si potesse conoscere esser dessa e non una dell'altre due, voi pittori, volendo esprimere questa persona con forma d'uom vecchio, imitando una cosa che mai non fu, facciate imitazione fantastica senz'alcun dubbio. Cosa che non si può dire della rappresentazione dello Spirito Santo in forma o di colomba o di nuvolo o di fuoco. Percioché voi allora, dipingendo cosa che veramente è stata, essendo lo Spirito Santo apparito veracemente sotto le rammemorate forme, siete non fantastici, ma icastici imitatori[1].

Gua. Altrettanto mi persuado ancor io che sia. Ma rimettiamoci in quel sentiero, fuori del quale voi, Figino, ci avete

fatto torcere alquanto con la dubitazione da voi propostaci; e diciamo che, se l'imitazione, fatta di cosa la quale naturalmente dispiaccia, piace et aggrada[1], aggradirà maggiormente e vie più diletterà quella che si farà di cosa la quale di sua natura piaccia e volontieri sia riguardata dagli uomini. E perciò dilettevole è l'idolo che Seneca il Tragico fa del pescatore, quando dice:

Hic exesis pendens scopulis
Aut deceptos instruit hamos,
Aut suspensus spectat pressa
Praemia dextra.
Sentit tremulum linea piscem[2].

E grato altresì ci riesce quello che 'l Sannazaro fece della fenice, che egli mise in paragone con la beata Vergine, quando cantò e disse:

Qualis, nostrum cum tendit in orbem,
Purpureis rutilat pennis nitidissima Phoenix,
Quam variae circum volucres comitantur euntem.
Illa volans solem nativo provocat auro
Fulva caput, caudam et roseis interlita punctis
Caeruleam. Stupet ipsa cohors plausuque sonoro
Per sudum strepit innumeris exercitus alis[3].

E Virgilio, parlando della lupa poppata da due figliuoletti et iscolpita nell'elmo d'Enea, forse non ne fa rappresentazione così dilettevole, che avanza quella che overo la scoltura, overo ancor la pittura ne posson formare? Sentitelo:

Et viridi foetam Mavortis in antro
Procubuisse lupam, geminosque huic ubera circum
Ludere pendentes pueros, et lambere matrem
Impavidos; illam tereti cervice reflexam
Mulcere alternos et corpora fingere lingua[4].

MAR. Voi, Guazzo, dite alcune cose, le quali io non so come dal Figino vi saranno fatte buone. Percioché io non

credo che egli troppo bene intenda, l'imitazione poetica dilettar più di quella della pittura; quasi che uno eccellente poeta sia migliore fabbricator d'imagini, che uno eccellente pittor non sia. Annitrirono i cavalli al cavallo effigiato da Apelle; gli ucelli volarono a beccar l'uve dipinte da Zeusi; un pittor finse un uom sbadigliante, dinanzi al quale tante volte sbadigliavano i riguardatori, quante volte lo riguardavano. Che vi pare di queste immagini? Non bisogna egli confessare che fossero di tutta perfezzione? E volete poi che 'l Figino s'acqueti alla vostra sentenza? Tanto più che mi è stato detto, lui aver fatto un ritratto d'un gentiluomo, il qual ritratto è così vivo e risomigliante, che un bracco del medesimo gentiluomo, ingannato dalla pittura, credendosi quello essere il vero padrone, schiattiva e saltellavagli d'attorno, e vezzeggiavalo e faceva festa; per tal maniera che, s'altri non gli nascondeva il quadro, l'innamorato et ingannato animale facilmente con quei vezzi l'avrebbe rotto. Che vi pare di ciò?[1]

GUA. A mezza spada voi m'avete improvisamente assalito. Ma sia che può; mi sforzerò di riparare il colpo il meglio che saprò e potrò, non ora, che non è tempo, ma quando avrò provato, overo mi persuaderò d'aver provato quella mia conclusione, della quale fin da principio mi son proferto difenditore. Per tanto alle cose che da noi sono state ragionate di sopra aggiungo ancor questa: di maniera essere cosa certa che l'imitazione diletti, che ancora i ritrovatori de' giuochi, volendo porgere qualche trastullo onorato agli animi affaticati e stanchi, acciocché poscia sorgessero con maggior franchezza all'essercizio dell'opere gravi, vollero quasi per lo più far con quelli imitazione di qualche cosa[2]. Io so che nasce questione tra gli investigatori delle antichità, chi fosse inventore dello scacchiero, e mi ricorda che Giacopo Mazzoni nel secondo libro della Difesa di Dante niega che Palamede o greco alcuno sia stato il ritrovator suo, poiché al tempo d'Omero i liofanti, rappresentati in questo giuoco dai Rocchi, erano sconosciuti alla Grecia, et Omero fu dopo

la guerra di Troia, nella quale Palamede armeggiò. Ma 'l Tasso nel Dialogo del Giuoco, quantunque confessi che nel tempo delle troiane ruine i Greci non avessero alcuna notizia di questi animali, dice nondimeno che ad ogni modo potrebbe essere che questo guerriero ne fosse stato inventore, ma che, in vece de' liofanti, che ora s'adoperano negli scacchi, esso adoperasse i carri falcati, e che altri dopo lui abbia poscia introdotto l'uso de' liofanti in iscambio di questi carri. Sia come altri vuole (ché queste curiose e vane tenzoni poco, anzi nulla rilievano)[1], io dico essere cosa manifestissima che l'inventore di questo giuoco, chi che egli fosse, volle fare una imagine et una imitazione di guerra, sì come il Vida confessa nella Scaccheida che esso è, quando dice:

Ludimus effigiem belli simulataque veris
Proelia, buxo acies fictas et ludicra regna[2].

Col fare adunque una schiera degli scacchi bianca et una nera imitò il simbolo militare e le bande che oggidì s'usano per discernere soldato da soldato e compagnia da compagnia[3]. Con le pedine, che sono otto, rappresentò le fila delle falangi, che si facevano d'otto fanti, e di dodici, e di sedici, sì come Eliano scrive. Con gli Alfidi, i quali corrono per lo traverso dello scacchiero e vanno a ferire infin nell'ultime parti di quello, alluse agli arcieri, che di lontano saettano. Coi Cavalli, che si movono per salto, finse i cavalleggeri. Coi Rocchi figurò le torri di legno, le quali si fabbricavano sul dorso de' liofanti. Col Re, che nel moversi da luogo a luogo si stende un sol passo, fece un simbolo del generale della battaglia e della prudenza che a lui conviene per salvamento di sé medesimo e della sua gente. Con la Reina, che sta presso al Re e la quale è signora del campo, come quella che scorre per tutto, non fece memoria (per quanto io stimo) né di Penelope, né di Semiramide, né meno volle mostrare che ancora le donne sono atte a trattar l'arme, sì come scrive Platone nel IV della Republica e nel V delle Leggi; ma ebbe intenzione di ricordare che la buona fortuna dee accompagnare il principe et

essergli come al fianco, sì come quella che giuoca e che ha principale imperio ne' successi delle battaglie; la qual fortuna noi cristiani riduciamo a Dio, come a cagione universale che ordina quelle inferiori cagioni, le quali sono difformi e disperse, raunandole in una forma d'inopinato avvenimento. Ma con lo scacchiero, il quale, dipinto di negro e di bianco, sembra la scorza d'una testuggine, volle insegnare, il buon capitano nelle cose d'importanza dover essere lento e maturo nelle risoluzioni, sì come la testuggine è lenta nel moversi[1]. D'un'altra cosa fu ancora giudicioso imitatore il medesimo Palamede, quando ritrovò quell'altro giuoco, che tavoliere overo sbaraglino communemente vien domandato, il quale è pieno di molta filosofia, sì come Suida afferma. Perciò che i dodici raggi, che sono da ciascuna parte del tavoliere, significano i dodici segni del Zodiaco; i sette grani, che anticamente s'adoperavano e mischiavansi dentro un vasetto lungo, detto da' Latini fretillo, rappresentano i sette pianeti; le tavole il mondo inferiore, e particolarmente gli uomini; e 'l pirgo, overo la torricella, per la quale si gittano i dadi sul tavoliere, figura l'influenza de' cieli, dalla quale stimavano i Gentili, involti nelle tenebre dell'infedeltà, che a' mortali venisse la buona o la rea sorte. Per le quali cose Plutarco nel trattato della Tranquillità dell'animo loda Platone, perché nel XII delle Leggi rassomigliasse a questo giuoco la vita umana e dicesse che tutto quello che agli uomini aviene bisogna ordinarlo secondo quel miglior modo che altri può: in quella guisa che 'l giuocatore, in cui potere non istà di far uscire i dadi con quel punto ch'egli vorrebbe, se 'l detto punto non lo favorisce, per non potere più rigittare i dadi ordina e dispone le tavole come la sorte lo sforza, e con quel danno minore che vede di poter fare. L'istesso concetto rubò Terenzio dal medesimo Platone, quando negli Adelfi disse:

Ita est vita hominum, quasi cum ludas tesseris:
Si illud, quod est maxime opus, iactu non cadit,
Illud quod cecidit forte, id arte ut corrigas[2].

Del giuoco della primiera dice Giacopo Mazzoni che 'l suo inventore volle con quello rappresentarci l'oclocrazia, cioè il governo di quella republica, nella quale i plebei prevagliono et i nobili sono impotenti. Perciò fece che le figure, che negli altri giuochi vagliono moltissimo, in questo valessero poco, e meno dell'altre carte[1]. Né qui giusta cosa parmi che si passi con silenzio il giuoco antichissimo de' cursori, nel quale colui che avanzava gli altri nel correre portava un torchio acceso verso la meta; il qual torchio se s'ammorzava, costui lo porgeva poscia a chi lo seguiva, e questi all'altro che l'incalzava, e così di mano in mano l'uno all'altro infino al sezzaio. E come uno aveva rinonziato la fiaccola a chi lo seguiva, così tosto usciva fuor dell'arringo. Nel qual giuoco non vi spiaccia di considerare come bene fosse imitato il corso del viver nostro: corriamo noi tutti alla morte, e correvano essi verso la meta; il padre, generando il figliuolo, gli porge il torchio di questa vita, e poi nella morte esce fuori di questo mondo, lasciando secondo l'ordine della natura il figliuolo dopo sé; il qual figliuolo, generando un altro figliuolo, porge a lui quell'istesso lume vitale che egli aveva ricevuto dal padre, poi parte anch'esso e va fuori. E 'l figliuolo pur di costui, dando ad un suo figliuolo la stessa lampada nella generazione, fa 'l medesimo che fece suo padre, quando lo generò; talché questa nostra vita passa per successione in ciascuno di noi. E per dirlo ancora più chiaramente, Adamo fu il primo corridore nel campo di questo mondo, e questi ancor fu 'l primo a ricevere da Dio il torchio vitale. Da Adamo nacque Caino, e così questi ricevette da quello l'istesso lume. Morì Adamo, restò Caino, il quale generò Enoch, et Enoch Erad, et Erad Maviael. Morì Caino, restò Enoch; morì Enoch (non è questi il traslatato nel paradiso terrestre, ma un altro), restò Erad; morì Erad, restò Maviael. Et in questa maniera voi potete discernere come la vita passò dal generante per ordine al generato, e come ciascuno, morendo, uscì fuori di questo secolo, lasciandosi a dietro il figliuolo. Così, nel giuoco di cui parliamo, il primo nel corso

porgeva il torchio al secondo et usciva fuori del campo; il secondo lo porgeva al terzo et usciva anch'egli; il terzo al quarto, e faceva come gli altri due. Lo stesso dite di quanti seguivano. E qual più viva imitazione della vita nostra far si poteva di questa?[1] È dunque vero che gli inventori de' giuochi imitarono per lo più overo cosa celestiale, come nel gioco del tavoliere, overo cosa artificiale, come in quello degli scacchi, overo umana azzione, come in quello della primiera, overo natural cosa, come in questo che ultimamente abbiam detto[2]. Da questa considerazione credo io che Platone nel primo e nel X delle Leggi si movesse a dire, l'uomo essere stato formato per giuoco di Dio, volendo significare che l'uomo è stato creato perché egli il suo creatore debba imitare nella bontà e nel giovamento dell'uno all'altro, quanto però lece a semplice creatura, come egli è; sì come il giuoco imita le cose vere, alla cui similitudine fu formato. Né meno altrove, che a questo, mi vo persuadendo che riguardi la favola del furto che fece Prometeo del fuoco e della sapienza, in quella officina che commune era a Volcano et alla dea Minerva, raccontata dal medesimo Platone nel Protagora; perciocché la nostra sapienza, paragonata a quella di Dio, è quasi un giuoco, e noi, operando con la prudenza, non facciamo altro che imitare il nostro Fattore, e questa umana prudenza è un furto, overo (per parlare più propriamente) una partecipazione della divina. Ma riduciamo la cosa al nostro proposito[3]. E voi, Figino, rispondetemi a quello che ora io v'addomando. Quale sarà, per le cose da noi dette, il fine del giuoco?

Fi. Il diletto.

Gua. I giuochi da me raccontati non sono imitazioni?

Fi. Sono.

Gua. I ritrovatori di questi giuochi, perché vollero con queste loro invenzioni imitare?

Fi. Per dilettar maggiormente.

Gua. L'imitazione apporta diletto?

Fi. Apporta[4].

GUA. Chiunque imita, non fa un certo giuoco? Lo dice Platone nel X delle Leggi.

FI. Fa giuoco.

GUA. La pittura non è imitazione?

FI. È.

GUA. Dunque, se la pittura è imitazione et è giuoco; e l'imitazione trae sempre seco il diletto: e 'l diletto è fine del giuoco: segue che 'l diletto sia il proprio fine della pittura, e non l'utile, sì come pare che la canzone del Comanino affermi. E quello che io conchiudo della pittura, conchiudo ancora della poesia, sì come di quella che pure è arte imitante[1]. Ma qui sorge un dubbio da non tacere. Poiché abbiamo divisa l'imitazione in icastica et in fantastica, et abbiamo assai bastantemente (per quanto io mi creda) provato che 'l fine dell'una e dell'altra è 'l diletto, avendo provato che 'l diletto è fine d'ogni imitazione; potrebbesi mettere in question piacevole, se l'imitazione icastica diletti più della fantastica, overo, al contrario, più questa che quella. Per scioglimento del qual quesito io direi che altrimenti aviene dell'imitazione che fa 'l pittore, et altrimenti di quella che fa 'l poeta. Più diletta l'imitazione fantastica del poeta, che non fa l'icastica pur dell'istesso. Ma del pittore accade tutto il contrario, perciocché più dilettevole è la sua imitazione icastica, di quello che la fantastica sia[2]. Della qual verità io non credo che niuno di voi due dubiti punto, perché assai manifesto è che l'Ariosto apporta maggior diletto a' lettori con tante sue fantastiche imitazioni, che non fanno alcuni altri poeti, i quali non ne son così pieni; sì come ancora Virgilio più piace, che non piace Silio Italico, overo Lucano et altri simili. Ma quando noi rimiriamo una istoria da noi conosciuta, dipinta sopra una tavola o sopra un muro, più ci rallegriamo che non faremmo se riguardassimo una pittura fatta di capriccio e di bizzaria. Questa diversità io vo giudicando che abbia origine da questo: che 'l poeta, facendo imitazione icastica, poco affaticasi e poco adopera l'intelletto, e perciò piace poco; ma quando lavora d'invenzione e fabbrica fantastici simolacri,

allora essercita da dovero l'ingegno e l'arte, onde arreca maggior diletto e piace più. Tutto il rovescio aviene poi del pittore, percioché molto più d'arte e d'ingegno esso mostra nell'imitazione icastica, che non iscopre nella fantastica, essendo più difficile l'imitare una cosa vera, come sarebbe fare un ritratto d'un uom vivo, che dipingerne una falsa, come sarebbe l'effigiare un uomo senza l'obligo del naturale. E da questa maggiore difficoltà credo io che nasca nel riguardatore la maggioranza del compiacimento e della dilettazione[1].

MAR. Ma chi ama più teneramente le sue imitazioni e i suoi simolacri, e chi maggiormente se n'invaghisce? il pittore overo il poeta?

GUA. Il poeta, stimo io, come quelli che fabbrica la materia e la forma del suo poema: la materia, che è la favola, e la forma, che è l'ornamento e 'l vestimento de' suoi concetti, e 'l numero e l'armonia e 'l verso; quando il pittore, avendo la materia delle sue imagini dalla natura, cioè i colori, sì come ancor lo scultore ha la materia della sua statua, cioè il marmo, dalla medesima natura, altro non fa che introdurre la forma nella materia e vestirla: onde il pittore produce una sola parte della sua opera, e 'l poeta il tutto[2]. Perché dunque tutto quello che si ritrova nelle imitazioni poetiche è del poeta, ma non tutto quello che si ritrova nelle imitazioni della pittura è del pittore, nasce che l'uno sia più tenero amatore delle sue imagini, che l'altro non è. Ora tempo è che io mi tolga fuori de' piedi quello intoppo che voi, Martinengo, m'attraversaste davanti, quando io dissi l'imitazion poetica dilettar più che non fa quella della pittura. Però statemi ad udire. Quanto più si comprende una cosa e si cape, tanto se ne sente maggiore il diletto, essendo vero che, sì come l'ombra seguita il corpo, così la dilettazione segue la notizia e l'intelligenza, come dice Averroè nel XII della Metafisica. Veggasi adunque quale imitazione faccia comprender meglio le cose, la poetica o quella della pittura: ché così, dalla minore o maggior comprensione da lor cagionata, conosceremo qual di loro sia apportatrice di più diletto[3]. E certa-

mente quelle cose, le quali, essendo perfette e finite in ogni lor parte, si rappresentano a' nostri sensi perfette ancora e compiute, sono intese dal nostro intelletto per le similitudini di sé medesime che imprimono ne' sensorii; sì come, all'incontro, le mancanti et imperfette sono tali dal nostro intelletto comprese, quali elle si trovano essere e quali sono le similitudini che ne' sensorii lasciano delle loro forme: onde una figura di basso rilievo, la quale non può nell'occhio imprimere perfetta similitudine d'uomo o di fiera, ma solamente la specie di quella parte che rilieva et apparisce, sarà compresa dall'intelletto come figura imperfetta e quale essa è; ove la figura di tutto rilievo, mandando la specie di tutto il contorno all'occhio, sarà conosciuta intiera e finita imagine, e non mezza sì come l'altra. Intendendo adunque l'intelletto nostro le cose perfette come perfette, e l'imperfette come imperfette, quantunque egli intenda così perfettamente queste come quelle; e seguitando il diletto la comprension delle cose, poiché, secondo la minore o maggior cognizione, egli meno o più si compiace: bisogna che noi confessiamo che 'l poeta, rappresentando più perfette imagin all'intelletto, di quello che faccia il pittore, maggior dilettazione ancora ne faccia nascere e maggior piacere, come quegli che produce nella nostra mente cognizion più perfetta delle cose rappresentateci da' suoi idoli, che non fa 'l pittore pur delle medesime con le imagini dell'arte sua[1]. E che gli idoli poetici meglio e più vivamente esprimano la cosa imitata, che non fanno le imagini della pittura, io voglio che lo conosciamo in questa maniera. Imaginiamoci una gran tela, sopra la quale il duello fra Rinaldo e Sacripante, overamente fra Tancredi et Argante, si veggan dipinti; poi, mettendo le imagini di questi abbattimenti a fronte con quelle che l'Ariosto e 'l Tasso n'han fatto, consideriamo quali di loro facciano più perfetta imitazione di queste battaglie. E chi non sa che 'l pittore non potrà mettere questi guerrieri in più d'un atto, e rappresentarceli se non sotto una sola guardia? non potendo egli esprimere in una sola figura tutti gli atti dello schermirsi, del riti-

rarsi, del sottentrare e del ferire. La qual cosa s'egli far volesse, converrebbegli far tante imagini, quanti sono gli atti che fanno i combattitori nell'assalirsi l'un l'altro: il che sarebbe vanissimo et isconvenevole per ogni capo[1]. Ora sentasi l'Ariosto come bene e perfettamente descrive la battaglia dei due guerrieri, e ne fa di tutta un idolo compitissimo:

> Fanno or con lunghi, ora con finti e scarsi
> Colpi veder che mastri son del gioco.
> Or li vedi ire alteri, or rannicchiarsi,
> Ora coprirsi, ora mostrarsi un poco;
> Ora crescere innanzi, ora ritrarsi,
> Ribatter colpi e spesso lor dar loco;
> Girarsi intorno; e donde l'uno cede,
> L'altro aver posto immantinente il piede[2].

Sentasi parimente il Tasso, che concorre con l'Ariosto in una simil descrizzione:

> Cautamente ciascuno ai colpi move
> La destra, ai guardi l'occhio, ai passi il piede.
> Si reca in atti varii e 'n guardie nove:
> Or gira intorno, or cresce innanzi, or cede,
> Or qui ferire accenna, e poscia altrove,
> Dove non minacciò, ferir si vede;
> Or di sé discoprire alcuna parte,
> Tentando di schernir 'arte con l'arte[3].

Faccia ora l'estremo della sua possanza il pittore, che non potrà mai col suo pennello imitare così minutamente il duello di questi campioni, come questi due gran poeti hanno fatto con le lor penne dottissime, né così perfettamente rappresentarlo all'intelletto per gli occhi, come essi gliel rappresentano per gli orecchi. Però convien dire che, essendo più perfetta la rappresentazione della poesia che quella della pittura, l'una meglio porti all'occhio dell'intelletto la cosa rappresentata, e più vivamente gliele dimostri, che l'altra; e che perciò l'intelletto, meglio comprendendo la cosa imitata con

l'idolo poetico che con l'imagine della pittura, più goda e più si diletti del primo che del secondo. Nasce ancora questo compiacimento dell'imitazion poetica sopra quello della pittura da ciò, che l'imagine del poeta ha seco doppia bellezza, e l'imagine del pittore una sola. I sensi, che hanno per loro oggetto il bello, son due: quello del vedere e quel dell'udire, percioché belli son detti i colori, belli i suoni; ma non si dice che gli odori e che i sapori sieno belli. Dunque la bellezza de' colori riguarda l'occhio, e quella de' suoni l'orecchio. Il pittore diletta per gli occhi et il poeta per le orecchie. Ma 'l pittore coi colori, e 'l poeta con le parole: l'uno col figurare la bellezza de' corpi, l'altro con la bellezza del suono e dell'armonia. Ma 'l poeta sotto questa bellezza armonica rappresenta, insieme con la bellezza de' corpi, la bellezza degli animi, imitando i buoni costumi e le virtù degli eroi e le loro azzioni lodevoli e gloriose; onde per una sola cagione che ha 'l pittore di produrre il compiacimento nell'intelletto appetitivo, cioè nella volontà dell'uomo, il poeta viene in questa maniera ad averne due, e perciò maggior diletto cagiona l'idolo poetico, che non fa il simolacro della pittura[1]. Con la qual risposta io giudico, o Martinengo, che sia disciolto quel nodo che voi avevate improvisamente stretto. Et a voi, Figino, parmi che per tutte le cose finor da me dette sia bastantemente provato che 'l diletto sia il fine della pittura, e non il giovevole o l'utile.

Fi. Voi, Guazzo, v'ingannate di gran lunga, se pensate d'averne a stare in pace e se credete che noi dobbiamo essere ammettitori di tutte le cose che detto avete. E certo che, se io non fossi tanto infievolito dal male, darebbemi il cuor di dir qualche cosa contro ambedue queste vostre conclusioni. Ma perché la stanchezza mi tiene oppresso, una sola quistione riserbo per me, la quale è l'ultima, sì come quella ch'è più propria della profession mia. L'altra io la rinunzio a voi, Martinengo. Di grazia, siate (come dice quel proverbio platonico) fratello all'uomo. Aiutatemi a difendere il Comanino, il qual tanto è vostro, quanto sapete voi stesso, e quanto so

ancor io, che più fiate l'ho sentito a ricordarvi con molta dolcezza.

MAR. Giusto è 'l peso che voi m'imponete. Difender l'amico lontano et aiutare un mezzo infermo sono due opere di pietà. Non rifiuto adunque l'impresa, quantunque io la conosca malagevole alle mie forze.

GUA. E che sì, che avrò destato a mio danno i cani che stavano addormentati. Sarebbe stato meglio per me che io mi fossi rimaso cheto. Tuttavia mi compiaccio del non avere taciuto, percioché spero che questo mio trascorso cicalamento mi sarà buona occasione d'imparar molte cose.

MAR. Piano, Guazzo. Non ci lusingate in questa maniera; ché non per questo ci disporremo ad esservi men crudeli.

GUA. Ritorcete le saette verso l'arciero come a voi piace, ché io m'apparecchio di riceverne e di sostenerne i colpi.

FI. Poiché a voi tocca la prima questione, siate ancora, o Martinengo, il primo ad entrare nella battaglia.

MAR. Io v'ubidisco. Tutta l'altezza della fabbrica del vostro discorso, o Guazzo, si riposa sopra due sole sentenze, come sopra due colonne; le quali però non veggio come sieno per reggere il peso dell'edificio, poiché mi dà l'animo di crollar l'una e l'altra. Voi primieramente, armandovi dell'auttorità d'Aristotele, avete detto che gli uomini si compiacciono dell'imitazione e che l'imitazione diletta; in prova della qual cosa molti essempii da voi ci sono stati proposti, vaghi tutti e molto serventi al vostro proposito[1]. Poi, su questo fondamento, voi di lontano (quasi per farci uno amichevole inganno) avete edificato la consequenza e detto così: dunque il diletto è fine dell'imitazione, e per conseguente della pittura, la quale è arte imitante[2]. Questa consequenza non credo io che voi stesso crediate che vaglia più di quest'altra: gli uomini si dilettano di sapere e la scienza diletta; dunque il fine della scienza è 'l diletto. Percioché il dilettare non è men proprio della scienza, di quello che dell'imitazion sia; anzi, la grandissima dilettazione, per testimonio dello stesso Aristotele nel X dell'Etica, è quella che è secondo l'operazione

della sapienza, come quella che è più certa e più pura, et a cui, sì come ancora a quella dell'imitazione, alcuna tristizia non è contraria, per sé e propriamente parlando, poiché all'oggetto della contemplazione niente può ritrovarsi nemico[1]. Bene il diletto, che altri gode per ventura del caldo, è contrario a quella tristizia che sente del freddo; ma le ragioni di questi due contrarii, intese dal nostro intelletto, non sono contrarie: perché l'un contrario è ragione della cognizione dell'altro, conoscendosi il freddo per mezzo del caldo, e 'l caldo per mezzo del freddo; onde segue che niuna tristizia possa trovarsi guerriera di quel diletto che dalla contemplazion nasce. Né solo guerriera, ma né ancora compagna. Il che però non aviene delle dilettazion corporali[2], a cui sempre il dolore è congiunto, sì some disse il buon Socrate, quando, scioltigli i ceppi dal guardiano della prigione, si grattò la gamba, che gli doleva per la molestia patita da' ferri, e sentivane piacere. « Eccovi — cominciò egli a ragionare co' suoi amici — quanto sia maravigliosa questa cosa che gli uomini appellan diletto, e con quanto maravigliosa maniera s'unisca naturalmente al dolore, che diciamo essere il suo contrario. Ambedue non vogliono stare insieme nell'uomo. Nondimeno, s'altri prende l'uno di loro, è costretto a prendere parimente l'altro. Poco fa la gamba, stretta dai ceppi, dolevami forte; et ora che io con la palma della mano l'ho stroppicciata, m'arreca diletto »[3]. E certo, o Guazzo, se noi parliamo de' corporali piaceri, che 'l diletto trae sempre seco la noia e quella in sua vece sempre in noi lascia, tosto che esso da noi si scompagna. Ma non così degli spirituali aviene, percioché il diletto della contemplazione è cagionato negli uomini non perché esso da loro il suo contrario discacci, ma perché la contemplazione è dilettevole secondo sé stessa e di sua natura. Ben può talvolta avenire che per accidente qualche dolore si mischi col suo diletto, come sarebbe quando negli atti delle virtù apprensive qualche debolezza accade, overo ancora quando il sensibile è contrario alla debita complessione dell'organo, o pure, essendo sensibile conveniente, con la sua continua-

zione trascende l'abito naturale. Ma con tutto ciò questa tristizia, che per accidente et indirettamente s'accompagna col diletto della contemplazione, per alcun patto non gli è contraria, non essendo il dispiacere, che nasce dall'impedimento di detta contemplazione, nemico al diletto di quella, ma più tosto amico e vicino, e non riducendosi la corporale afflizione o stanchezza ad un medesimo genere col diletto che dalla contemplazion nasce, come disgiunta et affatto da lui separata. Questo ho voluto rammemorarvi, acciocché mi confessiate, minore non essere quel diletto che trae origine dalla scienza e dalla contemplazione, di quell'altro che dall'imitazione vien partorito. E nondimeno il diletto non è fine della scienza, ma l'operazione secondo la medesima scienza; la quale operazione è perfezzionata dal diletto, come da fine sopravegnente e non assoluto. Dico adunque che 'l diletto ⟨non è fine⟩ dell'imitazione, ma sì ben l'utile, al cui acquisto il diletto serve; che perciò diletta l'imitazione, perché serve all'apparare et al contemplare, sì come il medesimo Aristotele dice; il qual, ricercando perché così gli uomini si dilettino dell'imitazioni, e qual cagion faccia che l'imitazioni dilettino, risponde quello che da voi, Guazzo, è stato, credo, maliziosamente taciuto, e dice che questo aviene, percioché non solamente a' filosofi, ma a tutti gli altri mortali ancora, l'imparare è giocondissima cosa[1]. E però chi guarda l'imagini gode, perché dalla loro contemplazione accade che egli impari e conosca le cose prima vedute, e n'abbia (come Averroè soggiunge nell'Esposizione) assai più veloce e vie più pronta e facile intelligenza. Et avvertasi la dottrina del medesimo espositore: l'anima, dice egli, tanto più perfettamente riceve, quanto più si ritrova allegra. E perché l'imagini, essendo elleno imitazione, rallegrano, perciò sono mezzi et istromenti che conducono all'intelligenza di quella cosa che noi bramiam di sapere. Poteva egli più chiaramente spiegar la natura dell'imitazione? E non vi pare che liberamente confessi (come ancora lo confessa lo stesso Aristotele) che l'imitazione riguardi l'utile, come quella che col diletto ci

guida alla cognizion delle cose? E non esprime tutto questo particolarmente della pittura? E 'l medesimo principe de' Peripatetici, quando nell'ottavo della Politica tratta della musica e de' suoi effetti, et incidentemente parla delle pitture, perché così dice, che i fanciulli non deono riguardare l'imagini di Pausone, ma sì bene quelle di Polignoto, overo d'altro pittore o statuario che sia morale, se non perché quel Pausone non riguardava il giovevole nel dipingere le sue figure, e Polignoto sì, come quegli che rappresentava bontà di costumi e perciò tutte l'imagini indirizzava al proprio fine dell'arte?[1]

GUA. Fermatevi, Martinengo. L'imitazione, come imitazione, non ha altro fine che il dirittamente rassomigliare e rappresentare; onde Massimo Tirio, parlando nel dicesettesimo capitolo del fine della pittura, dice: « *Ex arte est, ut figurae ac corpora veritatis effigiem servent* ». Platone, trattando, nel secondo dialogo delle Leggi, qual musica si dee ascoltare, dice queste istesse parole: « *Rectitudo imitationis in hoc consistit, si tantum et tale fiat, quod imitatione exprimitur, quantum et quale in se ipso est* ». Però l'imitazione, come imitazione, non solamente non ha per fine l'utile o 'l giovamento, ma né ancora il piacere overo il diletto[2]. Considerata poi come giuoco, allora sì che ha 'l diletto per immediato suo fine. E che io l'abbia come tale considerata nel mio discorso, potete conoscerlo dalle cose da me dettevi intorno all'invenzione de' giuochi. Né con tutto questo io voglio negare che ancor l'utile non possa essere il fine dell'imitazione, in quanto ella è giuoco; pur che siami da voi conceduto, il diletto essere il fin principale, e l'utile il secondario. Che poi l'imitazione sia giuoco, dee sovenirvi che Platone l'ha detto nel luogo da me allegatovi poco oltre il mezzo del mio trascorso ragionamento[3].

MAR. Sovienmene. E questa è stata la seconda auttorità da voi presa per sostenimento dell'opinion vostra. Ma bene sta che voi abbiate considerata la natura dell'imitazione a vostro capriccio. Lasciate che ancor io ne faccia considera-

zione a mio modo, e vedrete che ne trarrò una conclusione affatto alla vostra opposta e contraria. Che l'imitazione sia quasi un giuoco e che ella come tale abbia per fine il diletto, né debbo né posso negarlovi. Ma che l'imitazione, in quanto qualificata e governata dalla morale filosofia, abbia per fin principale il diletto, questo è quello che io liberamente vi niego, et in che io sono affatto da voi discordante. Che la facoltà civile regoli e governi l'imitazione et il diletto che da lei viene, io non credo che debba cadere in quistione tra noi, già che tutte le carte platoniche sono piene di queste leggi[1]. Scaccia Platone dalla sua republica tutti i poeti di cattivi costumi; comanda che niun poeta ardisca di fingere alcuna cosa, la qual sia fuor delle leggi della città e fuori del giusto, overo dell'onesto e del buono; e vuole che niuno di loro non possa non solamente publicare a tutto il popolo, ma né anche mostrare ad alcun privato il poema da lui composto, se prima coloro, a' quali s'appartiene il giudicio di queste cose, non l'avranno e veduto et approvato. Dice che la prima legge della musica, la qual pure è una certa imitazion di costumi, dee essere che con quella si benedica e si lodi; la seconda, che si porgano preghiere agli Iddii; la terza, che, essendo le preghiere certe domande che gli uomini fanno a Dio, guardinsi i poeti di non chiedere ne' lor versi il male invece del bene. Vuole ancora che non si permetta a' fanciulli, che così ne' canti, come ne' balli, imitino cose nuove; e che niuno gli alletti ad alcuna novità con lusinghe di nuovi diletti. Loda gli Egizzii, perché avezzavano i lor giovani a' buoni canti[2]. Insegna parimente Aristotele che non per una utilità sola, ma per molte dobbiamo servirci dell'armonia; e dice che, trovandosi più specie di musiche (percioché alcune sono morali, alcune effettrici, altre astrattive), dobbiamo valerci delle morali per la dottrina di noi medesimi, e dell'altre per ammaestramento d'altrui. E soggiunge che a' giovani conviene imparar la dorica, sì come quella che è costante, ferma, e che sommamente contiene viril costume[3]. Parliamo dell'imitazione della pittura e della scoltura: non vedete voi come ad am-

bedue quest'arti il Morale assegna i termini, e dà loro le leggi e i precetti? Non vuole Aristotele che l'imagini fatte da Pausone sieno (come poco fa detto abbiamo) guardate da' giovani, come quelle che non facevano imitazione di buon costumi. Gli Egizzii non permettevano che o pittori o scultori facessero figure di rei costumi o di cose nuove; né meno inventassero cose disusate nella lor patria[1]. Duolsi Plinio che, perché non si possono dipinger gli animi et iscolpirli, si sprezzino le figure de' nostri corpi[2]. Racconta che appresso gli antichi Romani si disponevano intorno alle porte l'imagini de' lor maggiori, affiggendovisi insieme le spoglie tolte a' nemici; e dice che questo era un acutissimo stimolo agli abitatori di dette case, le quali in questa maniera pareva che ogni giorno rimproverassero il padron codardo, perché negli altrui trionfi ardisse d'entrare. Vietavano le romane leggi che 'l comprator della casa potesse rimovere dalla porta l'imagini degli antenati del venditore. Fu costume de' primi secoli di non concedere se non a' grand'uomini le publiche statue[3]. Ecco adunque come l'arti imitatrici sono state regolate dalla facoltà civile, e da quella ad altro fine che al diletto ordinate. E gli stessi filosofi non hanno forse con le parole dipinto imagini, le quali non hanno altro fine che l'utile?

Gua. Non mi parlate degli idoli formati da' maestri della filosofia, perché non sono di quella specie d'idoli di che tra noi si tenzona. L'imagini, le quali sono l'oggetto dell'arti imitanti, non hanno altro uso (come nel principio del mio ragionamento vi ricordai) che di somigliare e rappresentare, et in questo sono distinte dagli idoli fabbricati dall'arti operanti, il fine de' quali non è la rappresentazione, ma l'uso. Né vi dee esse⟨re⟩ fuggito della memoria, che io dissi in questo proposito che, quando il maestro fa con le parole idolo del concetto della sua mente per insegnare et ammaestrare il discepolo, non fa idolo di quella specie che noi trattiamo, dandogli esso ufficio diverso dalla natura dell'imitazione, ch'è d'imitar solamente, e non d'altro. Però, quantunque il filosofo sia formatore d'imagini, non per tanto imitatore appellar

si dee, come quegli che indirizza i suoi idoli ad altro fine che gli artefici non fanno. Sì che il favellare di tai simolacri non serve alla nostra causa[1].

MAR. A bell'agio, priegovi. Gli idoli de' quali io sono per farvi motto, benché sieno invenzion di filosofi, non è che non si debbano annoverare fra quelli dell'arti imitanti; perché i filosofi, quando gli fabbricarono, si vestirono dell'abito dell'imitazione poetica, e di quello ancora della pittura[2]. Ma voi dite: l'idolo dell'arte imitante non è buono per altr'uso, che per la rappresentazion sola, ove quello de' filosofi è l'istromento della dottrina. Se questo è vero, come dite poi che 'l fine dell'imitazione è 'l diletto? percioché il dire che l'idolo dell'imitatore non vaglia ad altro che ad imitare e rappresentare, et il dire insieme che il medesimo idolo abbia per principal fine il diletto, a me pare che ben non convenga[3]. Ma io so dove ricovererete per salvamento. Direte quello che poco fa detto avete: cioè, che l'imitazione, come imitazione, è vero che non serve ad altro che al rappresentar puro; ma che, come giuoco, serve al piacere, et il suo idolo in questa maniera, oltre quell'ufficio, che ha, di rassomigliare, ha parimente quest'altro di dilettare. Donivisi amorevolmente ogni cosa[4]. Ma sentite quello che da questa concessione io son per trarre. Questi idoli de' filosofi, de' quali vi darò tosto un essempio, furono formati col mezzo dell'abito dell'arti imitanti; e però eglino, come tali, non hanno altro oggetto che di rappresentare il concetto dell'animo. Perché poscia sono giuochi et ischerzi, hanno ancor essi per fine il diletto; dunque sono d'una medesima specie con gli idoli degli imitatori. I fondamenti di questa mia conclusione vi si dimostreranno sicuri, se vi scoprirò di quali imagini filosofiche io ragioni. Primieramente io non voglio che vi cada per alcun patto nell'animo, che io, favellandovi degli idoli de' filosofi, intenda di tutto quello che da loro è stato espresso con le parole; percioché intendo delle sole favole da loro inventate e sopra il credibile maraviglioso fondate[5]. Ora, essendo l'invenzione di cotali favole il proprio ufficio d'una dell'arti imitanti, che è

la poetica, non ha dubbio che 'l filosofo, nel ritrovamento delle sua, ha preso l'abito del poeta; e così, vestitosene, ha fatto similitudine di quanto aveva conceputo nella sua mente. E perché il compor favole è come uno scherzo, e l'istessa favola è un giuoco, apparisce che egli, favoleggiando, ebbe, in quanto favoleggiatore, per fine il trastullo. Dunque assai chiaro è che i suoi idoli non sono sotto diverso genere da quei del poeta, e parimente di quei del pittore, poiché la pittura non è altro che una mutola poesia[1]. Ma ritorniamo donde poco fa siam partiti. Queste imagini filosofiche, le quali, nudamente e come imagini considerate, non hanno altro ufficio che di somigliare e rappresentare, ma come giuochi hanno per fine il diletto, queste medesime, come regolate dalla filosofia, rimirano l'utile come principale e proprio lor fine[2]. Una sola delle quali io voglio che ci sia scorta alla cognizione della natura di tutte l'altre. Dice Platone[3] che Penia, entrata negli orti di Giove, si coricò presso a Poro, il qual giaceva inebbriato di nettare, e che, congiuntasi con esso lui, s'ingravidò di Cupidine; e che Cupidine, per esser figliuolo dell'abondanza e della povertà (perché Poro significa copia, e Penia, bisogno), è secco e squallido, camina co' piedi scalzi, vola terra terra, non ha casa, non ha letto, non ha tetto, sempre dorme sopra le strade e, serbando la natura di sua madre, è sempre povero; ma che dal padre trae queste condizioni: mette insidie a' belli et a' buoni, è virile, è audace e gagliardo, et astutissimo e cacciatore; sempre va nuovi inganni tessendo; è studioso della prudenza, filosofo in tutta la vita, incantatore, malefico, sofista e mago; non è del tutto né immortale né mortale, secondo la sua natura, ma alcune volte in un giorno germoglia e vive, alcuna fiata muore, altra rinasce. Ciò che acquista, passa: onde egli non è né mendico né ricco. In questa favola chi non vede che Platone ha formato un idolo poetico del terreno amore e della carnale concupiscenza?[4] Questo Poro, dio dell'abbondanza, inebbriato di nettare et addormentato negli orti di Giove, significa l'uomo, il qual vien da Platone chiamato dio dell'abbondanza, per la

gran copia de' doni ricevuti dal donatore di tutti i beni. E non vi pare che egli, innebbriato di nettare, s'addormenti negli orti di Giove, quando, ripieno d'ogni dolcezza nel giardino di questo mondo, non vegghia per la conservazione di sé medesimo nella virtù?[1] E questa Penia, che ita alla porta degli orti di Giove tutta affamata, per accattar quivi il cibo, e trovato Poro sommerso in profondo sonno, al fianco gli si distese, non vedete voi con quanta convenevolezza rappresenti la natura d'amore, il qual nasce dalla povertà, essendo l'amante privo di quella cosa che egli ama e desidera, e dentro sé stesso non possedendola?[2] Gli effetti del quale amore vengono maravigliosamente descritti nella pittura che egli ne fa. Egli è finto da Diotima secco e smorto, perché l'una e l'altra di queste cose sono qualità di quegli uomini, i quali, seguendo i disii della lor carne, divengono carnali amatori. Arida si dice essere quella cosa, ch'è senza umore; e pallido è colui, o colei, il cui sangue ha poca caldezza. Non basta la forza della natura a far due opere in un medesimo tempo, sì che non manchi in una di quelle. E perché l'amante ha sempre nell'amato oggetto fiso il pensiero, aviene che tutta la virtù della natural complessione camini dietro alla mente et abbandoni lo stomaco; onde il sangue, che crudo et in picciola quantità si genera, diffondendosi per tutte le vene, rende ciascun membro, e particolarmente il volto, magro e sparso di pallidezza; e l'anima, traendo seco gran parte degli spiriti vitali, è cagione che, risoluti i detti spiriti, essendo necessaria cosa che le più lucide e più chiare parti del sangue, essalando, tosto volino a ristorarli, tutto quello che rimane sia grosso et arido e negro. In questa maniera nascono i lividori, et abonda la colera e la malinconia negli uomini amanti[3]. Ma quel fingere che Amore camini co' piedi scalzi, qual significato vogliamo noi dire, o Guazzo, che abbia? Chi va scalzo, o si trafigge il piè con le spine, o l'offende con l'acutezza delle pietre e de' sassolini, o 'l ghiaccio gliel rompe, o i pruni gliel graffiano, o lo scorpione gliel morde, overo un chiodo gliel lacera, overo altro intoppo gliele tormenta.

Dunque ha voluto intender Diotima, che l'essere incauto, l'esporsi pazzamente a' pericoli, il non pensare al proprio onore et alla propria salute, sono proprietà di chi piglia la concupiscenza della carne per guida e vive sotto il suo imperio[1]; sì come ancora è proprietà del medesimo il non sollevarsi mai da terra alla contemplazione de' beni celesti, in quella guisa che chi camina senza calzari non alza mai gli occhi da terra, per la temenza che ha di ferirsi. E questa istessa natura de' pazzi uomini (ché la passione amorosa non è altro che una pazzia) ha Diotima poeticamente imitata con dirci che Amore col suo volo rade la terra[2]. Quando poi dice che non ha casa, non letto, non tetto, insegna che l'anima dell'amante, portata da quel diletto che gode nel pensare alla cosa amata, lasciando l'albergo del proprio corpo passa ad abitare in quello d'altrui[3]. E quel dormire che fa Cupidine per le strade, vedete di quanta filosofia è simbolo. Questa proporzione et armonia de' corpi, che bellezza è detta, non è altro che una via, per cui si camina alla cognizione di Dio; onde il Petrarca disse di queste visibili creature:

Che son scala al Fattor, chi ben le stima.

E perché quell'uomo che si ritrova in preda della concupiscenza, allettato da questa corporale bellezza, si corca nel fango delle libidini e non camina al termine et alla meta del suo viaggio, il qual è Dio, resta il misero addormentato su questa strada della beltà. Perciò disse la savia Diotima, che Amore dorme a guisa di vil mendico su per le vie[4]. E soggiunse che egli, conformandosi alla condizion di sua madre, è sempre povero. Et è così, perché l'amante lascivo non mai si sazia de' brutti piaceri. Oltra che non è più facil modo d'impoverire ancora ne' ben corporali, che 'l diventar seguace delle ascivie, come ne fa testimonio il figliuol prodigo dell'Evangelo[5]. Che poi Amore metta aguati a' belli et a' buoni, dicalo per me Ovidio, il quale nella nona Epistola così scrive:

Lis est cum forma magna pudicitiae.

Né di questa cosa è difficile il ritrovar la ragione[1]. L'amore, dice il Ficino, trae origine dall'aspetto; e l'aspetto è mezzano tra 'l tatto e la mente. Quinci l'animo dalla concupiscenza vien aggirato e trafitto. E quando l'uomo consente a' desiderii del laido godimento del bello, s'argomenta di farne acquisto e per mille vie ne tenta il possesso; et a guisa di cacciatore tende reti, chiude i varchi, pon lacci alla fiera, la cinge co' cani, vegghia, travaglia, corre, anela, né mai riposa, fin tanto che presa non l'abbia. La qual cosa mosse Diotima a dire che Amore è virile, audace, gagliardo, astuto, cacciatore, orditor d'inganni, studioso della prudenza (quantunque nel rimanente sia pazzo), filosofo in tutta la vita, malefico et incantatore; mercé che l'amante con parole, con cenni, con atti e con doni s'ingegna d'impadronirsi della bellezza da lui amata[2]. Mi ricorda d'aver letto nel medesimo Marsilio Ficino, che l'amor ferino e volgare non è altro che una certa fascinazione; il che prova in questa maniera: il sangue nella giovanezza è sottile, e perché egli è sottile, è ancor chiaro. E perché la generazione consiste nel caldo e nell'umido, nella medesima età giovanile il sangue è parimente et umido e caldo, e perciò dolce, generandosi la dolcezza dal mescolamento d'ambedue queste qualità. Dal sangue nascono gli spiriti; e però tali sono gli spiriti, qual è ⟨il⟩ sangue donde si creano: onde nella gioventù gli spiriti sono sottili, chiari, caldi e dolci. Da questi spiriti sono prodotti certi raggi, di qualità simili a quelle de' medesimi spiriti producenti; i quai raggi spuntano per gli occhi, quasi per due finestre di vetro: poiché queste lucide scintille, per esser leggiere, volano dalle inferiori membra alle più alte parti del corpo, e quivi ritrovando gli occhi, che son trasparenti e puri, hanno facile e libera uscita. Di questi raggi fanno fede quegli animali, i cui occhi risplendono nelle tenebre della notte, e quei circoli i quali pare che ciascun vegga, quando si stropiccia gli angoli degli occhi col dito; oltra quello che di Tiberio si legge, cioè che, quando la notte si risvegliava, vedeva per qualche spazio di tempo senza altro lume, che con quel solo degli occhi. Dice di più,

che con questi raggi esce un vapore spirituale, e con questo vapore esce sangue; come si conosce dagli occhi lippi e rosseggianti, i quali ammorbano della medesima infermità gli occhi di chi li rimira (la qual cosa non averrebbe, se col raggio non uscisse un vapore di sangue corrotto), e come ancora si può discernere dalla femina menstruata, che con gli sguardi oscura e macchia lo specchio. Ora, questo vapore sanguigno, dice egli, partendo dal cuore di chi nell'amor percote e passando al cuore dell'uom percosso come a suo proprio seggio et albergo, ferisce il cuore e, rintuzzandosi nella più dura parte di quello, ritorna in sangue. Il qual sangue, per essere in un certo modo pellegrino nell'impiagato, corrompe tutto il rimanente col suo veleno. Quinci nascono due malie: perché lo sguardo d'un puzzolente vecchio e d'una donna che patisca i flussi lunari infetta il fanciullo, quello d'un giovane ammalia il vecchio. Ma perché nel vecchio l'umore è freddo e tardissimo, aviene che 'l suo apena ferisca al giovane il dorso del cuore, e quivi non abbia forza, ma poco (se 'l cuore non è tenerissimo per la fanciullezza) il commova[1]. Punto da questi velenosi stimoli, l'uomo sente gli ardori della concupiscibile; e se non la frena, trabocca in laidissimi vizii e vive una vituperevole vita, percioché questi desiderii della concupiscenza fanno vedere il falso per vero, il vizio per virtù, e la bruttezza fanno parer bellezza, e la bellezza assai più compiuta che naturalmente non è. Da questi effetti si mosse Diotima a dire, Amore essere un gran sofista[2]. Mago ancora l'appellò, perché, sì come l'attrazione è opera della natural magia, onde il fuoco è tirato all'insù dalla concavità dell'ultima spera, e l'aria dalla concavità del fuoco, e la terra è tirata all'ingiù dal centro del mondo, e l'acqua vien dal suo luogo rapita, e la calamita tragge il ferro, e l'ambra le paglie, e 'l solfo il fuoco, e 'l Sole volge molti fiori e molte foglie a sé stesso, e la Luna l'acque, e Marte fa soffiare i venti, e molt'erbe traggono a sé diversi animali; così l'amore universalmente adopera, che l'amato tragga l'amante e questi quello[3]: ma 'l ferino spinge al desiderio della

trasfusione dell'un corpo nell'altro, sì come cantò Lucrezio e sì come dimostrò la troppo amatrice Artemisia, la quale, avendo ridotto in cenere il corpo di Mausoleo re di Caria, suo caro marito, lo bevve infuso nell'acqua[1]. Et è vero quello che dalla medesima Diotima fu soggiunto, cioè, che Amore non è né mortale né immortale, poiché l'atto della concupiscenza or muore, or nasce, e sovente, quando altri non vorrebbe, sorge più fiero che prima. Disse ancora, nell'ultimo luogo, che Amore ciò che acquista perde; perché i diletti della concupiscenza passano e si dileguano in un baleno[2]. Ora, che dite, o Guazzo? Volete voi che quest'idolo poetico, sotto il quale si contiene tanta dottrina e si chiudono tante moralità, abbia per suo fine il diletto? Ma non si vagliono i filosofi delle cose poetiche per dilettare; se ne vagliono per giovare. E come volete voi che bene stia a' filosofi mischiar favole tra la severità de' ragionamenti loro per fin così vile? Platone, dopo aver ragionato nel Protagora sopra alcune parole di Simonide poeta, pure a proposito di dottrina, introduce Socrate a dire che la disputa delle cose da' poeti dette gli sembrava un convito d'uomini ignoranti e plebei, i quali per la loro ignoranza non sapendo parlare insieme con le proprie voci e co' proprii ragionamenti, prezzolati i musici et introdottili, passano il tempo con l'altrui voci. Ma dove buoni e nobili e dotti uomini son ragunati, ivi non si veggono né musici, né saltatrici, né cantatrici; ma eglino istessi, rimosse le ciancie et i giuochi, celebrano con la propria voce il convito, et interrogando e rispondendo, modestamente fra loro van quistionando. In questa medesima maniera, dice egli, quando convengono insieme tali uomini, quali noi siam celebrati, non fa loro mestiere di voce straniera e delle oscure parole de' poeti, i quali, per non esser presenti, non si possono interrogare d'intorno a quello che ne' lor versi hanno scritto et intender voluto. In queste parole, o Guazzo, voi vedete che Platone rifiuta la dottrina poetica nelle quistioni de' filosofanti[3]. Quanto maggiormente il diletto? Però cosa chiara è che, quando i filosofi formano idoli di poesia, riguar-

dano principalmente all'utile, e non al diletto di chi gli ascolta. Essendo adunque la pittura qualificata dalla morale filosofia, dovete concedermi che quest'arte, sotto questa considerazione, ha 'l giovamento per principal fine. Ma non solamente dalla morale filosofia vien la pittura ordinata; ma dalla cristiana altresì, come da quella che considera e l'artefice e l'arte istessa nell'artificiato, et insieme il fine dell'arte[1]. Ella considera la persona del pittore, perché l'ottava Sinodo Costantinopolitana dice che uomini indegni non si deono ammettere alla pittura overo alla scoltura delle sacre imagini, e vieta che niuno, scommunicato da lei, le dipinga o scolpisca ne' sacri tempii[2]. E la seconda Sinodo Nicena insegna che l'istesso Iddio fu 'l primo formatore d'imagini, quando creò l'uomo di terra e lo fece ad imagine e sembianza sua. Ricorda ancora che da Mosè furono formati i due Cherubini dell'arca, et il Serpente di bronzo, per divino comandamento; e che Salomone fece i Cherubini in quel tempio che fu da lui con tanta grandezza fabbricato ad onor di Dio[3]. Quinci alcuni teologi passano a rammemorare che Cristo impresse in un velo l'imagine del suo volto, e quella mandò ad Abagaro re d'Edessa, come Eusebio racconta nel quarto libro delle Ecclesiastiche Istorie. Ricordano parimente quella che 'l medesimo Signor nostro lasciò di sé stesso nel velo di S. Veronica, la quale ancora oggidì si vede in Roma[4]; e quest'altra, pur del medesimo Redentore, che si ritrova in S. Giovan Laterano, dipinta dall'Evangelista S. Luca; dal quale molte altresì della Beata Vergine leggesi che furono di propria mano dipinte[5]. Considera poscia l'imagini dalla pittura formate, mentre la sesta Sinodo Costantinopolitana comanda, ch'essendo gli uomini nel libro de' Proverbii da Salomone avertiti che i loro occhi debbano guardar cose rette, e che con ogni più diligente guardia serbino intatti i lor cuori, poiché i sensi del corpo facilmente spargono le loro cose nell'anima: non si debba per lo avenire permettere che si facciano tali pitture, che abbaglino gli occhi e corrompano la mente, e destino gli incendii de' brutti piaceri[6]. La qual cosa volesse Dio che a' nostri tempi osservata

fosse. Ma la maggior parte de' moderni pittori par quasi che principalmente attenda a formare imagini di cattivi costumi, forse perché loro ne vien più guadagno, mercé di questo nostro corrotto secolo, il quale, come che precipitosamente corra per torte strade, brama appresso gli sproni al vizio e va ricercando ogni occasione di lusingar maggiormente i sensi. Ma voi tanto più degno di lode, o Figino, quanto più vi traete fuori della schiera di quegli artefici che con le loro pitture al guasto mondo aggiungono guastamento, e vi rimanete di mover la vostra mano ad opere non convenevoli alla cristiana religione e pietà[1].

GUA. Io non avrei mai creduto che non fosse lecito al pittore il fare alcuna volta imitazione di cattivi costumi, poiché neanche al poeta è tolto di farlo; essendo che i vizii, alla virtù contraposti, rendono più riguardevole la virtù, come nella musica alcune durezze, che a bello studio vi si mischiano a certi tempi, fanno riuscire la dolcezza delle consonanze perfette più grata all'orecchio, e come nella stessa pittura il negro fa rilevare e sorgere il bianco. E vediamo che ancora nelle sacre carte si raccontano pessime azzioni di pessimi uomini, acciò che, poste a fronte con quelle degli ottimi, più per cagione della bruttezza e malvagità loro ci vengano a schifo e sieno da noi maggiormente aborrite.

MAR. È vero che l'imitazioni di certi cattivi costumi non sono vietate al poeta, accioché nell'imitazione de' buoni egli più di giovamento ci porga. Ma se farà idolo d'azzione impudica, e vorrà minutamente e parte per parte rappresentarlaci, non fuggirà certamente il titolo di mal costumato poeta, e da Platone sarà dalla sua republica discacciato[2]. Né io posso risolvermi di lodar l'Ariosto dell'aver fatto raccontare con tante parole a Ricciardetto l'atto brutto della lascivia, con quante egli l'introduce a narrarlo in quella stanza, la quale incomincia:

Non romor di tamburi o suon di trombe[3].

Non così fece Virgilio, quando raccontò nel quarto dell'Eneida il medesimo atto del suo Enea con Didone dentro la spelonca del monte; ma se ne spedì con poche parole, e queste di sentimenti onestissimi, quando disse:

Speluncam Dido dux et Troianus eandem
Deveniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno
Dant signum: fulsere ignes et conscius aether
Connubii summoque ululurunt vertice nymphae[1].

Sarà dunque lecito al poeta l'imitare la codardia d'un cavaliere, come pur fece il medesimo Ariosto nella persona del vil Martano, per discoprir poscia più nobile il coraggio d'un altro campione. Così potrà formare un idolo della scortesia d'uno, per maggiormente illustrare la gentilezza d'un altro[2]. Ma delle cose d'impudicizia o non dee farne imitazione, o, facendola, dee anzi accennare che raccontare; perciochè tali imitazioni alcun buono effetto non possono partorir negli uomini, pur troppo da sé medesimi inchinati alle carnali immondizie, il che non aviene degli altri vizii, contro a' quali essi possono più gagliardamente combattere. Del pittore dico ancora il medesimo; perciochè ben potrà egli, senza rendersi reo di biasimo, rappresentarci alcune figure, le quali imitino costumi o di viltà, o di superbia, o di crudeltà, o d'altri simili vizii; ma non sarà già fuori di colpa e lontano dal rimprovero di mal costumato, se farà pitture che rappresentino azzioni vituperevoli e disoneste, per le quali n'abbia titillazione di sozzo diletto a seguir nell'anima di chi per ventura le mirerà. Perché, come ho detto, dall'imitazione d'atti lascivi non può germogliare alcun buon pensiero nelle menti degli uomini; ove dalla contraposizione degli altri vizii alle virtù può bene avenire che 'l riguardatore di tali imagini più dell'azzioni lodevoli s'innamori. Delle pitture impudiche adunque parlò la Sinodo Costantinopolitana nel divieto che ella fece del non dipingere immagini corrompitrici de' buoni costumi, non solo ne' tempii, ma in qual si voglia altro luogo; e di queste ho parlato ancor io, e non d'altre[3]. Germano Ve-

scovo, in una epistola che si legge nella seconda Sinodo Nicena, nella quarta azzione, aggiunge la differenza tra gli idoli de' Giudei e quei de' gentili, e tra l'imagini de' cristiani, e dice che, quando gli Ebrei dissero ad Aaron: « *Fac nobis Deos, qui nos praecedant* »[1], pensarono, i miseri, che non fosse Iddio né vero né falso, fuor che quegli il cui idolo vedesser formato; e diedersi a credere che quel vitello d'oro, da loro adorato, fosse il loro Iddio, il quale avesse da condurli fuor del deserto. Ma dice poi de' gentili, che essi alzarono le statue ad onore di quegli iddii che da loro erano adorati, come erano Giove, Saturno, Giunone et altri, i cui nomi si leggono per tutte le carte de' libri loro; le quali statue rappresentavano fatti impuri dei detti bugiardi iddii, e dinanzi alle quali esercitavano la religion loro, i culti et i sacrificii, che null'altro erano che fornicazioni, sceleratezze, dimostrazioni d'ogni bruttezza, libidini e pure bestemmie[2]. L'imagini poi de' santi uomini, che infino al sangue fecero resistenza al peccato e furono ministri della parola di Dio e veri servidori di lui, le quali si veggono appresso i cristiani, dice che altro non sono fuor che un delineamento della loro fortezza et una figura della loro dispensazione e virtù, et uno aviso et uno ammaestramento a glorificar Dio, a cui essi nella presente vita servirono[3]. Et il figurare il carattere della forma del nostro Iddio secondo la carne, per riprendere quegli eretici che dicevano lui esser venuto in fantastico e non in vero e reale corpo, a che nuoce? dice egli. Tanto più che giova a coloro i quali, non potendo con spiritale speculazione arrivare all'altezza della divinità, hanno bisogno d'un certo corporale intelletto per confermazione di quello che hanno sentito. Né, perché dinanzi a queste imagini del Salvatore i cristiani facciano adorazioni, si dee dire che essi adorino il mescolamento de' colori, overo de' legni; perciò che adorano l'invisibile Iddio, il quale sta nel seno del Padre e riceve l'adorazione in ispirito et in verità[4], sì come S. Paolo, nell'undecimo capitolo dell'Epistola agli Ebrei, dice che Giacob adorò la cima della bacchetta del suo figliuolo Giuseppe: non che ve-

ramente quel legno adorasse, ma perché con quell'atto di riverenza dimostrò l'amor suo verso chi teneva in mano la detta verga[1]. Questo istesso dichiara ne' suoi decreti Gregorio primo, il quale, scrivendo a Secondino, da cui gli era stata richiesta una imagine del Salvatore, dice che egli molto ben sapeva, lui non domandare l'imagine del Redentore per adorarla come Dio o quasi Dio, ma per infiammarsi con la rimembranza del figliuol di Dio nell'amor di lui, la cui sembianza egli così di veder bramava[2]. A questo effetto la seconda Nicena Sinodo approva nell'azzion quarta l'imagine del Precursore che col dito mostra l'agnello. E lo stesso fa con una sua epistola registrata nella seconda azzione del medesimo secondo Concilio Niceno Adriano Papa[3]. S. Giovanni Grisostomo (e lo riferisce il medesimo papa Adriano in una sua lettera scritta all'imperador Costantino et ad Irene sua madre, pur registrata nella Sinodo sopradetta) dice nel sermone sopra la parabola della semente, che chi fa violenza alla vesta regale, oltraggia lo stesso re, e chiunque offende l'imagine dell'imperadore, offende la medesima imperial maestà; e che colui che tratta irreverentemente l'imagini o di legno o di colori formate, è condannato non come quegli che abbia sinistramente operato d'intorno a cose non animate, ma come quegli che abbia oltraggiato il medesimo imperadore. La sopradetta Nicena Sinodo annoverò le venerabili imagini tra i vasi sacri[4]. Nell'ottava Sinodo Costantinopolitana è determinato, nel terzo canone, che l'imagine del Salvatore si debba adorare con egual onore col libro degli Evangeli[5]. Da queste parole cava il Bellarmino che le sacre imagini si deono onorare non solo per accidente, come s'onora la porpora o la corona del re, né solo impropriamente, come onorata fu quella statua dell'imperador Traiano, la quale dopo la morte di lui fu posta sopra un trionfal carro e riverita come l'istesso Traiano; ma si deono onorare e per sé stesse, come per sé stessa la persona del re e la dignità regale sono onorate, e propriamente, come propriamente s'onora l'ambasciador del principe, quando come ambasciadore s'onora; talché ancor elle sieno

il termine della venerazione come considerate in sé stesse, e non solo come rappresentatrici dell'essemplare. Perché, se 'l libro degli Evangelii et ancora i sacri vasi, tra' quali sono annoverate le sacre imagini, s'onorano per sé stessi e propriamente, segue che, dichiarando il Concilio l'imagini doversi onorare come s'onorano le dette cose, elle si debbano per sé stesse e propriamente ancora onorare. Ma bene è vero che l'imagini, quando s'onorano in questa maniera, non s'onorano col medesimo culto, col quale s'adora l'effigiato; come può discernere chi con attenzione legge la determinazion fatta dalla sopradetta seconda Nicena Sinodo, nel fine della settima azzione, d'intorno alla venerazion delle imagini del Salvator nostro e della sua Madre santissima, e degli angeli, e di tutti gli uomini santi[1]. Nel qual luogo ella diffinisce generalmente di tutte l'imagini che si deono onorare, ma non di latrìa, la qual si dee alla sola divina natura. Parla della venerazione con cui l'imagini debbono riverirsi propriamente e per sé stesse, perché l'effigie del Salvatore, quando s'adora per accidente et impropriamente, s'adora con la medesima specie d'adorazione con che s'adora l'istesso Cristo, e però con adorazion di latrìa. E nondimeno dice la Sinodo che detta effigie non dee essere adorata con vera latrìa, il qual culto si richiede e deesi dare a Dio solo. Intende adunque d'un'altra specie di venerazione, con cui l'imagine del Salvator nostro propriamente e per sé stessa dee onorarsi. E questa tale venerazione è un certo culto, il quale si riduce analogicamente alla specie di quella venerazione che al medesimo essemplar si dee, ma che di quella è senza alcun paragon minore. Però, quando l'imagine del Signor nostro s'adora per accidente et impropriamente, e si fa dell'imagine e dell'imaginato una adorazion sola, questa adorazione è vera latrìa. Ma quando la medesima imagine s'onora per sé medesima e propriamente, questa venerazione non è latrìa, ma un culto inferiore, e da quella molto distante, come che a lei si riduca. Lo stesso dico della venerazione delle imagini della beatissima Vergine e degli altri santi. Perché quelle

di Maria Vergine, che, adorate per accidente et impropriamente, s'adorano d'iperdulìa — la quale è una specie di culto inferiore della latrìa, e dassi ad una tal creatura per qualche particolare eccellenza e privilegio sopra tutte l'altre creature —, onorate poscia per sé stesse e propriamente, s'onorano con venerazione non d'iperdulìa, ma che si riduce alla iperdulìa. L'altre imagini de' santi, che, adorate nella prima maniera, s'adorano di dulìa — la quale non è altro che un certo riconoscimento di qualche eccellenza e virtù, con segni estrinsechi protestato —, nella seconda s'onorano con venerazion non di dulìa, ma che nondimeno alla dulìa riduttivamente appartiene[1]. Né qui, o Guazzo, voglio rimanermi di dirvi che la libertà, la quale vi siete fin dal principio del vostro ragionamento presa, d'allargare il significato di questa voce 'idolo' all'imagini che sono delle cose essistenti, non v'è conceduta nella materia dell'adorazione delle cristiane imagini; perché il sopradetto Concilio Niceno ferisce di scommunica tutti coloro che l'imagini de' santi uomini ardiscono di chiamare idoli, dicendo così: « *Qui venerandas imagines idola appellant, anathema* »[2]. Finalmente il Concilio di Trento, nella sessione ventesima quinta, qualifica le pitture appartenenti al culto di Dio e dice: « *Omnis lascivia vitetur, ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur* ». Et insegna il fine, al quale dalla Chiesa vengono indirizzate, che è la ricordazione de' beneficii ricevuti da Cristo e l'imitazione della vita di quegli eroi, i fatti de' quali ci vengon rappresentati[3]. Percioché dice l'ottava Sinodo Costantinopolitana, nel terzo canone, che, sì come tutti conseguono la salvezza per li ragionamenti delle sillabe che si portano nel libro degli Evangelii, così et i dotti e gli idioti traggono utilità da quello che loro dinanzi agli occhi vien posto per mezzo dell'imaginaria operazion de' colori, poiché tutto ciò che 'l sermone, il quale nelle sillabe si ritrova, ci vien predicando e c'insegna, la scrittura parimente, che è ne' colori, ci spiega e racconta[4]. Quante volte Gregorio Nisseno (lo dice egli stesso nell'orazione della Deità del Figliuolo e dello Spirito Santo, e parimente in

quella d'Abraamo) passava dinanzi ad una pittura, la quale efficacissimamente gli rappresentava una sacra istoria, tante volte sentiva trarsi il pianto degli occhi. E la pittura era tale: stava Isaac inginocchiato sopra l'altare et aveva legate le mani dopo le spalle; et a tergo del giovanetto vedevasi il padre, che, afferrato il fanciullo per li capelli, a sé lo traeva; et inchinando la sua faccia sopra quella del tanto da lui amato figliuolo, compassionevolmente il guardava, ma stringeva tuttavia con la destra l'ignudo ferro. E già la punta quasi toccava e pungeva il corpo, quando la divina voce lo ritrasse dal sacrificio[1]. Amava S. Giovanni Grisostomo (e lo riferisce la seconda Sinodo Nicena) una pittura di cera, in cui si vedeva un angelo che cacciava e mandava a filo di spada infinite schiere di Barbari, e Davide che dir sembrava: « *Domine, in civitate tua imaginem eorum ad nihilum redige* »[2]. Costantino Diacono lesse un'ecfrasi d'Asterio, vescovo d'Amasia, alla detta Nicena Sinodo, d'una pittura che vide sotto il portico d'un tempio, formata con arte maravigliosa: et era il martirio d'Eufemia vergine. Vedevasi primieramente un giudice assiso in un alto seggio, che acerbamente e con torto sguardo mirava la giovane. D'intorno stava la turba de' birri. E dall'una delle parti eranvi i notai con le tavole e con gli stili in mano; uno de' quali, alzata la destra dalla tavola in cui scriveva, guardava la vergine con atto di gravità et a lei chinava la faccia, quasi comandandole che favellasse un poco più alto, accioché, impedito dall'ascoltare dallo strepito de' soldati, non scrivesse per ventura al contrario e segnasse il falso per vero, o pure il dubbioso per certo. Dinanzi a quella tribuna stava la santa donna in abito negro (che così giudicò quel savio pittore di doverla finger vestita, accioché con la negra gonna protestasse cristiana filosofia) e con volto piacevole e nulla turbato. Ella era condotta al giudice da due soldati, uno de' quali, caminandole innanzi, al giudice la traeva, l'altro, standole da tergo, la sospingeva con gli urti. L'atto della vergine era mischiato di vergogna donnesca e di virile costanza, perché, quasi vergognandosi del cospetto degli uomini, teneva gli

occhi fissi alla terra, ma stava tuttavia intrepida, nulla paventando l'amaritudine della battaglia. Qui passa il vescovo alle laudi di quei pittori, i quali avevano effigiato l'orrendo spettacolo di Medea; perciò che vedevasi espresso nella pittura che 'l volto di quella sdegnata femina, mentre ella stava per cacciare il ferro nelle viscere de' figliuoli, era di misericordia e d'ira contemperato, mentre con uno degli occhi mostrava il furore, e con l'altro scopriva l'affetto materno, per cui l'empia donna aveva quel misfatto in orrore e bramava di perdonare alla propria carne. Poi dice che 'l pittore dell'istoria di Santa Eufemia aveva molto meglio co' suoi colori mischiato i costumi della vergogna e della virilità (cose che son ripugnanti), di quello che quegl altri pittori della rea donna di Colco avessero fatto. E dopo questo ripiglia il ragionamento della pittura, e segue con dire che un manigoldo, preso il capo della vergine e ripiegatolo al dorso, porgeva la faccia di detta vergine ad un altro, perché fieramente la tormentasse. E costui co' martelli e con le tanaglie traevale i denti di bocca. Erano le goccie del sangue, che giù scorrevano, dipinte in maniera che altri avrebbe giurato che vive distillassero dalle labbra. Dopo queste cose vedevasi che la santa donna era condotta alla carcere, ove sedendo alzava le mani al cielo e favellava con Dio scacciatore di tutti i mali. E fra tanto sopra il suo capo appariva il segno che da' cristiani vien adorato, cioè la croce. Finalmente aveva il pittore quinci e quindi acceso un gran fuoco e fintolo con un color fiammeggiante. Nel mezzo del quale incendio stava con le mani giunte e con lieto volto l'invitta martire, perché passava ad una incorporea e beata vita. Fin qui aveva il pittore adoperata la mano sopra la tavola: e fin qui formò le parole il vescovo della narrazione di questa pittura, non rimanendo però di mischiare molte lagrime co' suoi detti; sì come ancora i Padri di quella Sinodo si compunsero nell'udir leggere il solo racconto di questa dipinta istoria e piansero i loro peccati[1].

GUA. Martinengo, io vi giuro che ancor io, nel sentire la descrizzione, da voi recitata, di questa imagine, ho pro-

vato le punte della compassione e della pietà, né molto è mancato che lagrime di divozione non mi sieno cadute dagli occhi.

MAR. Mi piace che di già cominciate a goder di quell'utile che io vo tuttavia persuadendovi essere il fine della pittura. Da quinci innanzi spero che v'accorderete più facilmente con esso meco. Ma state ad udire. Nella sesta Sinodo universale vien ordinato (e quest'ordine fu letto nel secondo Concilio Niceno) che per lo avenire, in vece di quell'agnello che si dipingeva additato da S. Giovan Battista — il quale agnello era simbolo e tipo di Cristo —, si debba effigiar que carattere, del quale si vestì l'agnello Cristo nostro Signore secondo l'umanità; accioché noi, considerando in questa maniera l'altezza dell'umiltà del figliuol di Dio, condotti da questa imagine alla memoria della sua passione in carne e della salutevole dispensazione della sua morte, meglio abbiamo a conoscere la liberazione del mondo. Eccovi, Guazzo, a qual fine la Chiesa indirizza l'imagini del Salvatore: cioè, perché elle ci guidino al prototipo e ci riducano alla memoria il beneficio della redenzione e salute nostra[1]. Da Stefano Diacono, e notaio della seconda Nicena Sinodo, fu letto ancora un libro di Leonzio Vescovo alla presenza di tutto il Concilio; nel qual libro contenevasi che, sì come colui che riceve dall'imperadore un mandato, baciando il sigillo, non onora overo la cera, overo il carattere, overo il piombo, ma riverisce l'imperadore, così, qualunque cristiano inchina et adora il tipo della santissima Croce, non adora la natura del legno, ma, riguardando il sigillo e l'anello e 'l carattere, saluta et adora l'istesso Cristo, il quale sopra quel legno fu crocefisso e morì. E che, sì come i figliuoli, mentre il lor padre sta lungo tempo in lontano pellegrinaggio, mossi da quell'affetto figliale che senton nel cuore, ciò che veggono di suo in casa, sia o bastone o seggio o vesta, il tutto con le lagrime in su gli occhi toccando abbracciano, onorando e desiderando il lor padre, e non venerando simili cose, così noi adoriamo la croce di Cristo come sua verga, il sepolcro come sua sedia e suo letto,

il presepio e Betleemme come sua casa; come ancora gli apostoli et i màrtiri e gli altri santi come suoi amici onoriamo, Nazarette come sua patria abbracciamo, il Giordano come suo lavacro riveriamo, adorando, con amore inesplicabile verso lui, dove egli ascese, dove sedette, dove apparse, dove toccò, dove adombrò, sì come luoghi di Dio, non onorando la regione overo le pietre, ma venerando l'istesso Cristo, Signore e Dio nostro, che in questi luoghi conversò, lasciò vedersi, fu dagli uomini conosciuto in carne e noi liberò dagli errori. E che non per altro noi cristiani segniamo la croce ne' tempii, nelle piazze, nelle case, in su le vesti et in tutti i luoghi, che per farci sovenire de' patimenti del Signor nostro[1]. Nell'istesso libro fu letto ancora che, sì come gli Israeliti, i quali abitavano in Babilonia, avevano et organi e cetere et altri simili musicali istrumenti, come parimente avevano i Babilonii, ma che 'l fine però dell'uso di quelli era diverso, perché gli Ebrei se ne servivano per lodar Dio et i Babilonii gli impiegavano nella servitù del Diavolo; così noi cristiani serbiamo le imagini per gloria di Dio e per memoria de' doni celesti, ove i gentili solevano adoperarle per l'adorazion de' Demonii[2]. Ma diciamo ancora qualche cosa delle imagini de' santi, così dell'Antico Testamento come del Nuovo. Sentite adunque la medesima seconda Nicena Sinodo, nel fine dell'azzion sesta, come ragiona dell'utile della pittura. Non si contenta, dice essa, la santa Chiesa di tirarci alla penitenza et al conoscimento dell'osservazione de' precetti divini per lo solo sentimento dell'orecchio, ma lo stesso adopera per quello dell'occhio, bramosa di riformare per tutte le vie possibili i nostri costumi. Di qui aviene che a chi si lascia rapire dal desiderio delle ricchezze mostra l'imagine di Matteo Apostolo, il quale, abbandonata la frenesia dell'avarizia, seguì Cristo che lo chiamò, rinonziando e 'l banco et insieme l'affetto del banco. A chi froda il prossimo mette innanzi l'imagine di Zaccheo asceso in su l'albero per veder Cristo et apparecchiato a rendere quadruplicatamente il frodato. A chi ne' vischi delle meretrici si ritrova impaniato e nel fango delle

carnali bruttezze convolto dipinge il casto Giuseppe, che, lasciando il manto tra le mani adultere della donna egizzia, fugge da lei come da fiera spaventevole et arrabbiata. A quel vecchio, che sotto liscia cotenna asconde un animo irsuto e che rimbambito vuol raccendere i carboni quasi spenti della parte concupiscibile, rappresenta l'imagine di Susanna che dal cielo chiama soccorso, e quella di Daniello che condanna la malvagità de' due sacerdoti. A quel molle, che vive impudicamente e pompeggia, e che non dona a' poveri tutto quello che dalle sue vesti preziose e dalla delicata sua vita pigliar potrebbe, offre l'imagine di Giovanni vestito di pel di cameli e che si pasce di mel salvatico, et il quale mostra col dito quel puro agnello che sopra di sé tolse tutti i peccati del mondo[1]. Queste e simili altre pitture, posteci dinanzi agli occhi, fanno che i cuori di coloro che temono Dio gioiscono, et i volti ridono, e l'anima contristata si trasforma tutta in dolcezza. Né perché ne' tempii sempre non si predichi e non si legga, rimane perciò che quivi sempre le pitture non ci ammaestrino, come quelle che e la mattina e di mezzo giorno e di sera et in tutte l'ore si lascian vedere e vive scritture sono; le quali avanzano in ciò le lettere, ché queste feriscono i soli occhi degli uomini dotti, intenti alla loro lezzione, e quelle percotono gli occhi, benché ancora non intenti, così de' letterati uomini come de' semplici e degli idioti[2]. Ma non sono forse manifeste l'utilità che dalle sacre imagini si sono cavate? Canta Gregorio Teologo in alcuni suoi versi, che, l'effigie di Polemone veduta da certa meretrice in camera d'un giovane intemperante, il quale a sé l'aveva chiamata, vinta dallo spettacolo ritrasse 'l piede e riverì quell'uomo dipinto, come se vivo egli fosse stato. I versi, traslatati in lingua latina e registrati nel Concilio Niceno, son questi:

Nec Polemon mihi tacebitur,
Res mira haec multorum verbis claruit.
Hic prius erat utique non sobrius,
Turpisque valde voluptatum servus;

Sed postquam amore honesto se occupavit,
Consiliarium nactus, non novi satis quemnam,
An prudentem aliquem, an seipsum, confestim
Usque adeo affectionibus visus est superior,
Ut quoddam ponere cogar illius factorum mirum.
Scortum intemperans aliquis ad se vocarat iuvenis:
Illa vero, ubi prope limen pervenisset,
De quo in imagine Polemon prospiciebat,
Inspecta illa (erat autem veneranda),
Spectaculo victa mox recessit,
Ut vivum reverita pictum[1].

GUA. Effetto maraviglioso fu questo. S'altri simili ve ne sovenissero, di grazia, il raccontarceli non vi sia grave, perché mi diletta molto questo discorso.

MAR. D'un altro mi torna a mente, il quale avanza questo che ora v'ho raccontato. Narra Cirillo, vescovo gierosolimitano, in quel libro che egli scrive a Santo Agostino de' miracoli fatti da S. Girolamo dopo morte[2], che un giovane di nobil sangue, pazzamente invaghitosi d'una monacella, bellissima sopra tutte le donne che allora viveano, giovanetta d'anni, ma di sapienza d'animo estremamente canuta, e la quale non attendeva a null'altro che ad orare, a salmeggiare et a somiglianti spirituali essercizii; non sapendo il misero qual altro mezzo tentare per disfogamento delle brutte sue voglie, già che tutti gli altri non gli erano riusciti, ricorse ad un mago, perché operasse con gli incantesimi, ch'egli una volta sentisse qualche mitigazione all'incendio delle sacrileghe fiamme del cuore. Così questo malvagissimo incantatore, fatto venire un demonio, mandollo di notte tempo alla vergine, acciocché la sovvertisse con le sue frode. Maravigliosissimo avenimento: come 'l diavolo fu giunto sul limitar della camera, così tostamente fu spaventato dall'imagine di S. Girolamo, che quivi era, né potendo entrare, tornossene al mago e sì gli disse che dalla detta imagine gli era stata impedita l'entrata alla giovane. Allora il reo uomo, schernitolo e ripigliatolo, perché avesse avuto spavento d'una pit-

tura, lo scacciò via; e chiamato un altro demonio, là pure per lo medesimo effetto il mandò. Ma quello che accadde al primo, accadde parimente al secondo, e peggio ancora: perché fu sforzato a rimanere ivi per più d'un'ora legato sopra la soglia. Onde cominciò a gridare con voci altissime: « Girolamo, se tu mi lasci di quinci partire, mai più non ci torno». A queste grida stupefatta la santa donna che, rinchiusa nella sua cella, stava nell'orazione favellando col suo celestiale sposo, paventò forte. Ma raddoppiando il diavolo le sue strida, risvegliò tutte le monache di quel chiostro; le quali, per la paura tremanti, colà corsero con la croce innanzi e, conosciuto quello essere un infernale spirito, l'interrogarono e scongiuraronlo, perché dicesse qual cagione in quel luogo l'avesse condotto. Narrando il diavolo il tutto per ordine, e gridando che S. Girolamo quivi l'aveva legato con mille catene di fuoco, pregolle che con le loro preghiere adoperassero col detto santo, che egli via il lasciasse andare. Allora la santa schiera, postasi a far rendimento di grazie a Dio et a lodar S. Girolamo, supplicollo che di là scacciasse lo spirito immondo, né permettesse che mai più venisse ad annoiare alcuna di quella casa. Apena fu l'orazione finita, che 'l diavolo si partì mugghiando per l'aria; et itosene a chi l'aveva colà mandato, cominciò a percoterlo fieramente et a macinarlo tutto con le percosse, gridando che, essendo stato il mago la cagione de' suoi tormenti, voleva con quelle busse farne vendetta. Era il misero quasi morto, quando, votatosi fra le battiture a S. Girolamo, lo pregò che non gli negasse i doni della misericordia, ma sovvenisselo e lo difendesse dalla rabbia di quel nemico, promettendogli di non ripigliare mai più quell'infame essercizio della magia. Fatta la promessa, il diavolo si dileguò. Giacque poscia il mago un anno intiero nel letto, che mai non poté reggersi in piedi. Finito il qual tempo, s'incavernò subitamente in certa spelonca, dove per lo spazio di quattro anni S. Girolamo era stato rinchiuso, e quivi con molta santità di vita e con molta asprezza di penitenza trascorse i suoi giorni.

Fi. E che vi pare di quel miracolo che vide Giovanni Gualberti, quando, offrendo egli il suo nemico e la spada ignuda in dono al Salvator nostro dinanzi alla sua santissima imagine pendente in croce, il Crocefisso chinò la testa e diè segno d'aggradire l'offerta fattagli? E qual utile non trasse da quella imagine il buon cavaliero, poiché, compuntosi nell'adorazione di quella, abbandonando il secolo divenne angelico abitator delle selve et in compagnia degli ucelli garrì poscia amorosamente il suo Dio, come il nostro Comanino ha cantato nella quinta canzone del secondo libro degli Affetti della Mistica Teologia?[1]

Mar. Un altro miracolo, pur dell'imagine del medesimo S. Girolamo, racconta il sopranominato Cirillo Gierosolimitano; et è tale. Uno eretico arriano, entrato nella chiesa di Gierusalemme, veduta quivi l'imagine del sopradetto santo: « Volesse Dio — disse fremendo fra sé medesimo — che io t'avessi avuto fra le mie mani quando eri vivo, o Girolamo, sì come al presente vi t'ho dipinto; ché t'avrei scannato con questo pugnale ». E trasse in questa il pugnale del fodro, poi con quanta forza aveva nel braccio ferì la santa imagine nella gola col ferro. Ma quando tentò di cavare il coltello fuor della piaga, non poté farlo; né meno poté spiccar la mano da quello. E fra tanto dal luogo della ferita scorreva un'onda di sangue, la quale fino in quel tempo che Cirillo scrisse l'istoria visibilmente scorgeasi scaturire. Nell'ora medesima che questo accadde, apparve S. Girolamo col pugnale conficcato dentro la strozza dinanzi al giudice, e domandogli che lo vendicasse di quello oltraggio, narrandogli puntualmente ciò che all'imagine di lui era occorso. Stupefatto il giudice caminò, con tutti coloro che seco erano, al tempio, e vide l'eretico, il quale ancor teneva la mano al coltello affissa. Ma non così tosto dalla sopravegnente compagnia fu scorto, che gli fu data la libertà di quindi ritraerla. Preso l'empio, et ostinatamente perseverando nella mala volontà di prima, fu poscia con pietre, con legni, con spade e con lancie subitamente ucciso dal popolo. Ma non più di questi miracoli,

perché prima finirebbe l'anno, che io finissi di raccontarne una ben minima particella[1]. Ora, di due cose io rimango confuso et attonito. La prima è che, piacendo tanto al benedetto Iddio l'onore che si fa dalla cristiana famiglia alle imagini de' suoi santi, quanto egli stesso co' miracoli ci vien protestando, gli uomini ardiscano di comparire davanti a queste sacre figure con l'anima di colpe imbrattata. E nondimeno la seconda Nicena Sinodo, nel fine dell'azzion sesta, pur dice: « *Qui autem est adoraturus venerandam imaginis picturam, si dignus est, accedat; si indignus sit, purgetur, deinde accedat* »[2]. La seconda è che, avanzando le virtù eroiche de' nostri santi quelle degli uomini antichi del gentilismo, i cristiani non si vergognino di preporre le profane alle sacre imagini, e di compiacersi vie più d'adornar le sale e le camere con figure d'uomini infedeli, che con quelle de' gloriosi màrtiri e di tutta la beata schiera de' giusti[3].

GUA. Stimate voi che sia cosa sconvenevole ad uom cristiano il tenere in casa l'imagini de' gentili? Ditemene, di grazia, il vostro parere, accioché mi sappia governare in questa cosa, che molto rileva.

MAR. Parlando delle imagini de' gentili, overo intendiamo delle imagini che sono idoli di falsi iddii, overo di quelle che ci figurano qualche uomo particolare, et istoria ancora o semplice favola; o pure di quelle che ci rappresentano qualche capriccio e moralità, quali apunto sono i gieroglifici degli Egizzii. Se noi dunque vogliamo parlar degli idoli, io vi dico che nel Deuteronomio, al capitolo settimo, comanda Iddio al popolo ebreo che ruinar debba gli altari degli idolatri, e romper le statue, e tagliare i boschi, et abbruciar le scolture; e che alcuno di loro non brami l'oro overo l'argento di che le statue son fatte, né di quelle osi di pigliare alcuna cosa, come di cose abominevoli a lui; e che nulla portino dell'idolo in casa loro, ma che lo detestino et abbianlo a schifo come bruttura et imbrattamento e lordura. Quando Teodosio Imperadore diede a' cristiani facoltà di atterrar gli idoli, Teofilo vescovo d'Alessandria gli spezzò tutti nella diocesi alessan-

drina, trattone un solo, che era l'imagine d'una simia; il qual comandò che fosse posto e serbato in publico luogo, acciocché i pagani nel tempo avenire non potessero negare d'avere adorato simili iddii. Leggesi ancora di S. Gregorio, che in Roma fece ruinare e spezzare molte belle statue, come quelle che ritraevano i pellegrini dalle visite delle sacre basiliche e delle reliquie de' santi, mentre gli allettavano con la lor vista. Preme Clemente Alessandrino più d'ogni altro in questo negocio; il qual non permette che neanche una volta sola si possa guardare in faccia ad un idolo, e lo dice nel terzo libro della Pedagogia, quando tratta quali figure si debbano scolpir negli anelli. Non vorrebbe Santo Agostino (lo scrive sopra il Salmo novantesimo terzo) che i giorni della settimana fossero nominati co' nomi de' favolosi iddii, come di Marte, di Mercurio, di Giove, di Venere e di Saturno, ma che, secondo il costume ecclesiastico, si dicesse Domenica, seconda feria, terza feria, e così per ordine infino al Sabbato. Come pensate, poi, che fosse per biasimare quegli uomini che vanno rabberciando gli idoli rotti e per le case n'empiono i nicchi? Vero è che, non essendo il tempo presente così pericoloso d'idolatria, come era quello della primitiva Chiesa, quando gli uomini novamente si convertivano a Dio, si possono tollerar tali statue solamente per la maestria e per la finezza dell'artificio. Delle imagini della seconda specie dirovvi ancora liberamente quello che io ne sento. Giovanni Grisostomo, nella ventesima prima omelia al popolo d'Antiochia, riprende agramente coloro i quali portavano addosso l'imagine d'Alessandro di Macedonia. « Dimmi, dice egli, queste adunque sono le nostre aspettazioni, o tu che porti l'imagine d'Alessandro figurata in una medaglia d'oro al capo overo a' piedi, che dopo la Croce e dopo la morte del Signor nostro mettiamo le nostre speranze nell'effigie d'un re gentile? Non sai quante cose ha fatto la Croce? Ha ruinata la morte, estinto il peccato, vuotato l'inferno, sciolta la possanza del Diavolo; e non vuoi credere che ti possa dare la sanità corporale? Ha tutto il mondo risuscitato, e tu non n'hai confidanza?» Vedete che a questo gran

vescovo non piaceva che i suoi popolani avessero l'imagine d'un uomo idolatra con seco. Ben lodava quegli uomini pii, che e nelle anella, e nelle tazze, e su per le pareti della casa la santa imagine di Melezio avevan dipinta[1]. Però mio parere è che, poiché l'imagini de' nosti santi, oltre il giovamento che ci recano, servono ancora per ornamento di nobili stanze et hanno tanta vaghezza le sacre istorie espresse dalla pittura, quanta hanno ancor le profane, dovrebbe il perfetto cristiano sbandire della sua casa tutte l'imagini del gentilismo et in lor vece introdurvi quelle del cristianesimo[2]. Si tiene per essempio di castità l'imagine di Lucrezia Romana in camera appesa; la qual donna, conceduto ancora che non fosse colpevole dell'adulterio (onde disse non so chi: « *Mirabile dictu, duo fuerunt, et adulterium unus admisit* »), non è però che non si facesse colpevole dell'omicidio; non essendo lecito ad alcuno l'essere micidial di sé stesso. E perché non tenervi più tosto l'imagine di Barbara, uccisa dal proprio padre per non aver voluto adorar gli idoli et per non aver voluto consentire alle nozze per amore del fior virginale consacrato all'amor di Cristo? Si fa dipingere l'effigie di Muzio Scevola con la man destra nel fuoco dinanzi al re di Toscana, come d'uomo pazientissimo de' tormenti. Perché non così dipingere i due giovani Antiocheni? i quali, accusati a Diocleziano d'esser cristiani, e da lui pregati, e poi minacciati, perché sacrificassero agli idoli, dissero di voler far prova della loro pazienza. Onde, poste ambedue le mani tra le fiamme, le quali ardevano in su l'altare, le tennero salde nel fuoco fin tanto che, seccata la carne tutta, l'ossa rimasero inarsicciate et ignude. Non vince forse questa pazienza quella di Scevola? Altri vogliono ne' loro studii il ritratto di Senocrate, come d'uomo tanto benigno, che difese una passera volatagli in grembo dall'unghie d'uno sparviero che la cacciava, dicendo non convenirsi tradir chi priega. Perché non più tosto avervi il ritratto d'Egidio Abbate? il quale, menando vita solitaria alle bocche del Rodano, viveva del latte solo che spremeva dalle mammelle d'una domestica cerva. Avenne un giorno che questo

animale, premuto da' cani, tutto mesto e mugghiando più dolorosamente del solito, fuggisse al cespuglio dove dimorava il sant'uomo e, caduto dinanzi a' suoi piedi, giacesse in terra, quasi umilmente chiedendogli aiuto contro la fame de' veltri. Il che conosciuto dall'amorevole vecchio, operò sì fattamente con l'orazioni, che fu tolto a' cani di poterla più rintracciare e d'appressarsi alla macchia. Quando, ecco, uno de' cacciatori, aventando uno strale, ferì l'Abbate; e poi, facendosi tutti la via fra quelle spine, entrati nella più secreta parte di quelle, trovarono il venerabile vecchio e la cerva appresso lui coricata; e compunti da religione, chiesero perdono al romitello impiagato per loro imprudenza, il quale con quella semplicità gliele concedette, con la quale aveva per la cerva fatte devote preghiere a Dio. Et essi poscia lasciarono l'animale vivo et intatto, e partironsi[1]. Ad altrui giova d'appendere alla parete l'imagine di Tito Cesare, come d'imperador liberale e tanto inchinato al giovameno degli uomini, che una volta, sovenutogli dopo cena di non aver fatto in tutto quel dì veruna azzione in prò d'alcuno, rivoltosi a' famigliari disse: « Amici, ho perduto il giorno ». Ma perché non compiacersi più tosto dell'imagine di quel Cratone, il quale, spezzando in Efeso alcune gemme d'inestimabil valore, per dimostrazione dello sprezzo che faceva delle ricchezze, ripreso da Giovanni Apostolo, perché con quell'atto si procacciasse una falsa gloria, et essortato a venderle et a darne poscia i danari a' poveri, reintegrate le pietre preziose (come alcuni scrivono) da' santi Apostoli, convertitosi alla nostra fede per questo miracolo, fu prontissimo essecutor del consiglio, e vendute le dette gemme, le convertì nell'uso de' bisognosi? Ma se cosa di cristiana perfezzione è il non curarsi delle imagini de' gentili, quantunque per morali virtù segnalati, come poi sarà disdicevole il serbare in casa l'effigie d'uomini eretici, e di costumi affatto corrotti, e di vita infami? Veramente che da Giovanni Molano fu detto con molta ragione nel suo libro delle Pitture, che, sì come dalla Sinodo di Trento fu fatto un divieto, che niuno ardisse di tener libri scritti da' moderni

eretici, che che fosse quello che contenessero, così non sarebbe troppa la rigidezza della disciplina ecclesiastica, se fosse ordinato che niuno tenesse appo sé l'imagini di quest'empii. Gli antichi publicarono un bando, che uomo alcuno non fosse osato di ricordare il nome dell'incendiario del tempio efesino; e noi vorremo permettere che si tengano i ritratti di quei profani, da' quali il fuoco dell'eresia è stato acceso nella cristianità, la quale è 'l tempio di Dio? overo più tosto non li condanneremo, co' loro libri e con tutte le loro memorie, alle fiamme?

Fi. Non credo già che siate per biasimare il costume di tenere in casa l'imagini de' parenti, i quali, quantunque non sieno stati santi, hanno però molto splendidi costumi avuto e sono virtuosamente vivuti, quanto patisce la fragilità nostra. Che dite?

Mar. Non solo non biasimo questo affetto de' posteri verso i loro antenati, ma lodolo ancora, come nascente dall'amore della virtù, alla quale ci spronano bene spesso l'imagini degli uomini virtuosi, come un'altra volta v'ho detto, e come dice ancora Sallustio nel principio del libro della Giugurtina guerra. Scrive Giovanni Diacono, che S. Gregorio fece dipingere in una tavola Gordiano suo padre, a cui S. Pietro stringeva la destra con la sua destra, et in un'altra Silvia sua madre, con la sottoscrizzione « *Gregorius Silviae matri* ». Et era questa imagine finta in un atto di far con due dita il segno della santa Croce nel petto. Anzi, il medesimo auttor dice che volse il santo, mentre era vivo, farsi ritrarre con la croce nella man destra e col libro degli Evangelii nella sinistra: non per vanità, né per gonfiezza, ma per dare un salutevole ricordo della maniera della sua vita, e conversazione a' suoi monachi. Et a questo fine può 'l virtuoso lasciar la similitudine di sé stesso a' posteri; benché Caton Censorio sprezzasse queste così picciole cose, né mai volesse permettere che statua alcuna fra i nobili gli fosse alzata, dicendo piacergli più che tra gli uomini si quistionasse perché non l'avesse meritata, che 'l bucinamento che si facesse perché

l'avesse ottenuta[1]. Quello che ho detto de' ritratti degli uomini illustri del gentilismo, dicolo ancora delle sue istorie, avendone noi cristiani tante e così belle da poter far dipingere ne' nostri alberghi e ne' luoghi publici della città, le quali si potrebbono pigliare dalla Scrittura e dagli istorici delle cose cristiane; ché soverchio è, per non dir vano e ridicoloso, il voler ricorrere alle straniere per adornarli, più stimando le cose altrui che le proprie[2].

GUA. Quella mistura di ritratti d'uomini profani con quelli di santi, e d'istorie ecclesiastiche con gentilizie, che più d'una volta ho veduta in molti palazzi di grandi, a me sembra pure la sconcia cosa. Io vi giuro che non è cosa, la qual maggiormente m'offenda la vista.

MAR. Con molta ragione. Ma se questo vi dispiace tanto nelle case de' gentiluomini e de' prìncipi secolari, come poi vi dispiacerebbe dentro le Chiese e nelle case de' prelati e degli altri religiosi? Non dico già che, s'altri si fa ritrarre in atto di divozione e d'umiltà sopra la tavola dell'altare, commetta fallo; anzi, dico che fa cosa usata fin dagli antichi cristiani, sì come il Molano nel trentesimo capitolo del libro delle Pitture afferma d'avere osservato nelle imagini dell'antichità: per la qual cosa tali pitture non si deono annoverare tra le profane. Dico bene che, chiunque volesse fare in un tempio quello che Virgilio nel primo dell'Eneida finge che Didone avesse fatto nel suo, cioè dipingervi guerre overo altra profana istoria, come in quello era dipinta la ruina d'Ilio, farebbe errore[3]. Aggiungo, di più, non convenirsi dipingere in luoghi sacri cose naturali, che non servano alla pietà; sì come insegna la settima Sinodo, allegando a questo proposito una lettera di Nilo al proconsolo Olimpiodoro, ove dice che 'l voler dipingere su per le pareti de' tempii lepri, damme, cacciatori che mettano in fuga le fiere, e reti in mare, e pesci irretiti, e pescatori, sì come il detto proconsolo far voleva, sono fanciullesche cose, e che pazza cosa è il lusingar gli occhi de' fedeli con tai spettacoli. Queste et altre somiglianti pitture non si debbono parimente mescolare con le sacre ne'

chiostri, dove ogni cosa dee spirare umiltà, santità, divozione, e dare indizio d'un vero disprezzo del mondo e delle sue pompe. Onde S. Bernardo, nell'Apologia a Guglielmo abbate di S. Teodorico, dice ragionevolmente: « Che fa ne' chiostri, alla presenza de' monachi lagrimosi, quella ridicolosa mostruosità, quella certa maravigliosa brutta bellezza e bella bruttezza? Che fanno ivi l'immonde simie? i fieri leoni? Che cosa i mostruosi centauri? i mezzi uomini? le tigri macchiate? Che cosa i soldati combattenti? i cacciatori che suonano i corni? » E poco dopo soggiunge: « Dio buono, se non vi vergognate delle sciocchezze, rincrescavi almen delle spese »[1]. Rimane ora che io vi dica alcune cose intorno al far dipinger le favole. Ma prima convien sapere che, delle favole, alcune son vere favole, altre non meritano questo nome, anzi si potrebbono chiamar false.

GUA. Io non v'intendo. Le favole non son tutte menzogne egualmente? et essendo elleno bugie, come si può dire che di loro alcuna sia vera favola, altra falsa favola?

MAR. È dottrina di S. Tomaso, nel commento sopra la prima epistola di S. Paolo a Timoteo, nell'esposizione di quelle parole « *Ineptas autem et aniles fabulas devita* »; anzi, per dir meglio, è dottrina d'Aristotele nel libro della Poetica (la qual dottrina è poi raccontata da S. Tomaso), che le favole composte di cose maravigliose furono inventate per rappresentare agli uomini qualche verità nascosta sotto l'allegorie e parole loro, e per inducerli all'acquisto della virtù, e quinci alla fuga del vizio; la qual cosa meglio s'ottiene, appresso i semplici e gli idioti, con rappresentazioni che con ragioni. Talché due cose son nella favola: l'una delle quali è, che contenga sentimento vero e che rappresenti qualche cosa utile; e l'altra, che sia conveniente a quella verità che rappresentar dee. Quando adunque la prima condizione manca, la favola è vana. Quando manca la seconda, la favola è inetta. Quando ambedue sono congiunte, la favola è utile et acconcia; e questa tal favola chiamo io vera favola, come quella che ha le parti che le si convengono, e l'altre chiamo false

favole, per la diffalta delle condizioni a lor necessarie[1]. Quella favola che si racconta di Venere e della rosa, cioè, che prima tutte le rose erano bianche, ma che, quando Venere corse per dar aiuto ad Adone e soccorrerlo contro l'ingelosito Marte, e con una spina si punse il piede, il sangue che di quella puntura uscì fu cagione che le rose da indi innanzi nascesser vermiglie, qual verità contien ella sotto le sue parole? e come acconciamente ci guida a conoscere qual cagione produca il vermiglio ne' detti fiori? Però vana et inetta e, secondo il mio senso, falsa favola si può chiamare. Ma quando i poeti raccontano che Tetide, madre d'Achille, nato il figliuolo, subito lo tuffò nell'acque della palude Stigia, tenendolo stretto per li calcagni; e che perciò non poteva il corpo del detto Achille essere penetrato da forza di ferro, fuorché nel tallone, che non si bagnò per esser coperto dalla mano di Tetide; la qual cosa avendo Paride avvertita, lo ferì di strale nel tempio d'Apolline, mentre stava inginocchiato dinanzi all'idolo, e lo colpì nel tallon medesimo, il quale non era fatato; per la qual piaga poscia morì: essi fingono vera favola, e che abbraccia tutte le parti necessarie alla diritta costituzion sua. Percioché quel fingere che Achille non potesse da ferro alcuno essere in tutta la vita offeso, trattone il solo tallone, per la cui piaga abbandonò la presente vita, contiene e significa una verità, la qual è questa: che quel cavaliero si ritrovava armato di dentro con le virtù contro i vizii, toltone quel della carne, al quale ancora i più forti malagevolmente possono far resistenza, mercé che tali diletti fanno pellegrinar l'uomo da sé medesimo et uscire fuor di sé stesso. Vedete poi come questa verità viene acconciamente significata: che Polissena, della quale Achille era pazzamente invaghito, è cagione della sua morte; e nella greca favella questo nome di Polissena significa 'pellegrina di molti'; e donna bella trae molti fuori di senno. Oltra che il luogo della ferita fa molto a proposito per dimostrare quanto gli uomini trabocchino facilmente nel precipizio della concupiscenza; perché dicono i naturali che le vene del tallone appartengono

alle reni et alle virili membra. E da questo si mosse l'Ariosto a fingere, nel canto ottavo, che 'l cane mordeva il calcagno a Ruggiero, volendo accennare che la memoria de' passati diletti, goduti nell'isola d'Alcina, lo ritraevano dalla fuga di quella impudica vita[1]. Diciamo adunque che di quelle favole, che sono vane et inette e che non meritano il nome di favole, uomo savio non dee farne rappresentazione con la pittura, come di quelle che a nulla giovano e nulla insegnano. Ma l'altre, le quali contengono veri sensi e sono acconcie ad esprimere la verità contenuta, può ben egli fare a sua voglia dipingere, pur che non contengano atti libidinosi e forme lascive. Omero vien da Platone ripreso, perché abbia introdotto nelle sue favole alcuni iddii a fare azzioni disoneste e di cattivi costumi, quantunque i sensi di dette favole sieno onestissimi e di molta filosofia ripieni[2]. Ora, quello che è disdicevole in iscrittura, perché vogliamo noi dubitare che non sia disdicevole ancora in pittura? Vieta il Concilio di Trento il tenere in casa quei libri che trattano (come si dice) *ex professo* e narrano et insegnano cose lascive, dovendosi aver riguardo alla conservazione non sol della fede, ma de' buoni costumi ancora, i quali dalla lezzione di simili osceni libri vengon corrotti. E perché non si dovrà fare il medesimo delle pitture impudiche? Quel che si vede non move forse gli animi tanto gagliardamente, quanto quello che s'ode e si legge? anzi più, dicendo Orazio nella Poetica:

> *Segnius irritant animos demissa per aures,*
> *Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae*
> *Ipse sibi tradit spectator*[3].

Giovanni Molano rammemora quello che da non so chi fu scritto d'intorno all'imagini: cioè che, sì come non istà bene che nella famiglia s'odano lascivi ragionamenti, così non conviene che vi si veggano pitture di poca onestà. Percioché la pittura tacita è una cosa loquace e che pian piano sdrucciola nelle menti degli uomini; e che si trovano alcuni, i quali

adornano con delizie di disonestà le più secrete parti delle lor case, quasi che alla gioventù manchino gli allettamenti e gli sproni all'impudicizia. « E per qual cagione, dice egli, quelle membra, che tu per vergogna porti nascoste, mostri nude sopra le tavole, e vuoi che stieno del continuo dinanzi agli occhi de' tuoi figliuoli? Parla (dice il medesimo auttore) la lingua all'orecchio, e la pittura ragiona all'occhio, e questa è molto più loquace che quella, e spesse fiate discende più profondamente nel petto dell'uomo. Che sto io a dire quanta licenza si vegga ne' segni e nelle pitture? Si dipingono e si rappresentano agli occhi cose, che 'l nominarle è bruttissimo ». Queste parole e molte altre appresso dice costui, passando a dannare la trascuraggine delle leggi e de' magistrati intorno a' disordini et alle sconvenevolezze delle pitture, così ne' tempii come ne' publici edificii e nelle private case[1]. Né mancano gli essempii de' cattivi effetti di tali imagini disoneste. Scrive Plinio che Apelle dipinse un eroe ignudo; alla qual pittura la natura lo provocò[2]. Di Prassitele ancora si legge che formò la statua di Venere in Gnido di tanta bellezza, che un giovanetto, innamoratosene, vi lasciò di notte tempo macchie dimostratrici della sua troppa sfrenata e pazza libidine[3]. Parla Dio ad Ezecchiello di Gierusalemme sotto il nome di Ooliba, e dice che, avendo ella veduto uomini dipinti su le pareti, imagini di Caldei formate con varietà di colori, con cinti alle reni, con mitre in capo, forme di guerrieri e sembianze de' figliuoli di Babilonia, impazzò nella concupiscenza degli occhi suoi e loro per ambasciadori mandò chiamando; per che, venuti, l'imbrattarono co' loro stupri et ella se ne saziò[4]. Ricorda ancora S. Agostino, nel secondo libro della Città di Dio, nel fine del settimo capitolo, che Terenzio nell'Eunuco introduce un giovane, il qual, mirando una pittura che rappresentava la favola di Danae ingravidata da Giove trasformatosi in pioggia d'oro e scesogli in grembo, prende baldanza, e dell'essempio d'un tanto dio, quale era stimato Giove appresso i gentili, si fa riparo per difendersi dalla calunnia d'un simil misfatto e per pro-

vare che ancor a lui è stato lecito imitare un dio nell'aver violato una vergine; onde gli fa dire queste parole:

At quem Deum! qui templa coeli summa sonitu concutit.
Ego homuncio hoc non facerem? Ego vero illud feci, ac lubens[1].

Perché adunque altri non prenda occasione dalle imagini di sdrucciolare nelle lascivie, dee l'accorto padre di famiglia rifiutar tutte quelle che sono formate ignude e che sono rappresentatrici d'atti impudichi, né permettere che in casa sua gli occhi de' figliuoli e delle figliuole mirino forme guastatrici de' buoni costumi. Quanto maggiormente poi dovrannosi fuggire le figure ignude ne' tempii, ove ogni cosa dee incitare allo spirito? E vi dico ancora di più, che i Greci furono così rigidi osservatori della modestia nell'ornar le chiese, che non solamente non permettevano i nudi nelle pitture, ma né anche volevano che le vestite imagini si dipingessero, se non dal bellico in su; come in Venezia vediamo tuttavia essere da loro osservato in quel tempio nobilissimo che quivi con molta magnificenza hanno eretto: così gran temenza avevano che i cristiani, venuti alle chiese per adorare et orare, veggendo nelle figure delle tavole, overo delle mura, le parti da basso, quantunque coperte di panni, per ventura non si distraessero con la mente dall'orazione e lasciassero germogliare qualche sozzo pensiero nell'animo[2]. Poiché quali sono le cose che si riguardano, tali sogliono essere i pensieri che l'animo nostro, mosso dall'oggetto, produce; in quella maniera apunto che le pecore di Giacobbe ingravidarono di parti dipinti di macchie diverse, conforme alla diversità de' colori di quelle verghe, le quali parte con la scorza e parte scorzate egli aveva poste dentro l'acqua, bevuta poscia dalla sua greggia[3].

Fi. Voi m'avete avvertito di cosa, alla quale non ho mai pensato. Ho ben veduto molte pitture di divozione, usate dalla Chiesa greca e formate in quella maniera che voi ci avete detto pur ora; ma né considerava, né penetrava il per-

ché. M'è stato caro l'avvertimento. Nondimeno io vo dubitando, se ciò fosse universalmente da tutta la nazione osservato, o pure da qualche particolar chiesa. E 'l mio dubbio nasce dall'istoria di S. Eufemia, della quale il vescovo da voi rammemorato scrisse l'ecfrasi letta alla Sinodo; ove dice d'averla veduta dipinta in un tempio. E questa aveva pure tutte le sue figure intiere, e non fatte solamente dal mezzo in su, come dite che costumava la Chiesa greca di far ne' tempii.

MAR. Di questo costume de' Greci n'è stato osservatore Gugliemo Durando, che lo scrive nel Razionale degli Ufficii Divini. Quanto poi alla pittura della sopradetta istoria, vi dico che quel santo vescovo non scrisse d'averla veduta dipinta dentro il teatro del tempio, ma fuori, e sotto una loggia. Nel qual luogo può ben essere che si concedessero le pitture delle imagini tutte intiere, come lontane dagli occhi di coloro che oravano dinanzi agli altari et ascoltavano le divine laudi [1].

FI. Rimango appagato. Seguite ora l'ordine del vostro discorso.

MAR. Dalle cose dettevi finora da me voi, Guazzo, potete discernere quanto io approvi appresso il cristianesimo l'uso dell'etniche imagini. Segue che io vi dica alcuna cosa delle pitture etiche overo morali, di cui non era picciolo il numero appresso i gentili. Per pitture etiche intendo quelle figure e quelle imagini, le quali tengono un luogo di mezzo tra l'etniche e le profane: quali sono i gieroglifici degli Egizzii. Percioché, oltra che sono imagini, insegnano ancora e formano i nostri costumi. Queste pitture sono senza alcun dubbio sbandite fuori de' tempii, dove s'hanno a dipingere solamente quelle cose che si traggono dalla Scrittura, e l'istorie de' santi màrtiri e degli altri amici di Dio. Ché non sarebbe convenevole cosa, nel voler rappresentare in una chiesa la providenza della Divina Maestà, il dipingere uno scettro con un occhio in cima, sì come, per testimonio del Pierio, facevan gli Egizzii. Ma, fuori de' tempii, nulla vieta che non si possano lecitamente dipingere [2]. Tra queste pitture si può ragionevolmente annoverar l'imagine della Calunnia, che fece

Apelle quando finse un giudice con orecchie lunghe a sembianza di quelle dell'asino, presso alle quali bucinavano non so che due donne, l'una delle quali era l'Ignoranza e l'altra la Sospizione. E questo giudice, stendendo un braccio, porgeva la mano alla Calunnia, che a lui veniva in forma di donna, bella sì e bene adornata, ma con volto minaccioso e pien di furore. Costei scoteva una facella accesa con la sinistra, e con la destra si traeva dietro per li capelli un giovane ignudo, il quale, stando con le mani aggiunte, pareva che con le strida ferisse le stelle. Andavale innanzi il Livore, che era un uom vecchio, macilento et in guisa magro, che la pelle sembrava quasi che fosse congiunta con l'ossa. Dietro seguivano due femine in atto di festeggianti e di lusinghiere, che, vezzeggiando la detta Calunnia, l'adornavano e le accomodavano i panni intorno, e gioivano della sua bellezza. Di queste una era chiamata la Fraude, l'altra l'Insidia; alle cui spalle caminava la Penitenza con certe vesti logore affatto et in mille parti squarciate, la quale, dirottamente piangendo, si dibatteva et affliggevasi, perché dopo lei vedeva seguire la Verità[1]. Di queste e di simili altre pitture ben può ciascuno arricchir la casa et ornarla, senza incorrere in pericolo alcuno d biasimo. Or queste cose, le quali come alla memoria mi sono occorse, così da me vi sono state narrate, io credo, o Guazzo, che v'abbiano assai bastantemente informato di quanto fin da principio vi dissi: cioè che la cristiana e la morale filosofia sono facoltà qualificatrici della pittura, e che la pittura, considerata in questa maniera, ha per principal fine l'utile de' riguardatori, sì come, considerata come giuoco, non conosce altro fine che 'l solo diletto. Però quando il Comanino disse che 'l Figino indirizzava la pittura al proprio suo fine, et intese dell'utilità e non del piacere, considerò la pittura come facoltà qualificata dalla facoltà teologica e dalla civile, e non come voi l'avete considerata[2]. Laonde bene cantò egli et onorò l'arte del pittore sotto questa considerazione, molto più di quello che voi fatto abbiate sotto la vostra.

GUA. Non poteva il Comanino ritrovare miglior campione, per sua difesa, di voi. Orsù, eccovi che alzo la mano e mi vi rendo per vinto; benché scherzando io mossi quel dubbio, e non per traffigger l'amico.

FI. Poiché ci avete ragionato così copiosamente della considerazione che fa la teologia delle pitture, non v'incresca, o Martinengo, di sciogliermi ancora certi dubbii che già lungo tempo mi s'aggirano per la mente intorno alle sacre imagini. Ditemi, di grazia: come giudicate voi che bene stia il dipingere la prima persona della Trinità e rappresentarla con quella forma di vecchio che noi pittori communemente le diamo? Percioché da valent'uomini m'è stato detto che noi facciam male, come quelli che figuriamo la divinità, che non si può figurare, e la vestiamo d'umane membra, quasi che ella abbia corpo. E pure non l'ha.

MAR. Quando il Guazzo ci divise le pitture in icastiche et in fantastiche, dicemmo che questa imitazione della prima persona della Trinità, fatta con la similitudine d'un uom vecchio, si doveva porre sotto il genere della fantastica; poiché i tre uomini, i quali apparirono ad Abraamo e rappresentarono tutte e tre le divine persone, erano d'eguale statura e sembravano di pari età. Per la qual cosa non si può dire che l'uno di loro, per dimostrare nella sua sembianza maggior numero d'anni, rappresentasse più tosto la persona del Padre, che quella del Figlio overo dello Spirito Santo[1]. E dell'altre apparizioni fu detto che non si cava dalla Scrittura che apparisse più questa che quella persona, o pure tutte e tre nsieme. Aggiungo ora che, quantunque la prima delle divine persone mai non sia apparita sotto visibili forme, in guisa che si discernesse esser dessa e non una dell'altre due, è però apparita sotto forme imaginarie distinta dall'altre: et apunto sotto la sembianza d'un uomo antico, sì come voi pittori la dipingete, ché con tale aspetto la vide il profeta Daniello e l'apostolo S. Giovanni. E quinci Tomasso Waldense argomenta nel suo Dottrinale, al titolo decimo nono, che non errano i pittori, mentre fanno similitudine di questa

prima persona della Trinità nella maniera di sopra detta; e dice che quello che vien conceduto alla penna si dee parimente al pennello concedere. Onde, se Daniello nel capitolo VII e Giovanni nel IV dell'Apocalissi la descrivono con la detta forma, con la medesima possono ancora i pittori dipingerla, tanto più che non è oggidì tra noi cristiani (per quanto io creda) alcun così rozzo, che pensi che con tali imagini la divinità s'esprima e figuri. E quando pure alcuno se ne trovasse, converrebbe, secondo il ricordo del Concilio di Trento nella sessione ventesimaquinta, ammaestrar questo tale che, quando una delle persone della Trinità vien dipinta con certi simboli e con certi segni, non la divinità di quella persona, ma sì bene alcune proprietà, overo azzioni, che a Dio s'attribuiscono, coi colori si vengono dichiarando; e che però quel pittore, che sopra un seggio dipingesse la persona del Padre in forma di vecchio, e co' libri aperti nel suo cospetto, sì come scrive Daniello d'averla veduta, niente altro verrebbe ad esprimere che l'eternità del medesimo Iddio e quella sua infinita sapienza, con la quale conosce tutti i pensieri degli uomini e le loro operazioni, per doverne poscia essere giustissimo giudice, overo in questo, overo nell'altro secolo. Conchiudo adunque che, essendo la prima persona della Trinità nelle visioni imaginarie apparita sotto sembianze d'uom vecchio, voi pittori non fate male a rappresentarla sotto la medesima forma. E sì come fu prima tra noi determinato che, perché la persona del Padre non è mai sola e scompagnata dall'altre due visibilmente apparita ad alcuno, l'imagine che voi ne fate fosse sotto il genere delle fantastiche, così potrebbesi ora far risoluzione contraria secondo un altro rispetto, e dire che, poiché questa rappresentazione in forma di vecchio è stata nell'imaginazione di Daniello e di S. Giovanni, l'imagine della detta prima persona si può ridurre al genere dell'imitazione icastica.

Fi. M'acqueto alla risoluzion vostra. Ma sentite un altro mio dubbio[1]. Ho veduto nelle bolle pontificie che la testa di S. Paolo sta dalla mano diritta di quella di S. Pietro, et ho

letto che i pittori antichi per lo più dipingevano l'imagine di S. Pietro dalla sinistra di S. Paolo; e nondimeno tutti i moderni fanno il rovescio. Che gli antichi errassero, né debbo, né posso dirlo. Che i moderni commettan fallo, né questo convien concedere; perché la teologia, che voi ci avete insegnato essere qualificatrice della pittura, correggerebbe questo error loro, né permetterebbe che sconciamente fallassero in cosa, la qual non è di poca importanza. Donde nasce adunque questa varietà della posizione di questi apostoli tra gli antichi et i moderni pittori? Confesso che, quantunque io mi sia dell'arte, rimango nondimeno in questa cosa abbagliato; né so rintracciar la cagione di questa diversità d'operare. Datemi, caro Martinengo, una qualche luce, che mi levi fuor delle tenebre di questa ignoranza.

MAR. La cagione, per la quale tutta la schiera de' pittori de' nostri tempi mette S. Pietro alla destra e S. Paolo alla sinistra è perché vogliono con questa posizione insegnarci la maggioranza e 'l principato di S. Pietro sopra tutti gli Apostoli, conformandosi all'uso del nostro secolo, che tiene più nobile la parte destra che la sinistra; onde colui che vuole onorare scende a man manca e lascia il suo maggiore alla destra. Ma ne' primi secoli non era così, perché l'onorante stava alla destra dell'onorato, stimandosi allora più degna parte la sinistra che la destra[1]. Però Francesco Petrarca, il quale stimò senza dubbio le lettere di maggior nobiltà che l'arme, collocò nel primo capitolo del Trionfo della Fama gli uomini di guerra alla destra e disse:

Da man destra, ove gli occhi prima porsi,
La bella donna avea Cesare e Scipio;
Ma qual più presso, a gran pena m'accorsi.

Poi nel principio del terzo capitolo del medesimo Trionfo mise i letterati dal lato sinistro, così dicendo;

Volsimi da man manca; e vidi Plato,
Che 'n quella schiera andò più presso al segno,
Al qual aggiunge a chi dal cielo è dato;

con quello che segue. E che 'l Petrarca più di nobiltà concedesse alle lettere che all'arme, tràessene argomento dalle parole che disse avanti alle raccontate. E sono queste:

> Io non sapea di tal vista levarme,
> Quand'io udii: — Pon mente a l'altro lato;
> Ché s'acquista ben pregio altro che d'arme.

Ne' quali versi quel modo di favellare 'altro pregio che d'arme', inteso conforme ai suo commune e volgare significato, mostra che 'l pregio della milizia vien avanzato da quel delle lettere. Di questo uso de' primi tempi, del mettere al lato sinistro i maggiori, ne scrive Antonio Nebrissense, allegato dal Bellarmino nelle sue Controversie, e da Giacopo Mazzoni nel terzo libro della Difesa di Dante[1]; del qual uso egli rende alcuni testimonii cavati dalle Scritture e da poeti altresì. Uno de' quali testimonii sono quelle parole del Salmo nono sopra il centesimo, nelle quali il padre dice al figliuolo che segga alla destra di lui. Ora, qual convenevolezza, dice egli, sarebbe che 'l figliuolo avesse il luogo maggiore? Dunque segno è che, dandosi dal re Davide la parte sinistra al padre, ella a' suoi tempi fosse tenuta per più nobile della destra. Dice, di più, che in publico il maggior luogo è del re, non della reina; e pur canta l'istesso Davide: « *Astitit Regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate* ». Dunque tenendosi il re la parte sinistra, e dando la destra alla reina, mostra che quella era più nobile che questa. Ricorda ancora alcuni versi d'Ovidio nel quinto libro de' Fasti, ne' quali, parlando questo poeta d'un vecchio (cui deono i giovani ogni maggior riverenza), dice che, quando egli caminava per la strada in compagnia di più giovani, stava in mezzo di tutti loro; ma che, quando andava in compagnia d'un solo, caminava dalla banda sinistra. I versi son questi:

> *Et medius iuvenum, non indignantibus ipsis,*
> *Ibat, et interior, si comes unus adest.*

Et a provare che questa parola *interior* significhi colui che sta nel sinistro lato, allega l'auttorità di Virgilio nel quinto dell'Eneida, in quel verso:

Radit iter laevum interior.

E n'aggiunge un'altra, poco più a basso della citata, che è tale:

Interior, spatioque subit Sergestus iniquo;

ove Servio, esponendo questa parola *interior*, dice: «*Interior*, *Sinisterior*». Et Orazio nella sesta satira del secondo libro, volendo nominare la parte meridionale, stimata sinistra, del mondo, così dice:

Ceu bruma nivalem
Interiore diem gyro trahit.

A tutte queste auttorità, ricordate dal Nebrissense, ne ricorda il Mazzoni un'altra di Silio Italico nel sedicesimo libro:

Sed laevo interior stringebat tramite metam.

Un'altra ancora, la qual è di maggior importanza, ne piglia da Senofonte, il quale nell'ottavo della Pedia scrive che Ciro non metteva temerariamente et a caso gli invitati a cena con seco alla mensa; ma colui, che egli onorava più, metteva a man manca, per essere questa parte più soggetta all'insidie, che l'altra non è. La differenza adunque della collocazione delle imagini degli apostoli Pietro e Paolo, che si trova tra le pitture antiche e moderne, possiam dire che sia nata dalla diversità dell'usanze de' secoli; e che perciò l'imagine di S. Pietro fosse da' pittori antichi posta alla sinistra di S. Paolo, perché in que' tempi la sinistra era il luogo della maggioranza; ma che ora si fa 'l contrario, perché la destra è tenuta più nobile della sinistra. La quale usanza dell'età nostra è fondata su la natura[1], poiché negli animali, sì come dice

Aristotele, la parte destra è più forte della sinistra e perciò più nobile ancora. Et Averroè nel commento del secondo libro del Cielo dice parimente che la destra parte è più nobile della sinistra, come l'innanzi è più nobile dell'indietro, e 'l disopra che 'l di sotto; benché Platone scriva, nel VII delle Leggi, tanto esser nobile la sinistra quanto la destra, e che la gagliardezza dell'una maggior di quella dell'altra nasce dall'uso guastatore della natura, la quale fa nella produzzion nostra ambedue i lati d'egual vigore e destrezza: biasimando le madri e le balie, che, per avezzarci ad adoperare la man diritta più che la manca, fannoci riuscir come stroppiati nel muoverle, quando ne' piedi non si vede alcuna differenza nel movimento. E loda gli Sciti, perché non solamente tengono la saetta con la man destra, e l'arco stringono con la sinistra, ma si vagliono indifferentemente d'ambedue all'uno e l'altro uso. Rende il Molano un'altra ragione di questo costume antico di porre l'imagine di Paolo alla destra di quella di Pietro: con dire, ciò forse da' pontefici e da' pittori essere stato osservato per accennare la grande umiltà con la qual visse il vicario di Cristo e morì, e quella ancora che i suoi successori dovevon mostrare col chiamarsi ne' loro scritti 'servi de' servi di Dio'[1]. Ma 'l Bellarmino allega altre ragioni di questo fatto e dice che, avendo Paolo predicato alle genti e Pietro agli Ebrei, Paolo si metteva alla destra di Pietro come Dottore della gentilità, la quale doveva essere alla Giudea antiposta; o che forse ciò piacque agli antichi, perché S. Paolo più s'affaticò di S. Pietro, overo perché quegli fu chiamato dal Salvatore quando era impassibile et immortale, e questi quando era et alle passioni et alla morte soggetto; o pur anche (e questa ragione più di tutte l'altre m'acqueta) perché S. Paolo era della tribù di Beniamino, il quale, quantunque fosse il minimo tra' suoi fratelli, fu però chiamato da suo padre figliuol della destra. E questo è quanto io vi so dire in risposta alla interrogazion vostra, o Figino, benché io creda che 'l vero significato di quello antichissimo rito non ci sia a pien manifesto. Ma questo non monta molto, poiché

le ragioni di cose che più rilevano sono alla nostra ignoranza nascoste, e non volendo Iddio che tutti i misterii sieno intesi e circoscritti dalla scienza del nostro intelletto, accioché più ci rimangano in riverenza[1].

Fi. Se così è, mi ritraggo per l'avenire da tali domande. Risolvomi nondimeno di farvene ancora alcun'altre, le quali estimo che molto di giovamento sieno per apportarmi; e non saranno però fatte per curiosità, ma per desiderio di rettamente operare nell'invenzioni delle pitture. Vogliono alcuni che, quantunque nelle profane imagini ingegnosa e lodevole cosa sia il fare alcune volte metafore et allegorie, tuttavolta questo non sia lecito nella composizion delle sacre, come di quelle che, essendo il libro degli idioti, debbono avere chiarezza di senso e d'intelligenza. Altramente il semplice non ne trarrebbe quell'utile, per cui la Chiesa non solamente concede, ma ordina ancora il loro uso. Ora, io non so se costoro si debbano udire o no. Voi consigliatemi di quanto mi convien fare.

Mar. Poca prattica debbono avere delle pitture della primitiva Chiesa quelli che favellano in questa maniera. Percioché il dipingere lo Spirito Santo in forma d'una colomba, gli angeli in sembianza di giovani, Cristo in specie d'agnello (pitture che pur sono antiche) non sono forse metafore et allegorie? E quei Cherubini, che Mosè pose nel tabernacolo e fece che riguardassero il propiziatorio, non erano simbolo degli angeli che contemplano il figliuol di Dio? Così quel serpente del deserto pur fu tipo del Salvatore. Sarà lecito alla penna il dipingere imagini di sensi metaforici et allegorici, et al pennello sarà tolta questa licenza? Leggansi l'imagini descritte nell'Apocalissi da S. Giovanni. Chi non vede che sono tutte simboliche? Dicono che gli idioti da tali imagini non caveranno alcun frutto, perché l'acume del loro intelletto non potrà giungere alla cognizione de' sensi mistici che sotto quelle son contenuti. Ma se non intendono tutte l'allegorie delle pitture, che monta? Basta che molte ne sappiano. La Scrittura in alcuni luoghi è come un limpido

fiumicello, che lascia annoverare tutti i sassi del suo fondo da chi lo mira; in altri è come un torrente che corre torbido né permette che l'occhio profondi lo sguardo giù nel suo letto. Dove ella parla semplicemente, anche gli idioti l'intendono; ma dove usa le metafore e le parabole, s'abbagliano ancora i più dotti. Che perciò diceva S. Agostino nel duodecimo libro delle Confessioni: «*Mira profunditas eloquiorum tuorum, quorum ecce ante nos superficies blandiens parvulis; sed mira profunditas, Deus meus, mira profunditas! Horror est intendere in eam: horror honoris et tremor amoris*». Tutto questo ha voluto fare lo Spirito Santo, acciocché e quelli che sanno, e quelli ancor che non sanno, abbiano il loro convenevole cibo per sostentamento dell'anima. Così la pittura dee rappresentare imagini di schietti sensi per utilità degli uomini dotti et imagini di sensi parabolici per giovamento de' letterati

Fi. In queste sacre imagini paraboliche son io obligato a non porre cosa alcuna, che non abbia il suo particolar senso, overo posso ancora framettervi alcune cose per solo ornamento?

Mar. Sì come nelle parabole non si dee cercare il senso d'ogni parola, altrimenti ne seguirebbono molte sconvenevolezze, così nelle sacre imagini non dee il riguardatore voler esporre allegoricamente ogni cosa e ricercare tanta strettezza dall'arte, ma dee permettere che 'l pittore vi meschi talvolta alcuni capricci per abbellimento dell'opera[2]. Ho veduto una tavola di Raffaello donata dall'eccellentissimo signor Don Ferrando Gonzaga alla Contessa di Sala, ove si vede effigiata la Vergine con un picciolo paniero a' piedi, pien di lavori donneschi, e sopra una gatta che giace dormendo. Non sarebbe egli ridicoloso l'andar cercando qual significato abbia quivi l'addormentato animale? E non avendolo, non sarebbe noioso calunniatore colui che perciò volesse biasimarne il pittore?[3]

Fi. Ma non vorrebbono alcuni, che da noi, quando formiano pitture sacre, nulla si giungesse all'istoria. La qual cosa non è però da noi osservata.

MAR. Di quello che voi giungete per ornamento già detto abbiamo. Di quello, poi, che non principalmente aggiungete per la vaghezza, ma frammettete come parte di dette istorie, io dico che overo aggiungete cose probabili, overo non probabili e fuori del convenevole. Se cose fuori del convenevole, fate male. Se poi giungete alle sacre istorie cose probabili, e le quali, quantunque non sieno scritte, si può nondimeno credere che state sieno, allora non dovete avere alcuna temenza di biasimo. Anzi, dico che molte volte siete costretti a farlo[1]. Non raccontano gli Evangelii che cosa facesse la Beata Vergine, quando fu salutata dall'Angelo. Bisogna pure nella rappresentazione di questa angelica ambascieria formarla in qualche atto. Però con molto giudicio la fingete in orazione, poiché ancor Daniello orava, quando l'angelo Gabriello gli diede l'annunzio del tempo del nascimento di Cristo, e 'l medesimo faceva Zaccheria sacerdote, quando sentì dirsi che le sue preghiere, con le quali aveva chiesto la venuta del Salvatore, erano state essaudite in cielo[2]. Non dicono ancor gli Evangelii che Cristo giacesse fra 'l bue e 'l somiero dentro 'l presepio; tuttavia voi, nel dipingere la Natività sua, lo collocate nel mezzo dell'uno e dell'altro, e con ragione, mossi a questo dall'oracolo d'Esaia, che dice: « *Cognovit bos possessorem, et asinus praesepe Domini* »; e di quell'altro d'Abacuc: « *In medio duorum animalium cognosceris* »[3]. Né siete soli nel fingere ambedue questi animali inginocchiati dinanzi al fanciullo, perciocché il medesimo hanno fatto i poeti, e fra gli altri il Sannazaro, che così cantò:

Protinus agnoscens Dominum procumbit humi bos
Cernuus, et mora nulla simul procumbit asellus
Submittens caput et trepidanti poplite adorat[4].

E di vantaggio passa a far di loro un encomio leggiadrissimo con questi versi:

Fortunati ambo! Non vos aut fabula Cretae
Polluet, antiqui referens mendacia furti,

Sidoniam mare per medium vexisse puellam;
Aut sua dum madidus celebrat portenta Cithaeron,
Infames inter thyasos vinosaque sacra
Arguet obsequio senis insudasse profani.
Solis quippe Deum vobis et pignora caeli
Nosse datum, solis cunabula tanta tueri.
Ergo dum refugo stabit circumdata fluctu
Terra parens, dum praecipiti vertigine caelum
Volvetur, Romana pius dum templa sacerdos
Rite colet, vestri semper referentur honores,
Semper vestra fides nostris celebrabitur aris[1].

GUA. Veramente che questo concetto fu molto bene adornato dal Sannazaro col mescolamento della favola del toro d'Europa e del sommiero di Bacco. In somma, egli è vero che i begli ingegni sanno vestire i concetti della religion nostra coi modi poetici in guisa che stanno al pari nell'artificio con quelli de' poeti più nobili degli infedeli. Ma seguite, o Martinengo, la vostra risposta al Figino.

MAR. Non si cava parimente dalla Scrittura se 'l Diavolo, tentando il Salvator nel deserto, gli additasse le pietre in terra, o pure con le mani gliele porgesse. Nondimeno, perché l'ultimo è più credibile, voi v'appigliate più tosto a questo che a quello nella pittura[2]. Né dagli Evangelisti vien detto che Cristo, ascendendo in cielo, avesse d'intorno schiere d'angeli festeggianti; e pure molti pittori soglion dipingerlivi nella rappresentazione di questa istoria, alludendo a quelle parole del Salmo: « *Currus Dei decem millibus multiplex, millia laetantium; Dominus in eis in Sinai, in sancto. Ascendisti in altum, cepisti captivitatem* ». Gli angeli sono chiamati bene spesso da Davide 'carri', perché Dio si serve di loro a guerreggiare et a trionfare, come gli imperadori adoperavano i carri nelle battaglie e nelle pompe de' loro trionfi. Sono ancora le schiere angeliche dette da Salomone, nella Cantica, 'cavalleria', quando dice: « *Equitatui meo in curribus Pharaonis assimilavi te, amica mea* », perché Dio si valse del lor ministerio nel dividere l'acque del mar vermiglio e nel fare

affogar gli Egizzii fra l'onde, in quella guisa che i re mandano la cavalleria a scorrere et ad urtare il nemico. Dunque, per virtù di questo detto davidico, può 'l pennello formare angeli d'intorno a Cristo ascendente, quantunque l'istoria nol metta[1]. Così nel giorno della Pentecoste lo Spirito Santo discese sopra gli Apostoli in forma non di colomba, ma solamente di lingue di fuoco. Tuttavia, nell'esprimere questa discesa dello Spirito Santo sopra il Senato Apostolico, voi tutti fraponete la colomba alle fiamme, poiché sotto questa forma esso una volta apparì sopra Cristo[2]. Così, nel colorare l'istoria della conversione di S. Paolo, voi ci dipingete il cavallo, estimando che, per l'ufficio che Paolo aveva allora dalla Sinagoga e per la cui essecuzione faceva il viaggio verso Damasco, egli a piedi non caminasse; la qual cosa però non è scritta da S. Luca negli Atti Apostolici. Queste et altre somiglianti cose, che sono probabili e non hanno alcuna ripugnanza con la Scrittura, può 'l vostro pennello aggiungere sicuramente, senza colpa di falseggiamento d'istoria[3].

Fi. Troppo più forse, che non era lecito, con le mie richieste v'avrò molestato. Però non chieggo più oltre e vi lascio per lo avenir star cheto.

Mar. Due parole ancora voglio soggiungere, o Guazzo, per sigillo del mio discorso[4]. Quante cose noi vediamo tutto dì dentro quest'ampio teatro del mondo, tutte, secondo la dottrina di Socrate nel Fedone, sono imagini et ombre. Il cielo è simolacro della sua idea. Le cose sottolunari sono ombre, come non permanenti nell'esser loro e come fugaci. Oltraché, se noi andiamo considerando l'uomo secondo le parti sue, che sono innumerabili, possiamo innumerabilmente dire: « Questa parte non è uomo, né quella altresì », ma una volta sola diciamo del tutto: « Questo è uomo ». Così del cavallo, così degli altri animali e di tutti i composti aviene. E degli elementi dice il Timeo, che le loro parti son due: la materia e la forma; e che 'l fuoco non è detto fuoco, e l'acqua acqua, e l'aria aria, e la terra terra per la materia, ma per la forma; e che perciò questo è detto fuoco, e quello acqua, e quello

aria, e quell'altro terra, non secondo il tutto, ma secondo una sola parte: onde il tutto non è veramente fuoco, ma igneo; né acqua, ma acqueo; né aria, ma aereo; né terra, ma terreo. Però conclude il Timeo che sopra queste imbrattate e mancanti forme della materia altre ve n'ha, pure e separate et intiere, che sono l'idee; e di queste dice Socrate nel Fedone, che le naturali sono imagini e simolacri. Ora venitevene, o Guazzo, meco di compagnia considerando la natura e gli effetti di queste ombre e di queste imagini; e veggiamo (poiché elleno furono create per cagione degli uomini) qual servitù faccian loro. Questo cielo, che sempre mobile, sempre rapido ci si rivolge d'intorno, et ora con una lampada sola illumina tutto il mondo, ora con mille e mille fiammeggia, non ci diletta egli e non c'empie di sommo piacere, quante volte attentamente il miriamo e contempliamo la sua vaghezza? Ma nondimeno il diletto è vinto dall'utile, giovandoci esso vie più col lume e col moto, di quello che ci diletti con le sue pompe. Una lira — diceva Pitagora — è 'l cielo, al cui suono danzano e saltano numerosamente le sottolunari cose. Le corde sono le inferiori spere; il plettro è 'l primo mobile et il musico è 'l primo motore. Natura dell'armonia è cagionare il moto ne' mobili, onde il suono desta negli uomini il desiderio del ballo et Arione trasse i delfini con la sua cetera, e 'l cervo si ferma a sentire il suono della zampogna, et una fontana nell'Eleusina bolle e go⟨r⟩goglia al suono de' bossi forati, e 'l Magno Alessandro sentiva infiammarsi alla battaglia dalla lira di Timoteo Milesio. Così l'armonia di tutta la massa de' cieli, che consiste nella proporzione dell'uno cerchio con l'altro, e di questo moto con quello, e de' motori fra di loro e col mobile, e di tali stelle con tali stelle, è cagione che 'l fuoco saglie all'insù, l'aria s'aggira, l'acqua ondeggia, la terra s'allegra, l'erbe fioriscono, gli alberi producono i frutti, le fiere scherzano, i pesci guizzano, gli uccelli cantano; poiché, toltone il manto celeste, nulla si moverebbe qua giù, sì come nulla si porebbe né generar, né corrompere. Ecco quante utilità ci vengon dal cielo per un diletto che egli con la sua vista ci

porge. Questo aere, il quale ora è limpido, ora torbido, ora dipinto dall'Iride, ora sparso di lucidi nuvoletti, ora molle di matutina rugiada, ora infiammato, ora illuminato da' raggi lunari, ora indorato dal sole, ora di color rancio nell'oriente, ora di color vermiglio nell'occidente, ora impresso di lunghe comete, ora queto, ora mormorante fra le frondi degli alberi, chi può dire quanto diletti? Ma nondimeno l'utile avanza il piacere. Esso ci rende fecondo il terreno, esso ci nutrisce gli uccelli; esso è 'l mezzo de' sentimenti del vedere, dell'udito e dell'odorato; esso con la sua freddezza scema la putrefazzione; esso s'accomoda con la natura di tutte le cose, perché con le gravi è grave, con le leggiere è leggiero; esso in somma con l'attrazzione che di lui facciamo ci mantien vivi. Questa terra vestita di tanta varietà d'erbe, alte, basse, aspre, molli, acute, ritonde, pungenti, feconde, sterili, dolci, amare, odorifere, sorgenti, serpeggianti; ornata di tanti fiori, bianchi, persi, vermigli, gialli, cilestri, pallidi, oscuri, macchiati, ranci; di tant'alberi, nodosi, eguali, forti, deboli, sempre verdi, a tempo ignudi, fruttiferi, infruttiferi, lanuti, ramosi, di pochi rami, amatori di campagne, di colli, d'acque: qual diletto non arreca, particolarmente nelle benigne stagioni dell'anno? Ma se pensiamo all'utile che se ne trae: come sarebbe, che ci sostenta, che ci nodrisce, che ci dà le egna per la fabbrica de' tetti, le pietre per l'edificio, l'erbe per le medicine, i metalli per gli istromenti da guerreggiare, le gemme per le virtù; che mantien gli animali a nostro uso, che ci dà 'l sale per condimento delle vivande; e mill'altri simili effetti suoi vogliam ridurci a memoria, co' quali ci giova: vedremo che l'utilità che noi ne caviamo avrà più spaziosi confini del diletto che della medesima sogliam prendere nel riguardarla. Ma dove ho disavedutamente lasciato l'acqua? Qual vaghezza non è lo star mirando i campi del mare? veder come rompe al lito? come biancheggia? come i pini alati volano per lo suo grembo? come i ricurvi delfini vanno saltellando per l'onde? Et un lago, che si rincrespi allo spirare d'un venticello, una fontana che distilli d'un cavo sasso, un ruscelletto che lim-

pido per una minuta ghiaia s'affretti, qual piacere non sogliono agli occhi apportare? Ma nondimeno il giovamento dell'acque è molto maggior del diletto. Con queste caminiamo alle terre più dal nostro mondo divise; temperiamo il caldo; ammorziamo l'ardor della sete; leviamo ogni succidume; condiamo i cibi; saniamo le membra; togliamo le distillazioni; purghiamo il corpo; inaffiamo i campi; e dalle medesime involiamo i pesci per nostro sostenimento. Ma a che fine dico io questo? se non per mostrarvi che, sì come le naturali cose, che sono imagini delle divine, hanno due fini, il diletto e l'utile, così le pitture, che sono imagini delle naturali, come che riguardino il diletto, più però vengono all'utile incaminate dal savio pittore, in quella maniera che 'l sapientissimo Iddio ha creato queste visibili cose per dilettazion sì, ma più per giovamento degli uomini. Assommo e dico che, sì come la natura si serve dell'aere respirato per la refrigerazione e per la formazion della voce, e della lingua per lo gusto e per lo parlare (come scrive Aristotele nel secondo dell'Anima), così la facoltà civile e la teologia si servono della pittura per lo diletto sì, ma principalmente per l'utile, mentre ordinano quello a questo, come a fine più degno e più proprio. Ma voi, Figino, cominciate a difender l'onore dell'arte vostra e provate al Guazzo come il pittore non è inferiore nell'imitazione al poeta, ché tanto a me basta d'aver favellato per difesa del Comanino.

Fi. Io non voglio negare, o Guazzo, che 'l poeta, il cui ufficio è d'imitare l'umane azzioni, più cose insieme non imiti e non esprima, negli idoli da lui fabbricati, che non fa 'l pittore nelle sue imagini, l'ufficio del quale è di rappresentare principalmente i corpi. Ma dico bene che 'l pittore non cede punto al poeta nell'arte dell'imitare, anzi, che col medesimo artificio, col quale il poeta imita, imita anch'egli e finge le cose. E perché io non vi sembri parlare a caso, poiché la pittura più rassomiglia la poesia rappresentatrice che la narrativa, e tra le poesie rappresentative principale sappiamo essere la tragedia; io voglio che consideriamo tutte le

parti di questo poema, non le quante, che sono il prologo, l'episodio, l'essodo e 'l coro, ma le quali, che sono la favola, i costumi, il verso, la sentenza, l'apparato e la melodia; e che veggiamo come ancora il pittore non è inferior del poeta nell'osservazione de' precetti di ciascuna di queste parti[1]. Della favola dice il vostro Aristotele che ella dee essere una e rappresentante una sola azzione d'un solo[2]. Onde errarono i compositori dell'Eracleida e della Teseida e di simili altri poemi, i quali si diedero a credere che, essendo Ercole un sol uomo, sì come ancor Teseo, tutte le sue azzioni, insieme congiunte, costituissero una favola sola. Ma s'ingannarono, perciochè dall'unità dell'azzione ancora, e non solamente dall'unità del soggetto, la favola prende l'unità sua et una vien detta. Però non volle Omero nell'Odissea raccontare tutte l'azzioni d'Ulisse, come sarebbe la ferita che ebbe sul monte Parnaso et il fingimento della pazzia: una delle quali essendo accaduta, non era necessario, overo ancor verisimile, che l'altra avenuta fosse[3]. Corrisponde a questa unità di favola poetica l'unità dell'invenzione del buon pittore, il quale non dipinge dentro una tavola diverse azzioni, ma una sola, non essendo men disdicevole che più soggetti si veggano dipinti in un quadro, che se si vedesser due uomini sotto uno istesso mantello. Come adunque il poeta rappresenta nella sua tragedia una sola azzione d'un solo, alla quale azzione servono tutti gli interlocutori di detto poema, così parimente il savio pittore figura nella sua tavola una sola azzione, alla quale come a fine rimirano tutte l'imagini che ivi dal suo pennello formate sono[4].

MAR. Voi mi vi scoprite non men dotto nell'arte poetica, che eccellente in quella della pittura. Ma ditemi. Un pittore, il qual dipinga un Sansone che combatta con un leone, e lo strozzi, farà egli una imitazion sola o pur due? una dell'uomo et una ancor della fiera?

FI. Una sola ne farà. Perché, quantunque le figure sieno due, una sola azzione ha però il pittore in pensiero di rappresentare, cioè l'uccisione fatta da quel guerriero di quella fiera, e non altro.

MAR. Lo stesso direte ancora di chi dipingesse la battaglia singolare, che ebbe Davide con Golia. Non è vero?

FI. Dirollo altresì.

MAR. Ma quando Michelangelo Buonarotto dipinse nel suo Giudicio una figura scompagnata da tutte l'altre, o pur due o tre insieme, che fanno atti differentissimi dall'altre imagini e che da lor non dipendono; in questo caso, quante figure di questa maniera avrà finte non saranno tante imitazioni d'azzioni particolari?

FI. Saranno.

MAR. E voi nondimeno avete detto che in una sola tavola il buon pittore dipinge una sola azzione d'un solo soggetto. Dunque, overo la cosa non istà come da voi è stato affermato, overo che 'l Buonarotto avrà fatto fallo grande in quest'opera così famosa e da voi pittori cotanto lodata [1].

FI. Quando ho detto che l'imitazione fatta dal pittore in una sola tavola dee esser una, io non ho voluto intendere dell'unità perfetta et intiera, materiale e formale, la quale è quando si rappresenta una sola cosa d'un solo, ma ho voluto significare che 'l buon pittore, dipingendo istoria, non la mischia con altra istoria, overo, dipingendo un suo capriccio, non lascia alcuna figura disordinata, ma l'ordina tutte ad un fine e dà loro l'unità formale; sì come il detto Michelangelo ha fatto, il quale tanta varietà di figure e d'azzioni ha ordinato a rappresentare una sola azzione, cioè il Giudicio universale, che 'l figliuol di Dio celebrerà de' vivi e de' morti [2]. Soggiungo ancora che l'imitazione talmente dee esser una, che non possa rappresentare altra cosa, fuor che quella per la cui rappresentazione è stata fatta. Onde quel ritratto sarà veramente buono, quale così rappresenterà del naturale quell'uomo, o veramente quella donna da cui fu tratto, e così minutamente imiterà ciascuna parte dell'aspetto e sembianza loro, che altri conosca subitamente, nel riguardarlo, quella esser imagine del tal gentiluomo overo della tal gentildonna: quali apunto erano i ritratti di quel Demone di Lacedemonia, che tanto erano risomiglianti al proprio, che da quelli si di-

scernevano tutte le proprietà naturali degli effigiati e si conosceva chi era iracondo, chi mansueto, chi crudele, chi avaro, chi libidinoso e chi casto; e quali ancora erano quelli d'Appelle, di cui scrive Apione Grammatico (e lo riferisce Plinio) che un certo fisionomo traeva il giudicio degli anni della morte, o futura o passata, di coloro che eran dipinti[1]. Così quella istoria sarà veramente buona in pittura, che rappresenterà di maniera una sola istoria — come sarebbe una guerra stata —, che il riguardatore di quelle imagini non possa errare nella cognizione di quella battaglia rappresentata e non intenda una cosa per un'altra. Nel che bisogna che 'l pittore sia molto bene avvertito. Però quando veda che gli accidenti di quella istoria che prende a formare si confanno in modo con quelli d'un'altra, che possono partorir dubbio del loro significato, ingegnisi di trovar invenzione che distingua quell'istoria da un'altra simile: sì come fece Nealce, il quale, volendo dipingere una battaglia navale fatta dagli Egizzii contro quei di Persia nel Nilo, il qual fiume ha l'acque simili di colore a quelle del mare, dubitando che altri non giudicasse quella guerra fatta in pelago, finse in su la sponda del fiume un somiero che bevea et un crocodilo che stava agli aguati per assalirlo. Con la quale invenzione tolse il dubbio, che in altrui poteva cadere per la somiglianza del colore dell'onde marine con quelle del Nilo, se quell'armata fosse finta in detto fiume overo in mare; percioché quel crocodilo dimostrava quello essere il fiume Nilo, il quale suol essere abondantissimo di tai serpenti[2]. E quantunque l'Incendio di Borgo, dipinto, come v'ho detto, in Roma da Rafaello, abbia alcuni accidenti da me accennativi, co' quali par quasi che risomigli quello di Troia, nondimeno esso da molti altri vien fatto conoscere per diversissimo e per quello istesso che è[3]. Quale adunque sia l'unità dell'invenzion del pittore, corrispondente a l'unità della favola del poeta, avrete potuto intendere da questo poco che io v'ho detto.

GUA. Pienamente non rimango ancor sodisfatto di questa cosa. Voi dite che, dipendendo l'unità della favola del poeta

dall'unità del soggetto e dall'unità dell'azzione, dipende ancora l'unità dell'invenzion del pittore molte volte da ambedue quest'unità; ma che nondimeno il pittore in questa unità è più libero del poeta, potendo il pittore tralasciare alcuna volta l'unità del soggetto, che materiale avete chiamata, e fare che una azzione, overo più azzioni, le quali sieno una sola azzione secondo la loro ragion formale, sieno operate da più persone: onde quello che sarebbe errore in poesia non sarà errore in pittura. Fallo in poesia commisero quei poeti che composero l'Argonautica, perché cantarono una sola azzione di più eroi. Ma fallo non commetterebbe quel pittore che pigliasse a dipingere quella navigazione sopra una medesima tavola, sì come non fallano quegli altri, i quali formano sopra una istessa tavola più figure, che non hanno alcuna dipendenza l'una dall'altra, ma nondimeno le concertano insieme di modo che tutte concorrono a fare una medesima azzione: sì come vedesi che voi nella tavola del Collegio de' Borromei in Pavia fatto avete, mentre dall'una delle parti avete effigiata S. Giustina e dall'altra S. Ambrogio, ma in guisa che ambedue fanno un'azzion medesima d'adorazione della Beata Vergine. Ora io dico così. Osservi il pittore l'unità materiale, come voi l'avete osservata nel S. Matteo che si vede nella chiesa di S. Raffaello (percioché l'angelo postovi appresso non toglie l'unità del soggetto, essendovi posto per simbolo di quel santo), o non l'osservi, come voi non l'avete osservata nella tavola sopradetta: cerco io, se 'l pittore potrà senza biasimo imitare in un quadro istesso diverse azzioni, le quali però sieno una sola d'unità formale. Dichiaro il dubbio della mia mente con questo essempio. La navigazione d'Enea in Italia è un'azzione; la guerra del medesimo in terra è un'altra azzione: tuttavia, considerando la navigazione e le guerre di Enea in Italia come errori e travagli del medesimo principe, non sono due o più azzioni queste, ma una sola. Cerco io adunque, se al pittore sia lecito dipingere sopra una stessa tavola Enea navigante in mare et Enea combattente in terra, sì come è stato lecito a Virgilio di cantarlo nell'Eneida in nave tra l'onde et in campagna tra l'arme[1].

Fi. Io non credo che giudicioso pittore si disponesse a far ciò, non caminando la cosa di pari passo tra lui e 'l poeta, posciaché i tanti idoli che fa 'l poeta di molte azzioni, le quali sono una sola di formale unità, passano e fuggono, come formati di parole, che risonano dentro l'orecchio l'una dopo l'altra e non tutte insieme; ove le imagini del pittore stanno immobili, e tutte in un solo sguardo ci si rappresentano agli occhi sempre l'istorie[1]. Però non è convenevole cosa che egli ingombri la sua tavola di tante imagini e ne faccia una spiacevole confusione; anzi, dee essere parchissimo nella moltiplicazione delle figure, se vuol aggradire alla vista. Varrone scrive che nel convito non doverebbono i convitati passare il numero di nove. Ma io non dico già che 'l pittore, secondo l'istoria che prende a dipingere, non possa passar questo numero. Dico bene che, se brama far cosa buona, non dee tumultuare col soverchio numero delle imagini, ma poche rappresentarne e molte artificiosamente prometterne, se l'invenzione il richiede[2]. Dico appresso, non esser bene il confondere diverse azzioni in un quadro, tutto che fossero una sola d'unità formale, non essendo men necessario al pittore l'essere osservator vigilante del verisimile, di quello che al poeta sia di bisogno. Tanto più che noi abbiam detto la pittura più risomigliare la poesia rappresentativa che la narrativa; e la rappresentativa fugge la molta lunghezza e schifa la varietà delle azzioni, le quali non è verisimile che si facciano in così poco spazio di tempo, qual è quello che si consuma in sentire una comedia o tragedia. E come sarà verisimile che tante azzioni possano esser vedute da un solo uomo in un solo sito, quante saranno dipinte sopra una tela ove sieno rappresentate navi combattute dall'onde e da' venti e cavalieri assaliti in campagna da' loro nemici? Certamente che di tal pittore si potrà dir quello che disse Orazio di quel poeta che finge cose incredibili:

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi[3].

Né solamente in questa cosa, ma in tutte l'altre ancora il buon pittore osserva il verisimile nell'opere sue. Perciochè, se Saule era il più grande di statura fra tutto il popolo ebreo, non lo dipingerà nell'essercito d'egual grandezza co' suoi soldati, ma farà che s'alzi con gli omeri sopra tutti. Se la battaglia di Davide con Golia seguì nella valle del Terebinto, non la fingerà sopra la cima d'un colle, overo in mezzo d'una campagna. Se Sansone portò via le porte di Gaza di mezza notte, non rappresenterà questa azzione fatta di giorno. Se dalla pietra percossa da Mosè dentro un deserto sassoso et orrido scaturì l'acqua, si guarderà di non dipingere fiori et erbe e poggi e colline nel formar l'imagine di questo miracolo, ma fingerà balze, arene, bronchi, marmi e simili cose. Se Davide predisse che 'l Salvator nostro doveva esser bellissimo sopra tutti i figliuoli degli uomini, non lo dipingerà con ignobil faccia, sì come lo formò Donatello, quando l'effigiò di legno sopra la croce; onde meritevolmente egli biasimato ne fu. Così, volendo far l'imagine di Mosè, lo rappresenterà di grave, ma insieme ancora di dolce aspetto, essendo verisimile che la faccia di questo legislatore fosse tale, che desse indizio della sua natura e costumi, i quali per testimonio della Scrittura erano di gravità e di dolcezza pieni. Né viene da' giudiciosi lodato Alberto Durero dell'aver finto i Giudei con mostacci da Tedeschi e con aria simile a quella della nazione germana, essendo questo fuori del verisimile e lungi da quello che tutto dì discerniamo[1]. Et a Michelangelo è stato parimente attribuito ad errore l'aver dipinto Cristo quasi senza barba nella rappresentazione dell'universal Giudicio, insegnandoci la teologia che gli uomini hanno a risorgere con la barba et a riformarsi secondo l'età della pienezza del Salvatore. Dal che si trae argomento che 'l Buonarotto scostossi in questa cosa dal verisimile. Perché, se la risurrezione di Cristo è, per parlar da teologo, cagione essemplare di quella degli uomini, i quali risorgeranno barbuti; assai manifesto è che egli non dovea dipingere il Redentor nostro col mento poco meno che ignudo. E quel baciarsi, che 'l medesimo pittore

ha finto d'alcuni santi l'un l'altro in cielo, pur dà noia a' rigidi censori delle pitture, i quali dicono lui senza dubbio essere incorso nello sconvenevole in questa cosa, non essendo verisimile che i beati abbiano a baciarsi in quella maniera, quando saranno rivestiti de' loro corpi, quantunque s'ameranno insieme e gioiranno l'uno della gloria dell'altro[1].

MAR. Sarebbevi modo alcuno da liberar Michelangelo da questa calunnia di sconvenevolezza? Percioché io lo stimo tanto grande uomo, che io vo imaginandomi lui non aver finto quell'atto del bacio tra le schiere de' beati se non con molto giudicio e con molto senno.

FI. Volontieri vi sentirò parlare in difesa d'un così divino pittore, alle cui opere mi sento affezzionato vie più che mezzanamente. Dite pure, et a me ancor insegnate qualche via di liberarlo da questa accusa.

MAR. Sto pensando che, in quel modo che dice Aristotele potersi difendere i poeti dagli improveri della sconvenevolezza, potrebbonsi parimente salvare i pittori da simili opposizioni di poca osservanza del verisimile. Et udite il come. Si leggono, e bene spesso, alcune favole ne' poemi, le quali, considerate come suonano e secondo la lettera, sono incredibili e da ogni apparenza di verità lontane. Ma s'altri ricorre all'allegoria, fuggiranno subito e dileguerannosi tutte le sconvenevolezze che prima apparivano, in quel modo che allo spuntare della luce del giorno partono e spariscono le larve e le tenebre[2]. Finge Omero che Giove legasse le mani a Giunone con una catena d'oro e la sospendesse tra le nuvole appesa al cielo; e che le attaccasse un'incudine per ciascun piede, dalle quali era tirata allo 'ngiù col lor peso. Giunone, stimata dea, e dea moglie di Giove, trattata dal proprio marito in tal guisa? E qual verisimilitudine ha questa favola? Ma se noi l'anderemo allegorizzando e diremo che Omero per Giunone ha voluto intender l'aere, e per la catena d'oro le stelle, dalle quali per la vicinanza ella pende, e per le due incudini l'acqua e la terra, che sono a lei sottoposte: apparirà convenevole ciò che prima sconvenevolissimo era stimato[3]. L'istesso ancora noi possiam dire di

molte cose che si leggono nelle Sacre Lettere, e d'una particolarmente, la quale serve più dell'altre al nostro proposito. « Bacimi (dice nella Cantica la Sposa al suo Sposo) col bacio della sua bocca »[1]. E come conviene che la Chiesa chiegga uno bacio al suo Sposo, il quale è Dio? che hanno a fare gli atti amorosi degli uomini nell'amor divino? Ma ecco che, col mezzo dell'allegoria, si fa dileguare ogni nebbia di sconvenevolezza, poscia che per questo bacio, desiderato con tanto ardor dalla Sposa, si dee intendere l'incarnazione del Verbo, nella quale si congiunsero le due nature, divina et umana, e si fece la communicazione degli idiomi dell'una e dell'altra, come nel bacio s'uniscono le due bocche, e si mischiano e confondono i fiati di quei che si baciano. Dico adunque che, sì come nella poesia l'allegorie tolgono le sconvenevolezze e l'impossibiltà della lettera, così molte volte nella pittura i misterii intesi dal buon pittore quando compose l'opera fanno sparire tutto quello che non hanno in sé di credibile, overo di possibile ancora, l'imagini e gli atti loro. E però colui che dicesse Michelangelo aver finto che alcuni beati si baciano in cielo, non perché i beati si bacino veramente, ma perché si amano tutti insieme ardentissimamente in Dio (il qual amore egli non poteva meglio esprimere che col bacio, il quale è una azzione d'amanti), forse che opporrebbe uno scudo alle lancie de' suoi avversarii e mostrerebbe che questo valente pittore punto non s'è dilungato dal convenevole, sì come gli era da loro apposto.

Fi. Con molta destrezza e con molta acutezza d'ingegno voi vi siete argomentato di sottraere il Buonarotto all'accuse dategli da un compositore d'un certo Dialogo, in cui si mette in bilancia il suo valore con quello di Raffael Sanzio[2]. Ma io dubito che, essendovi fatte buone queste allegorie per levare lo sconvenevole da' poemi (benché Aristarco le bandisse tutte da Omero)[3], non vi sieno però così di leggieri concedute per salvamento del verisimile in molte pitture. Ché, se bene l'arte del poetare e del dipingere sono sotto un medesimo genere d'arti imitanti, hanno però ambedue, oltre le loro differenze

specifiche, certe proprietà che tra loro non si possono accommunare. È proprio della poesia dilettar con le favole e giovar con l'allegorie; ma la pittura con una istessa cosa diletta e giova, perché una medesima imagine diletta per la simitudine che tiene col naturale, e giova per la memoria che rinfresca di qualche onorata impresa. Onde non camina la cosa con egual passo tra l'una e l'altra[1]. Non però niego assolutamente molte composizioni d'allegorie in pittura, sì come voi già provato avete che si ritrovano, et io v'ho conceduto[2].

MAR. Sia come esser si vuole di questo fatto. Vi chieggo io, qual ragione mova i riprenditori di Michelangelo a dire non esser cosa credibile che i beati, dopo la risurrezzion generale de' corpi, abbiano ad abbracciarsi et a baciarsi l'un l'altro. Non può egli forse star questo? Già le scuole della teologia ci insegnano, il senso del tatto in quello stato della beatitudine dover avere il suo atto, mercé che i corpi glorificati, per avere di lor natura le qualità (siami lecito dir così) tangibili, potranno essere dagli altri corpi toccati, e per la proprietà naturale che hanno, di resistere al corpo toccante, potranno ancora esser palpati; quantunque sarà in loro balia il non lasciarsi palpare da corpo non glorioso, sì come, per lo perfetto dominio dello spirito sopra di loro, essi possono immutare e non immutare il senso del tatto con quelle qualità, le quali son nate ad immutarlo: onde a' beati non si toglierà che non si possano abbracciare e baciare. E potendo far ciò, quale sconcio vorremo noi dire che Michelangelo abbia fatto nel fingere abbracciamenti in cielo?

FI. In questo sconcio dicono essi calunniatori che egli sia traboccato: che, dovendo fingerli attenti a contemplar Dio, gli ha finti rivolti a farsi amichevoli accoglienze l'un l'altro[3].

MAR. Poco hanno costoro bevuto al fonte della teologia; e 'l buon pittore mostra d'essere stato miglior conoscitore de' secreti della fede nostra, che eglino stati non sono. Aveva il Buonarotto apparato che, quando di due azzioni una è ragione dell'altra, l'occupazione dell'anima intorno ad una di loro non impedisce né scema l'occupazione della stessa anima in-

torno all'altra; sì come il pittore, mirando l'opera della pittura, non meno non può considerar le regole dell'arte sua, anzi le può considerar maggiormente. E quinci conobbe che, dovendo i beati intendere et apprender Dio come ragione di tutte le cose che da loro saranno operate o pur conosciute, l'occupazione degli istessi intorno al sentire le cose sensibili, overo all'intendere et al contemplare qual si voglia cosa, non impedirà gli intelletti loro dalla contemplazion divina, o tanto o quanto da quella altezza gli inchinerà. Però, senza temenza di cadere in veruna sconvenevolezza, volle fingerli abbracciati et allegrantisi l'uno della compagnia dell'altro, accennando in questa maniera la dottrina della beatitudine insegnatagli dalla cristiana filosofia.

Fi. Mi piace che m'abbiate somministrato un'arma da difendere un tanto pittore; e mi ve ne sento obligato[1].

Gua. Ma che diremo noi, o Figino, di quei pittori i quali, nel formar l'imagine di S. Giorgio, fanno che egli rompa la lancia da man diritta nel petto del drago? Parvi egli che sieno osservatori del verisimile? Perciochè dicono i maestri dell'arte cavaglieresca, che troppo disagiatamente si può far colpo dalla destra del corridore, non potendosi con la resta dar forza alla lancia; ma s'altri vuole che ella colpisca gagliardamente, conviene che l'attraversi al collo del suo cavallo verso la parte sinistra.

Fi. Né meno in questo credo io che essi caggiano in isconvenevolezza, come quelli che, sapendo i poeti, per dare maggior diletto a' lettori, pigliar per soggetto de' loro poemi il credibile sì, ma 'l credibile maraviglioso (altramente poco diletto potrebbon porgere), vogliono ancor essi fingere una azzione che tenga del maraviglioso, estimando che così la lor pittura più debba piacere e più dilettar la vista. Il romper lancia da mano sinistra non è gran fatto; ma lo spezzarla da banda destra è cosa da cavaliero sforzato, quale mostrar vogliono che fosse quel santo. Tuttavia più commendabile sarebbe il fingere il colpo dalla man manca, overo, fingendolo dalla diritta, rappresentarlo fatto con asta[2]. Et ecco che, pur

anche in questa parte del credibile maraviglioso, il pittore si concorda col poeta nel comporre i suoi simolacri, sì come parimente gli si risomiglia nell'osservazione dell'ordine, del quale disse Orazio:

> *Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,*
> *Ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,*
> *Pleraque differat et praesens in tempus omittat,*
> *Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor* [1].

Da' quai versi voi sapete che molti intendenti dell'arte poetica conchiudono, l'ordine poetico essere l'incominciar la favola non dal principio, ma dal mezzo, e poi ritornare dal mezzo al principio, e così caminare al fine. Il che se fosse (come essi affermano) vero, non s'accorderebbe l'ordine del poeta con l'ordine del pittore. Ma se (come vogliono alcun altri) il vero ordine poetico è l'ordine essenzial delle cose, il qual è quando il mezzo essenzialmente nasce dal suo principio e 'l fine dal mezzo, uno istesso apunto sarà l'ordine dell'uno e dell'altro. Perché 'l pittore nel dipingere una istoria non dee mettere quello che va dopo, innanzi, e quello che va innanzi, dopo; ma disporre gli avenimenti di tutte le cose come furono, e con quell'ordine che seguirono[2]: sì come veggiamo aver fatto il Tasso nel suo poema, nel quale volendo egli raccontare la ricuperazion di Gierusalemme, incominciò dal capitanato del Buglione e seguì ordinatamente tutta l'impresa[3], e sì come avanti lui fece l'istesso Virgilio, mentre diede principio alla narrazione degli errori d'Enea dall'odio della dea Giunone verso i Troiani, e quinci gli andò spiegando per dritto filo, il qual non fu rotto dal racconto della presura et incendio d'Ilio, che fece il detto Enea a Didone, percioché tutto quello fu episodio e non parte principal della favola, come ancora presso ad Omero fu tutto il ragionamento d'Ulisse alla mensa del re Alcinoo. Talché un medesimo conosciamo esser l'ordine del pittore con l'ordine del poeta. De' costumi, che debbo io dirvi? percioché assai manifesto a voi è che quanto d'intorno a ciò vien dal poeta con le parole imitato, viene altresì dal

pittore coi colori perfettissimamente espresso[1]. Che sia costume de' fanciulletti giocare a pari o caffo, e cavalcare ancora una canna, lo veggiamo noi e lo dice Orazio:

Ludere par impar, equitare in arundine longa[2].

Come parimente sappiamo essere il giocare alle noci. Al che alluse Persio quando disse:

Et nucibus facimus quaecumque relictis,
Quum sapimus patruos[3].

Così l'andar correndo con le girandole in mano, il far capitomboli, l'esser facile al riso et al pianto, son costumi pur degli stessi. Delle quali cose la pittura è vaghissima imitatrice et in questo non è inferiore alla poesia. Racconta Plinio che Parrasio dipinse Filisco e Bacco e la Virtù che gli stava appresso, dentro una tavola; ma che quello che in quest'opera si discerneva maraviglioso, era il vedere con quant'arte egli aveva formato due fanciullini, ne' quali si conosceva l'imitazione eccellentissima della baldanza e della schiettezza di quella età[4]. Né con minor diligenza vengono da quest'arte del pennelleggiare formati i costumi de' giovani, come sarebbono caccie, lotte, armeggiamenti e simili cose, di quello che vengano dall'arte del poetare imitati. L'istesso Parrasio dipinse un giovane che correva dentro l'arringo, finto in guisa che, chiunque lo mirava, diceva: « Egli suda ». Un altro ancora n'effigiò, il quale, spogliandosi l'arme, sembrava ansare[5]. Ma io non voglio prender fatica di ragionarvi ordinatamente de' costumi, né dell'imitazione di tutti loro con la pittura. Solo mi giova di rammemorarvene alcuni pochi, secondo che della loro imitazione mi soverrà. Echione dipinse una vecchia che portava le facelle nuzziali innanzi ad una novella sposa, e la sposa col vermiglio d'ambedue le guancie e con l'inchino degli occhi a terra vergognosetta a maraviglia si dimostrava[6].

GUA. Qui c'è non so che cosa da avvertire. Se voi, Figino, aveste a dipingere un vostro capriccio e con quello vo-

leste rappresentare un paio di nozze all'antica, quante facelle accendereste voi dinanzi alla sposa? Percioché sareste costretto (non volendo commetter fallo) d'imitare i costumi antichi del maritaggio[1].

Fi. Certo in questo io non so quello che mi facessi, non dicendo Plinio, il qual racconta questa imagine d'Echione, quante fiaccole mettesse il pittore in mano alla vecchia.

Gua. Cinque credo io che dovessero essere, e non più né manco. Et a così credere mi muove l'auttorità di Plutarco, il quale ne' suoi Problemi[2] dice che i Romani cinque torchi apunto accendevano nelle solennità nuzziali; il qual numero, per essere dispari e perciò non potendo dividersi in parti eguali, è convenientissimo alle nozze, dovendo avere i mariti ogni cosa commune con le lor mogli, e non separata e divisa tra l'uno e l'altra. Soggiunge che, fra tutti i numeri caffi[3], niuno ve n'ha più atto ad esprimere le condizioni del matrimonio di questo del cinque, come di quello che è formato del primo numero dispari, che è il tre, e del primo pari, che è il due, quasi d'un maschio e d'una femina. Oltra che non può la donna, secondo il commune ordine della natura, partorire più che cinque figliuoli ad un colpo.

Fi. Questo avvertimento non mi dispiace, tanto più che l'osservazione de' costumi de' popoli è necessaria al pittore, sì come voi avete accennato. Benché, se egli errasse in una simil cosa, l'errore non riuscirebbe intolerabile, come errore per accidente[4], avegna che l'errore sia sempre errore. Della vostra opinione, però, del numero delle lampade poste da Echione in mano alla vecchia, non è che dubitar non si possa, poiché fu greco questo pittore, et appresso i Greci non so se questo costume delle cinque fiaccole fosse in uso nella celebrazion delle nozze.

Gua. Se Plinio avesse parlato nel numero del meno e detto che Echione avesse finto in mano alla vecchia una lampada, potremmo pensare che egli avesse voluto rappresentarci la facella d'Imeneo; ma, avendo favellato nel numero del più e detto così: *Anus lampadas praeferens*, né sovenen-

domi d'aver letto in alcuno degli scrittori di simili antiche memorie, che appo i Greci si portassero più lumi nelle solennità delle nozze dinanzi alla sposa, vo persuadendomi che quel pittore avesse nella sua tavola osservato il costume romano, come cosa la quale in quei tempi, per lo dominio che avevano i detti Romani di tutto 'l mondo, assai divulgata doveva essere per tutta la Grecia. Ma di ciò non si quistioni tra noi[1]. Seguite pure il vostro discorso.

Fi. Zeusi, quando colorò la favola d'Ercole che ancor fanciullo strozzava i serpenti, imitò tutti i costumi degli spaventati et inorriditi in Alcmena madre et in Anfitrione suo avolo, avendoli fatti pallidi, tremanti e quasi in atto di fuga[2].

Mar. Vorrei poter ora parlare altrove che in vostra presenza, o Figino; ché vorrei dire quanto, nell'ir imitando i costumi di quei che temono, abbiate avanzato la moltitudine de' pittori nella faccia del Salvatore agonizzante, la cui copia ho veduto in Venezia, nella quale veggonsi tremar le labbra e gonfiarsi, ritraersi le narici, aprirsi la bocca, languire il lume degli occhi, scolorarsi e palpitare propriamente le carni, arrabuffarsi i capelli, rincresparsi tutta la fronte, rimaner chiuso il fiato nel petto, per maniera che chi la mira sente correrse il freddo per l'ossa et agghiacciarsi dentro le vene il sangue[3].

Fi. Voi, dicendo di non voler dire per non offendermi, pur dite e mi fate offesa. Che direste poi dell'imagini de' moribondi fatte da Apelle, se le vedeste? nelle quali quell'esalar d'anima era così del naturale imitato, che pareva che l'ultimo soffio s'udisse uscir tra le labbra. Et Aristide fu miracoloso nell'esprimere i costumi d'uno ammalato: come il languire, lo smaniare, il contorcersi, il patir nausea, lo svenire e simili atti. Fu Dante miracoloso nella descrizzione d'un pigro, quando disse:

> Et un di lor, che mi sembrava lasso,
> Sedeva et abbracciava le ginocchia,
> Tenendo il viso giù tra esse basso.

« O dolce Signor mio — diss'io —, adocchia
Colui che mostra sé più negligente,
Che se pigrizia fosse sua sirocchia ».
Allor si volse a noi e pose mente,
Movendo 'l viso pur su per la coscia;
E disse: « Va su tu, che se' valente ».
Conobbi allor chi era; e quella angoscia
Che m'avacciava un poco ancor la lena
Non m'impedì l'andar a lui, e poscia
Ch'a lui fui giunto, alzó la testa apena,
Dicendo: « Hai ben veduto come 'l Sole
Da l'omero sinistro il carro mena? »
Gli atti suoi pigri e le corte parole
Mosson le labbra mie un poco a riso;
Poi cominciai: « Bellacqua a me non dole »;

e quello che segue[1]. Ma non fu meno di lui ingegnoso Nicofane, il qual volendo fare in pittura l'istessa imagine d'un uom pigro, dipinse uno che tesseva una lunga fune di paglia, con uno asinello appresso che gliele mangiava. Vedete come egli bene espresse la natura della pigrizia nel figurare il somiero, animale tardissimo nel movimento, e nel fingere che colui per infingardaggine non si rivolgesse indietro a cacciarnelo, accioché non gli rodesse il lavoro[2]. Gentilmente fece il Tasso l'idolo d'uno che atteggi e parli con mansuetudine, così dicendo:

Ma la destra si pose Alete al seno,
E chinò 'l capo, e piegò a terra i lumi;
E l'onorò con ogni modo a pieno,
Che di sua gente portino i costumi.
Cominciò poscia, e di sua bocca uscieno
Più che mel dolci d'eloquenza i fiumi[3].

Leggete poi quello che dice Plinio dell'imagine d'un supplicante, fatta dal tebano Aristide, e conoscerete quanto la pittura camini del pari con la poesia nell'imitazione di questo costume. Poco mancava — dice egli — che, oltre gli atti naturali che fa

ordinariamente ciascuno, il quale con umiltà priega, quella figura non avesse voce e parole[1]. De' costumi d'un orgoglioso fu parimente il medesimo Tasso eccellentissimo imitatore nella persona d'Argante, quando cantò:

Indi 'l suo manto per lo lembo prese,
Curvollo e fenne un seno, e 'l seno sporto,
Così pur anco a ragionar riprese
Via più che prima dispettoso e torto.
« O sprezzator de le più dubbie imprese,
E guerra e pace in questo sen t'apporto.
Tua sia l'elezzïone; or ti consiglia
Senz'altro indugio, e qual più vuoi ti piglia » [2].

E dopo averlo fatto aprire il seno, soggiunge:

Parve ch'aprendo il seno indi traesse
Il Furor pazzo e la Discordia fera.
E che negli occhi orribili gli ardesse
La gran face d'Aletto e di Megera.
Quel grande già, che 'ncontra 'l cielo eresse
L'alta mole d'error, forse tal era,
E 'n cotal atto il rimirò Babelle
Alzar la fronte e minacciar le stelle[3].

Ma qual idolo di fierezza vogliam noi dire che fosse l'imagine d'Alessandro Magno, dipinta da Apelle nel tempio di Diana Efesia col folgore in mano? Le dita della qual mano afferma Plinio che dimostravan rilievo, e 'l folgore pareva essere fuor della tavola. Ma tanto basti d'avervi accennato dell'imitazion de' costumi che fa 'l pittore[4]. Segue che noi veggiam brevemente, qual cosa nella pittura corrisponda nella poesia al verso[5]. E se io dirò che ciò sono l'imagini o le figure, credo che non m'ingannerò punto. Ché, sì come altra sorte di versi conviene a poema eroico, altra sorte a poema lirico si richiede, così a rappresentare con la pittura un eroe altra proporzione d'imagine fa di mestiere serbare, che se si volesse effigiare un uom vile; percioché maggior grandezza

converrebbe dare all'imagine del primo, che del secondo. E come i versi sono tessuti con proporzione di piedi, così le figure sono formate con proporzione di faccie[1]. Discopro il concetto della mia mente con questo essempio. Se 'l poeta vuol comporre un poema eroico, adopera il verso essametro, il quale ha sei piedi; e 'l pittore, se vuol figurare un eroe, farà l'imagine di diece faccie, con l'ordine che io dirò. La prima faccia sarà dalla radice e dal nascimento de' capelli in fino all'estremità del mento; la seconda dalla fontanella della gola al fine delle mammelle e del petto; la terza dal petto al bellico; la quarta dal bellico al nascere della verga; la quinta dalla medesima verga a mezzo la coscia; la sesta dal mezzo di detta coscia al ginocchio, lasciando di detto ginocchio una mezza faccia; la settima dall'estremità del ginocchio a mezzo lo stinco; l'ottava dal mezzo dello stinco infino alla fiocca del piede; la nona risulta di tutta l'altezza del piede, aggiuntovi la mezza faccia del ginocchio; la decima et ultima dal nascimento de' capelli infino al cocuzzolo, congiungendovi tutto quello spazio che dal mento si stende alla fontanella del petto. Questa è la più bella e più elegante proporzione di tutte[2]. Vero è che bene spesso è necessario al pittore operante avere (come diceva Michelangelo) il compasso dentro gli occhi, non potendosi così di leggieri osservare la misura col compasso nel far gli scorti; quantunque Alberto Durero abbia insegnato la maniera di scortar con linee. Ma, oltra che questa sua regola è poco usata, io stimo che sia ancora di poco e forse di niun giovamento a chi opera[3]. Né credo io che altri potesse agevolmente misurar quella gran figura di Giona, che si vede sopra 'l Giudicio del Buonarotto, per iscortar tutta, levatone le sole gambe; dalla proporzione però delle quali si potrebbe cavar la proporzione di tutto il rimanente che scorta. Lo stesso ancor dico di quell'altra bellissima imagine, la qual pur si vede nel medesimo Giudicio, che mostra d'esser tirata in su per le braccia da un'altra figura, che scorta ancor essa, quantunque sembri esser di perfettissima proporzione e tanto a maraviglia elegante, che niente desiderar vi si può. Tuttavia

è quasi tutta scortata[1]. Ecco adunque come la simmetria, nell'arte della pittura, corrisponde alla misura de' piedi nell'arte del verseggiare. Quel formar poscia figure di nove, d'otto, di sette faccie, e di cinque, e di quattro ancora nella rappresentazion de' fanciulli, che altro è se non uno scherzo della pittura con la medesima poesia, la qual cresce e scema ne' versi il numero e la misura de' piedi, conforme all'altezza overo alla bassezza di quei soggetti che ella canta?[2] Né voglio tacervi che, come il poeta nella tessitura de' suoi versi tempera la asprezza di due parole col frammetterne una dolce, così 'l pittore, fra due colori che sieno estremi, sparge un colore mezzano tra l'uno e l'altro, e nel mezzo di molte imagini nerborute e muscolose ne mischia alcun'altre, che tengono più del leggiadro e più dello svelto, per addolcir l'opera e levarle il soperchio della severità[3]. E come il poeta scherza con gli antiteti, overo coi contraposti, così dal pittore sono contraposte dentro una stessa tavola le figure delle donne alle figure degli uomini, quelle de' fanciulli a quelle de' vecchi, i seni del mare alla terra, le valli ai monti, et altre simili contraposizioni son fatte, dalle quali non nasce minor vaghezza nella pittura, di quello che da' contrarii veggiam nascere ne' buoni poemi[4]. Et è bello il considerare che intorno a ciò l'avvertimento del pittore è un medesimo con quello pur del poeta; il quale in componimento grave fugge di rispondere a contraposto con contraposto, ma con una sprezzatura artificiosa aggiunge qualche parola nel rispondere alle prima dette, la quale non abbia di sopra alcuna corrispondenza, sì come quegli che sa questi antiteti partorire umiltà e bassezza, e non convenire a magnifica forma di stile[5]. E 'l Tasso, in una sua lezzione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa, loda l'artificio di quel grand'uomo in questo terzetto:

Anzi il dolce aer puro [illegible]esta luce
Chiara, che 'l mondo agli occhi nostri scopre,
Traesti tu d'abissi oscuri e misti;

e dice che 'l Casa, per non incorrere in umile affettazione, avendo risposto alle parole ' puro ' e ' chiara ' con le parole ' oscuri ' e ' misti ', volle dare quello aggiunto di ' dolce ' all'aere, a cui non fosse altro epiteto che rispondesse. Questa medesima avvertenza dice ancora che ebbe il Petrarca in quella gravissima canzone:

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno;

perché, avendo il poeta così cantato:

E i cor, ch'indura e serra
Marte superbo e fiero,

e volendo rispondere a quelle due parole ' indurare ' e ' serrare ', volle rispondere con tre, una delle quali fosse senza corrispondenza, e disse così:

Apri tu, Padre, intenerisci e snoda.

Nel qual verso il verbo ' aprire ' è la risposta del verbo ' serrare ', e la voce ' intenerire ' è l'antitesi della voce ' indurare '. Ma quella terza parola ' snoda ' sta senza alcun contraposto; quantunque vogliano alcuni che il verbo ' snodare ' sia risposta, insieme con ' intenerire ', al verbo ' indurare ', e dicano che ' snodare ' in questo luogo ha significato di levamento di durezza, presa la traslazione dal nodo, il quale è la più dura parte del legno, sì come la prendono ancora i Latini nel verbo *enodare*. Ma come questa cosa ben suoni, vedetelvi voi, Signori, a' quali e le regole della lingua et i secreti dell'arte poetica molto più sono palesi di quello che a me sieno, come a professore non di penna, ma di pennello. Vero tuttavia è che nella forma di dignità e di magnificenza di stilo la troppa spessezza delle metafore e degli antiteti molto scema all'orazione, overo al poema, di grandezza e di maestà, sì come un giudicioso disprezzo di questi ornamenti gli orna et innalza[1]. Parimente è vero che, se 'l pittore, sempre che avrà

dipinta l'imagine d'un fanciullo, vorrà porle appresso quella d'un vecchio, overo al fianco d'un uomo vorrà formare una donna, et appo un gigante un nano, et appo una bella giovane una brutta vecchia, et a lato d'un bianco Scita un negro Moro, farà cosa sconcia et affettatissima per ogni capo, dovendo egli destreggiare nella variazione delle figure et ingegnarsi di scoprire nelle sue opere una nobile negligenza, anzi che una vil diligenza. Degli atti dico ancora il medesimo; che se, quante volte gli verrà occasione di far una imagine ritta in piedi, overo che scopra il petto e tutta la parte anteriore del corpo, tante volte vorrà fingergliene appresso un'altra che stia a sedere, overo che mostri gli omeri e tutta la schiena, riuscirà senza fallo artefice affettato et anche ridicoloso. Ma non più di questo, sì perché io non vi paia di voler fare il maestro dell'arte fuori di tempo, sì ancora perché la fievolezza, per la quale io mi sento cagionevole della persona, il mi vieta[1]. Passiamo adunque a dire due sole parole della sentenza, la quale (sì come ricordar vi dovete) annoverammo tra le parti della tragedia[2]. Seneca nella Troade dice di noi uomini:

Tempus nos avidum devorat et chaos.
Mors individua est, noxia corpori[3].

Il senso della qual sentenza et i pittori e gli statuarii esprimono ingegnosamente con la figura di Saturno che divora i suoi figliuoli. Il medesimo Seneca nell'Agamennone dice:

O regnorum magnis fallax
Fortuna bonis, in praecipiti
Dubioque nimis excelsa locas.
Nunquam placidam sceptra quietem
Certumve sui tenuere diem.
Alia ex aliis cura fatigat
Vexatque animos nova tempestas[4].

E non vi pare che Fidia molto bene esprimesse queste sentenze, quando fece l'imagine della Fortuna, che era una donna

ignuda, co' piedi sopra una ruota et alati, e con la chioma sparsa tutta sopra la fronte, sì che la nuca restava scoperta?[1] Nell'Ercole Infuriato dice ancora:

Certo veniunt ordine Parcae.
Nulli iusso cessare licet,
Nulli scriptum proferre diem:
Recipit populos urna citatos[2].

Ma colui che dentro un circolo dipinse un giovane ignudo posto a sedere sopra un poggetto, il quale aveva tutta la faccia raccolta dentro le mani; a' cui piedi giaceva un fanciullo ignudo et alato, che s'appoggiava col sinistro gomito sopra un teschio d'uom morto, che stringeva con la bocca uno stinco per traverso, e la destra mano riposava sul destro ginocchio; presso al quale dalla parte destra ardeva una fiamma e dopo le spalle verdeggiava un cespuglietto ornato d'alquanti fiori[3]; e sopra la testa del quale era scritto Lachesi, come sopra il teschio leggevasi Atropo e sopra il giovane Cloto: non vi pare che compiutamente spiegasse tutto il sentimento di quella sentenza? Perché, dicendo Platone nel decimo della Republica che Lachesi canta le cose passate, Cloto le presenti e Atropo le future, volle il pittore significare con queste tre imagini che et agli uomini passati è stato necessaria cosa il morire, et è a' presenti, e sarà a quei che verranno.

GUA. Se bene io non voglio negare che l'invenzione di questo pittore non sia stata ingegnosa, ardisco nondimeno di dire che io non so discernere come possa stare che l'allogamento dei nomi delle tre Parche sia stato ben fatto. Perché, se Lachesi canta le cose passate, a me pare che questo nome si doveva assegnare non al fanciullo, ma sì bene al teschio del morto, essendo che 'l morto è passato e non è più. E se Cloto canta le cose presenti, perché questo nome non si scriveva sopra il fanciullo, più tosto che sopra il giovane? già che 'l presente è meglio dal fanciullo che dal giovane significato, avendo il fanciullo, secondo il corso ordinario della natura, a durar più del giovane, tanto più che 'l giovane si

copriva con le palme delle mani la faccia e gli occhi, onde nulla poteva scorgere di quelle cose che sono presenti: per che pare che più gli si convenisse il nome d'Atropo, che canta le cose future, le quali non sono da noi conosciute, che 'l nome di Cloto, cantatrice delle presenti e che hanno l'essere in atto. E pure questo nome d'Atropo si leggeva non sopra il giovane, ma sopra il teschio. Conchiudo adunque che questi tre nomi mi sembrano assegnati sconvenevolmente, e tutti al rovescio. Che ne dite voi, Martinengo?

MAR. Io voglio che difendiamo il pittore con la dottrina di Proclo, se sia possibile. Nel tempo passato, dice questo Academico, si considerano tre tempi: il passato, il presente e 'l futuro; perché tutto quello che è passato, già è passato, e prima che fosse passato era presente, e prima che fosse presente, doveva essere. Nel tempo presente si considerano ancora tre tempi: il presente, il passato e 'l futuro; il presente, perché ciò che è, è presente, il passato, che prima era, il futuro, che ancora non è, ma sarà. Nel tempo a venire si considera il solo futuro, e non il presente, né meno il passato, perché il futuro non è ancora, né mai è stato. Diciamo adunque in questa maniera per difesa del buon pittore: i fiori che stanno dopo gli omeri del fanciullo significano con la posizion loro il tempo passato; la fiamma che gli arde al fianco, il presente; e 'l sinistro gomito sopra il teschio, il futuro. E perché 'l fanciullo è di natura oblioso, e l'oblio è delle cose passate, perciò col fanciullo ha voluto il dotto pittore figurar Lachesi, la quale canta il passato. Questi medesimi tre tempi si veggono accennati nel giovane, perché la nudità sua dimostra che egli tal nacque al mondo: e questo è 'l tempo passato. L'ascondersi tra le mani il volto, dal quale si conoscono gli uomini che sono presenti, è simbolo del tempo presente. Il coprirsi gli occhi, co' quali si veggono le cose quantunque lontane, quando però la distanza del visibile dal sensorio non riesca troppa, dinota il tempo futuro. E perché 'l giovane è amatore delle presenti mondane cose più del fanciullo, che perfetta cognizione non n'ha, e mag-

giormente ancora del vecchio, a cui per lo mancamento del calor naturale non bolle il sangue, scrisse 'l pittore sopra 'l giovane il nome di Cloto, la qual canta le cose presenti, e finse con molta finezza di giudicio il detto giovane mesto, volendoci dimostrare che più ci rincresce la morte nella giovanile età, che quando negli anni della canutezza ci viene a ferire. Il tempo futuro, nel quale si considera solamente il futuro, l'additò con teschio d'uom morto, mentre ci ricordò che tutti noi abbiamo ad uscire di questa vita et a diventare poca cenere et aride ossa; e perciò vi segnò sopra il nome d'Atropo, che canta le cose che hanno a venire. Laonde nell'applicazione di questi tre nomi non solamente non errò questo pittore, chi che egli fosse, ma rettamente gli ordinò e con molta filosofia gli dispose nella sua tavola.

GUA. Chi picchia la pietra focaia, ne trae scintille. Io vi ho stuzzicato con l'opposizione da me fatta a questo pittore, et ecco quai nobili sentimenti m'avete scoperti. Certamente che io non mi pento d'aver parlato. Ma voi, Figino, rimettetevi a vostro piacere nel primo ragionamento.

FI. Dalle cose adunque dette dal Martinengo e da me vedesi con quanto artificio l'antico pittore spiegò la sentenza di Seneca e dimostrò coi colori che non solo al vecchio, ma né anche al giovane, e così né anche al fanciullo, è lecito prolungare il dì della morte, determinato dalla divina providenza a quanti vengono a pellegrinare in terra. Per che e da questo essempio e dagli altri ancora da me addottivi potete assai evidentemente discernere che 'l pittore, sì come il poeta, ha forza e virtù di formar sentenze e d'esprimerle non con minor nobiltà che 'altro si faccia[1]. Della quinta parte della tragedia, che è l'apparato, come sono case, torri, machine fulminatorie, scale caronie, suspendii, catadromi, strofii et altri simili istromenti che s'adoperano nelle tragedie[2], non accade che io vi faccia motto, sì perché queste cose non sono proprie del poeta, potendo la bellezza della tragedia stare ancora senza istrioni e fuor della scena (oltra che l'arte del fabbricar le machine non appartiene al poeta, ma al corago,

sì come Aristotele dice), sì ancora perché il voler provare che 'l pittore abbia questa parte sarebbe soverchio, veggendosi tutto dì su per le tavole de' pittori, ove siano rappresentate istorie, formare colonne, archi, teatri, logge, alberghi, quando però convengano al soggetto che essi prendono a colorare. Potremmo ben dire che nella pittura, sotto il genere dell'apparato, si riducono i vestimenti de' quali s'adornan l'imagini; la cui imitazione è stata diligentissimamente fatta da Michelangelo, da Rafaello, da Gaudenzio, da Leonardo e da altri di questa bossola, diversamente però e conforme a quella imagine che hanno voluto vestire, osservando sempre in questa, sì come in ogni altra cosa, il decoro, e dando pochissime pieghe e grosse a veste d'uomini rozzi e d'aspra vita, mezzane a' panni d'uomini di mezzano stato, e mezze tra grosse e sottili; picciole e spesse agli abiti degli svelti e dei delicati[1]. Quanto alla sesta et ultima parte della tragedia, all'armonia cioè, voi sapete che a non è opera della facoltà poetica, ma della musica, la qual parimente non ha che fare con la pittura. Ma nond meno così la pittura s'accosta alla musica, come per aventura la poesia fa[2]. Del che io voglio che ve ne faccia prova il da me rammemorato Arcimboldo, il quale ha trovato i tuoni e i semituoni e 'l diatesseron e 'l diapente e 'l diapason e tutte l'altre musicali consonanze dentro i colori, con quell'arte apunto che Pitagora inventò le medesime proporzioni armoniche. Percioché, sì come questi, avendo avvertito nelle fucine che dalle percosse de' martelli sopra l'incudine risultava la consonanza dall'ordine de' lor pesi, et avendo raccolto quei numeri, co' quali la loro diversità concorreva a formare di molte consonanze una melodia commune, tese alquanti nervi, a' quali attaccò tanta varietà di pesi, quanta egli aveva osservato essere in quei martelli de' fabbri, e quindi apparò che da un nervo, il quale avanzava l'altro di proporzione sesquiottava nel distendimento, nasceva contro quest'altro un tuono, cioè un suono pieno e perfetto, quale era a proporzione di nove ad otto[3]; così quegli, mettendo sopra una tavola un colore estremamente bianco et oscuran-

dolo alquanto, parte dopo parte, col negro, n'ha tratto la proporzione sesquiottava e 'l tuono istesso, avanzando in questo Pitagora: ché, dove l'acuto filosofo non poté dividere il tuono in due semituoni eguali, perché neanche il numero novenario pativa la divisione in eguali parti, ma sì bene trovò un semituono alquanto maggiore della metà, et un altro un poco della medesima metà minore (chiamato communemente da' professori della musica 'diesi'), questo ingegnosissimo pittore non solamente ha saputo ritrovare i detti semituoni maggiore e minore ne' suoi colori, ma la divisione ancora del tuono in due parti eguali, così leggiermente e dolcemente è ito offuscando col negro il bianco, sempre di grado in grado ascendendo a maggior negrezza, sì come dal suono grave si cresce di mano in mano all'acuto et al sopraacuto[1]. Aggiungete che, come Pitagora, toccando una corda che aveva doppio peso e perciò era tesa doppiamente più d'un'altra, e percotendo in un medesimo tempo questa, la quale in doppia proporzione era superata nel distendimento dalla compagna, ritrovò il diapason, overo l'ottava, come vogliam dire; mentre l'una delle corde, per essere doppiamente più dell'altra dalla forza de' pesi tirata, doppiamente ancora, cioè con doppia veemenza e prestezza ritornando alla sua rettitudine, rendeva una voce acuta, e l'altra, come al doppio meno distesa della vicina, ricoverandosi con più lentezza nella rettitudine di prima, rendeva la voce grave (le quali due voci nondimeno erano tanto amiche, che sembravano uno stesso suono, ma in una corda più stretto di sé medesimo, et in un'altra più ampio); così l'Arcimboldo, offuscando con doppia proporzione questo bianco più di quell'altro, ha formato la medesima proporzione del diapason, ascendendo con otto gradi d'oscurità dalla più profonda bianchezza, connumerata però la medesima bianchezza e posta nel primo grado. Di più, come l'uno, scorgendo nelle corde la proporzione sesquiterza, trovò il diatesseron, overo la quarta, così l'altro, dando ad un bianco in sesquiterza proporzione l'oscuro dato ad un altro bianco, formò parimente questa medesima ragione, dalla quale il diatesseron vien pro-

dotto, come è la proporzione tra 'l quattro e 'l tre, nella quale il quattro contiene una volta il tre e la terza parte, che è l'uno, perché l'uno, tre volte replicato, fa tre. Lo stesso ha fatto del diapente, cioè della quinta: percioché, come Pitagora la ritrovò nella proporzione che sesquialtera è detta, la qual è quando il maggior numero abbraccia il minore una volta et inoltre la sua metà (come sarebbe tra 'l tre e 'l due, perché il tre contiene una volta il due, e v'aggiunge l'unità, che due volte ripigliata fa 'l due); così l'Arcimboldo, stendendo con questa medesima proporzione il negro sul bianco e dandogli cinque gradi d'oscurità, come nel diapente son cinque suoni, ha del vivo espressa la natura di questa medesima consonanza. Che debbo dirvi? Pitagora vide che dal diatesseron e dal diapente nasceva il diapason, e l'Arcimboldo, osservando queste due proporzioni, ha prodotto ne' suoi colori l'ottava. Quegli dalla proporzion tripla cavò il diapason diapente, che è la duodecima; questi con la medesima proporzione ascese a dare dodici gradi di fosco al bianco. Così fece ancora nel formare il disdiapason, cioè la quintadecima, la quale dalla proporzion quadrupla vien generata. E quanto io dico del color bianco e del negro insieme, dicolo ancora di tutti gli altri colori; perché, sì come egli è ito pian piano ombreggiando il bianco e riducendolo ad acutezza, così ha fatto del giallo e di tutti gli altri, servendosi del bianco per la parte più bassa, che si ritrovi nel canto, e del verde et insieme dell'azzurro per le parti che son mezzane, e del morello e del tanè per le parti di maggiore altezza; essendo che di questi colori l'uno segue et adombra l'altro, perché il bianco è ombreggiato dal giallo, e 'l giallo dal verde, e 'l verde dall'azzuro, e l'azzuro dal morello, e 'l morello dal tanè, come il basso è seguito dal tenore, e 'l tenore dall'alto, e l'alto dal canto[1]. Ammaestrato del qual ordine, Mauro Cremonese dalla Viuola, musico dell'imperadore Ridolfo II, trovò sul graviciembalo tutte quelle consonanze che dall'Arcimboldo erano state segnate coi colori sopra una carta[2]. Sì che voi vedete, o Guazzo, come l'arte della pittura e della poesia caminan

del pari e con le medesime leggi nel formare i lor simolacri. Né perché non possa il pittore dipingere in una tavola tutti gli atti di due guerrieri che abbiano insieme tenzone, senza recar noia all'occhio col figurar mille volte gli uomini istessi, non è però che de' medesimi atti, separatamente considerati, non possa fare imitazion perfetta, e che di tutti insieme, raccolti et applicati a diversi combattitori, non possa in poco spazio di tela o di muro ordinarne una diligente rappresentazione[1]. Veggasi la battaglia degli Orazii e de' Curiazii nelle carte di Rafaello, e dirassi che nulla vi si può giungere. E quante cose in una sola girata d'occhio si mirano in brieve tavola espresse, che, lette in versi, vorrebbono lungo tempo per la considerazion loro e lunga ora terrebbono il lettore occupato?[2] Una tavola d'Alberto Durero, donata dal Duca di Sassonia al già Cardinal Granvela, rappresenta e finge tutti i martirii della futura persecuzione d'Anticristo: nel cui mezzo Alberto ha dipinto sé medesimo; il tutto con tanta destrezza e con sì bell'ordine, che lo sguardo nulla patisce dalla moltitudine delle figure, ma gusta ogni cosa. Ora, quante parole converrebbe che 'l poeta consumasse nella descrizzione di quei tormenti! e quanto bisognerebbe che altri s'affaticasse nel leggere, per saperli![3] Quella pittura del Sacramento, che si vede a Roma in Palazzo, nella camera che prende il nome dal detto misterio, e la quale è opera di Rafaello d'Urbino, quante cose, e tutte ben ordinate, abbraccia! Quivi è l'altare; e sopra l'altare il Sacramento; e sopra il Sacramento lo Spirito Santo in forma d'una colomba; e sopra lo Spirito Santo v'è Cristo; e sopra Cristo il Dio Padre. Da' fianchi di Cristo si veggono varie schiere d'uomini santi: Apostoli, Re, Profeti, Martiri. Alle corna dello altare stanno i Dottori di Santa Chiesa, che sembrano disputare insieme, e sonovi appresso molti ritratti del naturale. Alla destra del Salvatore sta la Beata Vergine, in atto divotissimo a maraviglia; alla sinistra il discepolo S. Giovanni. D'intorno al Dio Padre s'allargano belle schiere d'Angeli. Volete più? Potete desiderare più vaga e più ricca e meglio ordinata rappresentazione di questa?[4]

Leon X pose nel cortile di Belvedere un gran marmo, dentro il quale un molto aveduto scultore formò la figura del Nilo, intorno a cui scherzano sedici fanciullini, che significano i crescimenti del detto fiume, l'altezze de' quali ordinariamente arrivano a sedici braccia. Sta l'imagine appoggiata sopra una Sfinge, la quale, per avere il capo di vergine et il rimanente del corpo a similitudine di leone, dimostra i due segni del zodiaco, Vergine e Leone, dentro i quali quando aviene che 'l Sole alberghi, si gonfia il Nilo e trabocca sopra le sponde. Nella grossezza della pietra si vede intagliato Serapide, dio degli Egizzii, in forma di bue; Iside, overo (come più ci piace di nominarla) Io, in forma di vacca, della quale hanno favoleggiato i poeti che da Giove suo amadore fosse trasformata in giovenca per temenza della dea Giunone, che sopravenne agli adulteri, ma che poscia su le sponde del Nilo fosse alla primiera forma renduta. Sonovi ancora de' crocodili acquatici e degli ippopotami, de' quali quel fiume è pieno; et ecci l'uccello ibi, che nasce nel solo Egitto e di cui dicesi che ivi divora le serpi portatevi dal vento Africo fuor della Libia. Vedevisi parimente quell'uccelletto che reatino o forasiepe è chiamato; indi il crocodilo terrestre; et appresso gli omicciuoli abitatori d'un'isola del detto Nilo, che Tentiriti sono appellati e son quelli che col grido solo spaventano i crocodili e mettongli in fuga. Oltre a ciò vi scolpì l'ingegnosissimo artefice quell'erbe che sono spesse per quelle rive, come sono le fave egizzie, le canne e l'arboscello papiro[1]. Né voglio tacervi per alcun patto quell'altro gran marmo, che pure è in Roma, nel quale è scolpito con profonda filosofia l'ufficio dell'ottimo agricoltore. Un contadino giovane sta nel mezzo, che tiene il destro ginocchio sopra la schiena d'un toro disteso in terra, stringendogli con la mano manca il labbro di sopra e con la destra cacciandogli un gran coltello nel petto. Dalla ferita stillano molte goccie di sangue. Un cane, alzandosi in piedi et appoggiandosi al toro, sembra di vezzeggiare il padrone. Lungo alla pancia del bue si divincola un gran serpente, appresso il quale giace il leone, che spira fierezza. I genitali

del toro sono afferrati dalle zampe d'un granchio, e l'estremità della verga da quelle d'uno scorpione. Dal fianco destro del contadino sorge un albero carico di frutti, con uno scorpione appresso e con una facella rivolta a terra. Dal sinistro un altro ancora, ma senza frutti e con una facella rivolta al cielo et una testa di bue attaccata al tronco. Alle spalle del detto lavoratore, et in alto, vedesi intagliato un corbo; e per l'altezza del sasso due giovani, l'uno de' quali porta un torchio acceso e diritto, l'altro un torchio acceso, ma rivolto all'ingiù. Di sopra, nel margine della pietra, v'è 'l Sole col carro tirato da quattro destrieri, e dietro al Sole una donna cinta con più nodi da lunga biscia; e dietro alla donna tre fiamme; dietro alle fiamme un fanciullo alato et avinto dagli avolgimenti d'un serpentello, e con asta in mano; e dietro al fanciullo altre quattro fiamme, e dietro alle fiamme la Luna sopra un carro con due cavalli cadenti[1].

GUA. Strano capriccio è questo, ma tuttavia mi sembra cosa di sensi molto profondi. Voi, che ne siete stato il raccontatore, siatene ancora l'espositore.

FI. Pur che voi due mi ci aiutiate, non rifiuterò l'impresa. Però, dove io mancassi, voi sottentrate e siete meco a parte della fatica.

MAR. I giganti non chiamano i nani in soccorso.

FI. Ma i nani, come son io, ben chieggono aiuto a' giganti. Ma quando ancora fossi gigante, non sapete voi che i nani, posti sopra gli omeri de' giganti, veggon più lungi che non fanno i lor portatori? Ora lasciamo gli scherzi da parte, e procacciamo l'intelligenza di questa scoltura. Quel toro calcato e ferito dal contadino io credo che voglia significar la terra, intorno alla quale s'affatica e suda l'agricoltore, mentre col vomero e con la marra le divide il fianco e rompe e volge le zolle. Dalla piaga esce il sangue, perché dalla coltivazion del terreno ci vengono i frutti. Il cane, simbolo di fede e d'amore, forse dimostra che 'l buon contadino dee esser fedele a' campi e dar loro amorevolmente quanto è necessario per la morbidezza e fecondità della terra. Ma quella serpe

che s'affila e si distende lungo il ventre del toro, stimo che ci rappresenti la prudenza intorno all'osservazione de' luoghi, de' tempi, de' semi, della natura degli alberi, per poter poi rettamente ingrassare, divellere, seminare, mietere, potare, inestare, inaffiare et essequire il rimanente degli ufficii contadineschi, ne' quali fa mestiere di forte schiena, di saldi nerbi e d'infaticabil lena; che perciò volse lo scultore formar il leone, gagliardissimo fra tutti gli animali che hanno titolo di gagliardi. Il granchio appeso a' testicoli dicono alcuni che significa la generazione che fa la terra, ingravidata dal contadino con le semenze. Ma qual ragione vogliam noi credere che li mova a simil credenza?

GUA. Credo che sia perché 'l granchio, animale che obliquamente camina, significa il Sole, poiché questo gran pianeta sempre fa 'l suo viaggio obliquo e, quando si trova nella casa del Cancro, incomincia a calare il corso verso i segni più bassi et a scostarsi da noi, caminando indietro; come disse ancora Macrobio nel primo de' Saturnali con queste parole: « *Cancer obliquo gressu quid aliud, nisi iter Solis, ostendit? qui viam nunquam rectam, sed per illam semper meare solitus est, 'obliquus, qua se signorum verteret ordo'; maximeque in illo signo Sol a cursu supero incipit obliquus inferiora iam petere* »; e 'l Sole, riscaldando con le sue fiamme la terra, le dona la generativa e producitrice virtù, con la quale moltiplica la ricevuta semente[1].

FI. Vogliono poi che lo scorpione, il qual con le branche stringe al toro l'estremità della verga, significhi la creazione. Che dite di questo giudicio?

MAR. Ragionevole io stimo che egli sia. Percioché lo scorpione, animale che di verno par quasi morto, nella primavera aguzza l'ago della sua coda e mostra che 'l freddo punto non l'ha danneggiata, sì come la terra, quando il Sole entra nel segno di Scorpio, perde i naturali ornamenti, cadendo le foglie dagli alberi e seccandosi i fiori e l'erbe per la forza di detta stella, che avelena (per così dir) l'aria; onde Plinio nel libro sedicesimo delle Naturali Istorie scrisse: «*Folia decidere*

Timaeus mathematicus Sole Scorpionem transeunte sideris vi ⟨et⟩ quodam veneno aëris putat»[1]; ma poi nella primavera si riveste delle prime bellezze e racquista quanto nella stagione del ghiaccio perduto aveva. Un'altra ragione potrebbesi ancora di questo allegare, quando fosse vero quello che scrive Macrobio[2], cioè che l'Ariete è la propria casa di Marte, e 'l Toro quella di Venere, ma che lo Scorpione è commune stanza dell'uno e dell'altra: la parte posteriore, dove sta l'ago e 'l veleno, è di Marte, pianeta fiero e di risse; l'anteriore, con la quale questo animale abbraccia e lusinga, è di Venere, pianeta benigno e che i maritaggi congiunge e fa l'amicizie e compon le paci. Ora, perché il mondo, secondo la dottrina d'Empedocle, trae origine dalla lite e dall'amicizia, convenevolmente lo scorpione si potrebbe intendere per simbolo della creazione, come segno della concordia e della discordia. Ma perché gli astrologi non vogliono che lo Scorpione sia casa commune a Venere insieme con Marte, lascisi questa considerazione da canto. Soggiungasi nondimeno che una simil ragione si potrebbe aggiungere, o Guazzo, a quell'altra da voi addotta intorno al significato del granchio: con dire che 'l Cancro è dagli astrologi assegnato per propria casa alla Luna. E perché la Luna è formatrice de' corpi, talché nel crescere del suo lume crescono molti di loro, e nel mancare mancano anch'essi; perciò la generazione vien molto bene espressa con questa figura del granchio attaccata a' genitali del toro, per dimostrare che la generazione si fa dell'umido.

Fi. Anzi mi vo persuadendo che questo scultore, per significazione della medesima umidità (la quale è il nudrimento degli alberi e cade la notte su le campagne), abbia scolpito appresso la pianta dei frutti lo scorpione, che vive d'umido, e la facella rovescia, che dinota il notturno tempo. Con tutte le quali cose volle rappresentarci quegli alberi che la terra da sé produce e che senza coltivazione fanno i lor frutti; come, all'incontro, con quella pianta la quale ancor non ha frutto rappresentò gli alberi che, o non nascono se non sono dal contadino piantati, o non fruttificano se dal medesimo non

son coltivati, o sono salvatici se con gli inesti non vengono domesticati. Perciò gli pose appresso la testa del bue, il qual lavora la terra, e la facella diritta, che tiene il significato del giorno, il qual tempo è speso dagli agricoltori ne' travagli e negli essercizii villeschi. Ma quel corbo, che si vede in alto dopo le spalle del giovane, significa di quanta sollecitudine e di quanta diligenza al contadino faccia bisogno nella coltura de' campi, se brama di trarne assai d'utile e d'empiere i granai di molte biade e le volte di buone vendemmie. E 'l corbo sappiamo essere uccello diligentissimo nel procacciarsi il vivere; onde Aristotele scrive nel nono libro dell'Istoria degli Animali, che ne' luoghi stretti, e dove molta copia di cibo non sia, abitano due soli insieme, e come i loro figliuoli son fatti pennuti, in guisa che possan volare, prima li gittan fuori del nido e poi gli scacciano di tutto il paese. I due giovani con le due facelle, una diritta, l'altra verso terra inchinata, chiaro è che significano il giorno e la notte, sì come Apollo sul carro è tipo del Sol che nasce, e la donna aviticchiata dal serpente è simbolo della natura. Ma le tre fiamme che seguono, di che vogliamo noi credere che ci sieno significatrici?

MAR. De' tre tempi, ne' quali il giorno è diviso: e sono la mattina, il meriggio e la sera.

FI. Il medesimo apunto credo ancor io. Ma che diremo di quel fanciulletto alato e cinto da lunga biscia?

MAR. Può essere che sia posto per segno della prestezza e della velocità della natura, che segue la Luna. Et a ciò credere, oltra l'ale che si veggono agli omeri del fanciullo, mi movono appresso le quattro fiamme che lo scultore vi mise al fianco; alle quali io non saprei dare altro senso, che del figurare i quattro aspetti lunari: cioè luna nova, mezza piena, piena, et un'altra volta mezza piena.

FI. Giudico poi che la Luna, posta sopra il carro tirato da due cavalli che cadono et intagliato nell'estremità della pietra, significhi la Luna occidente. Ora, quante cose in poco spazio, e vagamente et ordinatamente, in questo marmo son

finte![1] Non è dunque vero che ancora il pittore non possa in una brieve tavola molte azzioni rappresentare, senza incorrere in dispiacevole tumulto d'imagini, sì come voi dicevate, o Guazzo; onde non si toglie per questa cagione, che l'imitazione della pittura non agguagli quella della poesia e non stia con seco a fronte, e che perciò non diletti al pari di lei[2]. Né, perché l'idolo poetico ci rappresenti la bellezza degli animi, dir si dee che le imagini della pittura esso avanzi; poiché digià v'ho provato che 'l pittore è perfetto imitator di costumi e che non v'ha passion d'animo che 'l pennello non l'esprima così vivamente, sì come la penna[3]. Scrive Plinio che tra le tavole d'Aristide fu principal quella, in cui, nella presura d'un certo castello, vedevasi un fanciullino appiccarsi alla mammella della madre, che moriva d'una ferita; e parea che quella donna temesse che 'l bambino non succiasse il sangue dal morto latte. E queste son le parole: « *Huius pictura, oppido capto, ad matris morientis ex vulnere mammam adrepens infans. Intelligiturque sentire mater et timere ne ex mortuo lacte sanguinem infans lambat* »[4].

MAR. Di questo medesimo Aristide fu singolar opera una guerra finta co' Persiani. E questa tavola dice l'istesso Plinio che conteneva cent'uomini. Vedete quante azzioni ella doveva abbracciare! Mnasone, principe degli Elatensi, la comperò, pagando cento scudi d'oro per ciascuna di dette figure[5].

FI. Credete voi che a' nostri tempi si trovino simili riconoscitori della virtù e pagatori dell'opere? Ma bene sta che io — la Dio mercé — non ho bisogno d'accattarmi il pane con le fatiche e perciò non sono costretto dalla necessità d'avilir l'arte e di concedere le mie opere per un pezzo di pane a chi fa professione di volerle pagare. Ché, quando non si tratta di pagamento, non è amorevolezza che io non usi con chi mi richiede con termini di cortesia.

MAR. Fate gran senno a non lasciar disprezzare e calpestar la virtù, la quale, se mai fu sprezzata e calpestata, è nell'età nostra, in cui la viltà degli animi è troppa, e l'avarizia avanza ogni colmo, e l'ignoranza è molto maggior che non pare, e

la persecuzione de' professori, così de le scienze come ancora dell'arti nobili, è tanto maligna che nulla più, e le tradigioni fatte a' virtuosi trascendono il numero, e i morditori son senza fine[1]. Io, per me, sempre altamente ho pensato della pittura et estimatala di gran nobiltà, come arte anticamente, non dico solo riconosciuta, ma studiata ancora et essercitata dagli uomini grandi. E l'imperador Carlo V sappiamo che fece dono a Papa Paolo Quarto d'un quadro da lui di propria mano dipinto, mandandogli a dire che dovesse annoverarlo tra le più care e più preziose gemme che avesse[2]. Né senza molt'ira io sento le sciocche parole d'alcuni cinguettatori, che la pittura appellano vanità, con dire che non è oro, né meno argento, perché si debba tener tanto cara, e che ne' bisogni che occorrono alla giornata altri non può prevalersene per sostentamento delle facoltà sue, come farebbe se fosse altra cosa. Vanità dunque si chiamerà quello, di che si serve la Santa Chiesa per utile e per ammaestramento degli uomini? Anzi, perché non è oro, né meno argento, perciò più che argento e più che oro prezzar si dee[3]. Il re di Francia Francesco voleva portare di là dall'Alpi tutto il muro del refettorio delle Grazie di questa città, dove Leonardo Vinci aveva dipinto la Cena del Salvatore. Qual cosa stimava egli più? i danari o pur la pittura? Pensate voi quanta spesa avrebbe quel re fatta nella trasportazione di tanta machina, quando fosse stato possibile il conducerla senza pericolo di guastamento. Ma poiché non la poté trasferire nel suo reame, ne fece fare un estratto in argento, il qual poscia fu da lui mandato a donare a Papa Clemente Settimo nel tempo delle nozze di Margherita de' Medici e d'Enrico il Secondo[4].

Gua. Vi prometto che, mosso dalle ragioni che voi, Martinengo, avete addotte, e da quelle ancora, o Figino, che da voi sono state soggiunte nel paragone fatto tra' simolacri della pittura e quei della poesia, io, cui non era mezzanamente in pregio quest'arte del colorare (sì come l'esser venuto a posta a Milano per riconoscervi ne può far fede), per lo innanzi le sarò tanto sviscerato, che non sarò fra i primi suoi amatori il secondo.

Fi. Et io, in iscambio di quella, ve ne saprò molto grado e rimarrovvene sommamente obligato; sì come sommamente mi vi sento dovuto dell'essermi stato così cortese della vostra amicizia e presenza. E 'l medesimo dico ancora a voi, Martinengo, per cagion del quale io segnerò questo giorno col sassolino bianco nell'urna.

Mar. Io non saprei già dire, o Figino, chi di noi tre nella presente giornata più di guadagno abbia fatto. Ben so che io mi sento d'aver cotanto acquistato, che felicissima riputerò sempre per me quell'ora che portai dentro cotesto albergo il piè per conoscervi.

Fi. Vostra mercé benedirò sempre ancor io quella medesima, che qui vi condusse e la quale m'è stata apportatrice di tanto bene. Duolmi che 'l sole si trovi cotanto in piega verso occidente, che con la troppa sua rapidezza voglia da me partirvi e privarmi così tosto della conversazion vostra.

Mar. Non m'incaminerò verso Brescia, che io non vi rivegga.

Gua. Né io similmente sarò di ritorno a Pavia, che prima non venga ad accommiatarmi da voi.

Fi. Attenderò dunque con molto desiderio che ambedue mi degniate un'altra volta dell'amabilissima vostra presenza[1].

NOTE

NOTA CRITICA

Che l'*imprimatur* dell'arte sacra, affidato ai Vescovi dal Concilio di Trento, avesse in Italia vistose conseguenze nella trattatistica ecclesiastica sulle immagini dipinte e scolpite, non può sorprendere. Abbiamo visto come le « licenze » formali e teologiche dei manieristi suscitassero le censure dei cattolici tridentini, rivendicanti i doveri e i vantaggi di un'arte pedagogica e funzionale. Meno urgente si presentava il problema nell'ambito dell'« artificiosa architettura », le cui « licenze », indipendenti da richiami naturalistici, non sembravano proporre responsabilità morali; gli stessi « eccessi » delle fabbriche michelangiolesche si sottrassero alle polemiche di cui fu oggetto il *Giudizio* sistino [1]. Non il solitario « giudizio dell'occhio » del Buonarroti promosse, in questo caso, la riscossa cattolica, ma piuttosto il classicismo della tradizione vitruviana, restia ad aggiornarsi alle precise esigenze della rinsaldata liturgia.

È vero che, a differenza dei prontuari di un Serlio e di un Vignola, il Cataneo nel terzo dei suoi *Quattro primi libri di architettura,* editi a Venezia nel 1554, aveva isolato il problema dell'edilizia cristiana, rievocando qualche argomento della simbologia me-

[1] Cfr. ad es. le considerazioni di G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze... scritte già da M. Francesco Bocchi,* Firenze 1677, pp. 522s.: « E come che egli sia stato alcuno — però che nell'artifizio del Buonarroto [nella Sagrestia Nuova] non riconosce quello che è scritto nelle carte di Vitruvio —, che, abbagliato dallo splendore di tanta bellezza, sia stato pensoso ed in ammirarla non abbia usata molta prontezza, egli pensare si dee che l'architettura non è arte, la quale imiti la natura, come nella pittura interviene; ma, trovata da umana industria, ad ora ad ora divien migliore e dall'umano avviso si fa più bella. Perché vedesi egli alcuna cosa nell'opere del Buonarroto, posto in oblio quello che da Vitruvio è stato scritto, la quale lodevole non sia e sommamente meravigliosa? ».

dievale (a proposito, ad es., della pianta a crociera) e persino l'autorità biblica del tempio di Salomone; ma la sua esemplificazione di diverse forme di tempio si basava ancora su astratti rapporti proporzionali, miranti ad una « magnificenza » in gara con la pagana e sensibili soprattutto al « decoro » della città. Ideali che, conseguentemente maturati, condussero il Palladio ad assicurare la « grandezza » stilistica del tempio cattolico mediante i paradigmi antichi e a sostenere la supremazia della « ritonda » col ricorso ad una geometria teologica [2].

L'architettura ecclesiastica mancava dunque ancora di un'autonomia che non avrebbe conseguito finché fosse rimasta legata a fonti non cristiane, finché, insomma, al fondamento storico delle poetiche vitruviane non avesse opposto una ricognizione delle « memorie della Santa Chiesa Romana ». Tale impresa assunse il Panvinio nel suo *De praecipuis urbis Romae sanctioribus basilicis quas Septem Ecclesias vulgo vocant,* edito a Roma nel 1570, dove cercò di avvalorare la « magnificenza » dei prischi edifici cristiani descrivendone ogni dettaglio, e soprattutto i preziosi ornamenti e gl'insigni privilegi. L'esperienza del culto e della connessa simbologia lo portò a porre sullo stesso piano, come membra di un organismo rituale, le più disparate componenti del tempio cattolico — dalle strutture murarie alla suppellettile —, rinverdendo una tradizione che la trattatistica architettonica rinascimentale aveva negletto. Ma una documentazione, sia pur minuta e autorevole come quella del Panvinio, non poteva soddisfare i fini pragmatici del Concilio Tridentino; né soccorrere i Vescovi nel nuovo magistero figurativo. La loro responsabilità di un'edilizia ecclesiastica cultualmente propria ed efficiente richiedeva norme precise e insieme concrete, che conciliassero le esigenze inderogabili della liturgia con le più varie condizioni ambientali.

---

[2] Cfr. A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford 1956, pp. 130s.: « All these arguments [del Cataneo e del Palladio] about church building are typical of the way of thought of the High Renaissance. Since beauty was a divine quality, the proper offering to God was a building of great beauty. Combined with this was a strong feeling for the symbolism of certain forms and ornaments. The minute demands of ecclesiastical usage, which for Borromeo weighed above all else, were not yet taken into consideration »

Ben lo comprese Carlo Borromeo, che nelle *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, impartite alla sua diocesi milanese [3], consapevolmente si allontana tanto dalla erudita tipologia dei coevi trattati di architettura, quanto dalla cattolica rassegna del Panvinio, preoccupandosi soprattutto, come poi il Paleotti, del « decoro » parrocchiale. I suoi fuggevoli cenni allo splendore delle antiche basiliche non sono che un richiamo morale ai tempi apostolici, impervio a rievocazioni storiche e a rivendicazioni stilistiche; e la sua analisi strutturale della fabbrica ecclesiastica procede, dai fattori più generali (l'ubicazione, la pianta ecc.) a quelli più particolari (le fognature, le panche ecc.), con un rigore istituzionale e pratico che vaglia le più minute occasioni di peccato (le finestre, le porte, le sacre immagini sull'impiantito ecc.) ed enuncia le pre-

[3] Un primo accenno alle *Instructiones*, edite nel 1577, si trova già nel capitolo *De iis quae pertinent ad ornatum et cultum ecclesiarum*, del III Concilio Provinciale del 1573: « Quaecumque ad ecclesiarum, capellarum, altarium aedificationem et ornatum, ad sacrorum indumentorum, vestiumve apparatum, ad omnem sacrorum vasorum supellectilem, et ad alia eius generis pertinent; ea aedificentur, construantur et fiant ad praescriptam formam, quae Instructionibus Nostris eo nomine ad communem Provinciae usum conficiendis exprimetur » (*Acta Ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem*, a cura di A. Ratti, II, Milano 1892, coll. 265s., e cfr. C. CASTIGLIONI-C. MARCORA, in C. BORROMEO, *Arte Sacra* (*De Fabrica Ecclesiae*), Milano 1952, pp. 8s.). Sulla questione, tuttora aperta, degli eventuali collaboratori del Borromeo nella stesura o nella traduzione latina dell'opera (si fanno a tale proposito i nomi del prelato milanese Lodovico Moneta e del liturgista Pietro Galesino) si vera RATTI, in *Acta Ecclesiae Mediolanensis* cit., pp. XXII s.: « Et hic quidem [Leopoldo Brioschi nella sua versione italiana, edita a Milano nel 1823] in praefatione sua asserit Ludovicum Monetam integros duos libros italice primum conscripsisse, quos Galesinus latinos fecerit; et Galesinus in quadam epistola [Arch. ven. Cur. Archiep. *Sect. XIV*, vol. 139, fol. 40] ad S. Carolum data Mediolani die 18 Iulii anni 1577 haec habet: " Il libro dell'Instruttioni va ianci; ma presto mancherà copia, perch'io non ho chi scriva. Di poi bisogna sollecitare Monsignore Moneta per l'instruttione della fabrica del Monastero delle Monache, perché hormai si è al fine del primo libro "; et revera caput XXXIII et ultimum libri I inscribitur *De Monasterio Monialium*: utrum autem Ludovicum Monetam totum opus et quidem italice composuisse hinc concludere liceat, an potius dicendum sit, eum, utpote cui Monialium cura fuerat demandata, solam instructionem de monialium monasterio scripsisse, mihi non constat. Certe codices a me reperti [nell'Archivio della Curia Arcivescovile, Sez. VII, vol. n. 38, e Sez. XIV, vol. n. 84] latine sunt conscripti, nec scriptura, sive textus sive correctionum, Galesino aut Monetae tribui posse videtur ». Cfr. anche CASTIGLIONI-MARCORA, *l.c.*

ferenze (la croce latina rispetto alla rotonda) [4] senza spendersi in giustificazioni. Le ragioni delle scelte sono ovviamente legate alla grande tradizione ecclesiastica e alla consuetudine ambientale, ma sul piano di azione, e soprattutto di difesa, in cui il Pastore e Precettore si muove, si fanno irrilevanti. Diversamente dal Cataneo e dal Palladio, che avvalorano talvolta le loro predilezioni stilistiche con argomenti desunti dalla simbologia medievale, il Borromeo ne prescinde quasi del tutto, o perché sottintenda tali cognizioni (quando conferma, ad es., il tradizionale orientamento della chiesa) o perché ne avverta, piuttosto, l'inattualità. Le elucubrazioni astratte, le interpretazioni sottili e immaginose, tanto feconde di errore quanto prive di strumentale efficienza, nulla valgono contro i pericoli concreti, che soli allarmano ed armano l'Arcivescovo. Alle idealità formali e storiche e persino a quelle bibliche subentra la canonizzazione di una prassi che si tiene alle circostanze reali.

Alle quali ovviamente, insieme col teorico precettista, deve sottomettersi l'architetto, che si configura come un tecnico rispetto alla ubicazione, alla pianta, alla facciata della chiesa, riacquistando una propria autonomia nelle invenzioni delle finestre, delle porte, dei portici, del coro, nelle parti insomma di minore impegno liturgico. Per le prime invece le infinite cautele dell'Arcivescovo giungono ad instaurare una gerarchia nelle strutture interne della chiesa e a stabilire una scala di misure e di rapporti, specie per l'altare. L'orizzonte praticistico delle norme del Borromeo si carica in tal senso delle prescrizioni più inopinate, da quelle igieniche a quelle protettive: i condotti d'acqua e i chiavistelli ne occupano, ad es., un largo lembo. Così gli elementi strutturali e servili, partecipi di una stessa finalità e di una stessa carenza di riferimenti storici o stilistici, vengono assunti nella stessa sfera degli oggetti di culto.

In tale livellamento i risultati più significativi sono quelli che scaturiscono dai problemi più urgenti. La descrizione, ad es., del confessionale, intesa a limitare il più possibile il contatto tra la penitente e l'ecclesiastico, arginando le insidie del peccato mediante divisorii laterali, è certo una delle *instructiones* più suggestive. La

---

[4] Cfr. BLUNT, *op. cit.*, p. 129: « Incidentally Borromeo recommends the Latin rather than the Greek cross, and thereby eliminates the favourite Renaissance form. No doubt he had in mind the new type of Latin-cross plan which had already been evolved by Vignola for the Gesù and was ideally suited to the Counter-Reformation desire for spectacular effects ».

« comodità » dell'inginocchiatoio e del sedile interno, l'eliminazione di ogni riferimento venale, l'affissione di immagini adeguate, sono requisiti che mirano ad un preciso *ethos* ambientale, cui la materia, la forma, le proporzioni si sottomettono. Ciò vale anche per i sepolcreti e i cimiteri, cui il Borromeo impone un decoro disadorno, contrassegnato dalla croce e dall'assenza di ogni vegetazione. Ma è soprattutto a proposito del monastero di clausura che le norme etiche del Concilio Tridentino, ribadite dal primo Concilio Provinciale Milanese, si traducono in una piena, felice rappresentazione di ambiente e di costume. Ogni vano del convento è studiato e determinato nei minimi dettagli per garantire una perfetta, costante, inalterata vita di comunità, al riparo da ogni peccaminoso assalto; e in tale scrupolosa funzionalità si esauriscono, senza residui, le strutture, le misure, l'arredamento. I chiostri porticati, ad es., non sono più ammessi come elemento nobile, ma solo in quanto assicurano l'introversione delle finestre conventuali; l'ampiezza del refettorio e del laboratorio, l'angustia della foresteria e dell'orto rispondono a precauzioni di sicurezza, come pure la disposizione delle porte, dei camini, delle stesse ruote; l'orientamento e la pianta del dormitorio prevedono, con gl'inconvenienti meteorologici, quelli morali.

In *instructiones* come queste la concretezza del Pastore non è soltanto precettistica. Malgrado, infatti, lo sforzo di aderire alle esigenze contingenti dell'edilizia ecclesiastica, la norma borromeiana supera la secca mira di una corretta prassi liturgica, perseguendo ideali ben diversi, ma non meno precisi, di quelli della trattatistica vitruviana, giungendo cioè a delineare una sua propria poetica architettonica. Se ne accorge, probabilmente, lo stesso trattatista quando, a conclusione del primo libro, concede ai costruttori di usare « pro fabricae firmitudine, si ita architectonica ratio aliquando postulat, aliquam structuram generis vel dorici, vel ionici, vel corinthii, vel alterius huiusmodi operis ».

Superando il limite della cultura classicistica, la trattatistica della Controriforma ha dunque trovato, anche nell'architettura, la propria voce [5]. La quale però, nel corso di una fama e di un osse-

[5] Cfr. BLUNT, *op. cit.*, p. 127: « St. Charles Borromeo... is the only author to apply the Tridentine decree to the problem of architecture »; E. BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, p. 258: « [Le *Instructiones* sono] un documento fondamentale per

quio secolari in campo ecclesiastico, documentati, non fosse altro, dalle numerose ristampe e traduzioni, è stata ascoltata nel solo accento che le desiderasse il grande Arcivescovo: l'accento assoluto del precetto [6].

Gli artisti, dal canto loro, non avendo l'autorità normativa degli ecclesiastici, potevano solo rispondere alle ricevute istruzioni

---

l'architettura e le suppellettili ecclesiastiche »; R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1958, p. 74: « ...his [di C. Borromeo] counter-reformatory guide to architects, the only book of its kind that provided the keynote for the masters in his *and his* nephew's service ».

Non si meraviglierà il lettore che in queste pagine tocchiamo i problemi del solo libro I delle *Instructiones*, dal momento che è anche il solo che abbiamo ripubblicato. Il secondo, rivolto esclusivamente alla suppellettile sacra, presentava caratteri più strettamente liturgici e insieme artigiani, marginali alla più significativa problematica delle poetiche cinquecentesche e alla nostra stessa raccolta.

[6] Cfr. CASTIGLIONI-MARCORA, *op. cit.*, pp. 14s.: « Il libro ebbe l'approvazione anche fuori di Milano..., tanto che Paolo IV pensava di renderne obbligatoria la lettura per coloro che dovevano essere promossi all'episcopato. Nel 1588 il Card. Orsini Arcivescovo di Benevento (poi Benedetto XIII) faceva tradurre in italiano l'opera di S. Carlo e vi faceva apporre le modifiche suggerite dalle esigenze della sua diocesi. Il Card. Pozzobonelli, Arcivescovo di Milano, giustamente preoccupato della trascuratezza riscontrata negli edifici e nella sacra suppellettile nella diocesi, credette opportuno far ristampare in un volume a parte le prescrizioni del *De Fabrica* [*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae... nunc denuo impressi iussu Joseph Card. Puteobonelli.* Mediolani apud Beniamin de Sirturis, 1747]. Perché non rimanessero lettera morta imponeva a tutti i rettori di chiese di acquistarle e di leggerle attentamente: " Omnes igitur ecclesiarum Rectores seu Praefecti hunc ipsum libellum quamprimum sibi comparent, diligenter legant et quanto maximo possunt amoris obedientiaeque studio in executionis usum perducant; ita enim fiet cum in primis clericalis vitae disciplina, tum etiam fabricae supellectilisque ecclesiasticae splendoris promovendi cura, non apud homines modo, verum etiam in cospectu Dei Altissimi, qui renes et corda scrutatur, undique effulgeat "... Il richiamo all'opera del Borromeo è continuo e così la Commissione diocesana milanese d'arte sacra nel 1931 approvava all'unanimità il progetto di una nuova traduzione dell'opera, e Pio XI volle che nella seconda Settimana d'arte sacra per il Clero, tenutasi a Roma nel 1934, Mons. Chiappetta, presidente della Pontificia Commissione d'Arte Sacra, richiamasse a quegli ecclesiastici, insieme con le altre norme legislative della Chiesa, anche quelle di S. Carlo »; p. 13: « [Il trattato del Borromeo] è... una guida sicura per gli artisti, perché trovano radunate tutte le informazioni di cui hanno bisogno per lavorare con coscienziosità al servizio di Dio ». Cfr. anche G. COSTANTINI, in CASTIGLIONI-MARCORA, *op. cit.*, p. 6: « Come Presidente della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, rivolgo un vivissimo ringraziamento ai geniali traduttori del prezioso volumetto di S. Carlo. *Defunctus adhuc loquitur.* E nello stesso tempo lo raccomando ai Rettori di chiese e agli artisti. I precetti di S. Carlo sono in buona parte entrati nel Codice di Diritto Canonico, cosicché gli artisti troveranno nel testo volgare del grande Arcivescovo una guida sicura per la loro ispirazione e per i loro lavori ».

con una sottomissione tanto più accetta quanto più professata e accreditata da una grande fama. Il *memento* che Bartolommeo Ammannati, confessando le proprie peccaminose licenze, diresse nel 1582 agli Accademici del Disegno risulta, in questo senso, un documento di molto rilievo, come prova l'apprezzamento del Possevino [7], poi ribadito da Ottonelli-Berrettini [8] e dal Baldinucci [9]. Se

---

[7] *Antonii Possevini S. J. Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra,* Lugduni 1595, pp. 290, 298s.: « Quin etiam ante istos, quos commemoravimus, Ioan. Andreas Lilius Fabrianensis Dialogum Alexandro Farnesio Cardinali, et Bartholomaeus Ammanatus Florentinus, insignis sculptor et pictor, epistolam Academicis Graphidis, qui sua in patria degunt, emisit »; « Iam quod ad epistolam Bartholomaei Ammanati pertinet, dicam primo, cur emiserit; mox quae sint illius praecepta. Ad sculpendas statuas, ut erat non solum architectus, sed et sculptor eximius, cum saepe adhiberetur a summis Principibus, non pepercit operae; cumque nudas de more expressisset, nec vero deinceps aut movere loco, aut frangere potuissent, subiit illius mentem, ecquid denique ad posteros commodi damnive e laboribus suis esset perventurum; cumque obiectas oculis, nil, nisi speciem turpitudinis, ingenerare animis intellexisset, errati sui culpam testari ac deprecari constituit, ut simul testimonium posteritati restaret, ac stimulus, ne sculptores aut pictores deinceps eandem semitam tererent ». Di tutt'altro parere sembra fosse invece R. Borghini, *Il Riposo* [1584], Milano 1807, III, p. 170, il quale si era limitato ad osservare: « Ma egli [l'Ammannati], essendo oggi d'età d'anni 72 e della vista e della testa non molto sano, attende, più che ad altra cosa, a procacciarsi con opere sante e pie l'eterna salute ».

[8] [G. D. Ottonelli-P. Berrettini], *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore,* Firenze 1652, pp. 157ss.: « Voglio aggiungere a' narrati esempi d'uomini vivi quello d'un morto nel secolo passato; e serve principalmente per gli scultori, peroché è dell'Ammannati, scultore et architetto insigne, il quale, tra le altre molte sue belle architetture, fece quella di S. Giovannino in Fiorenza, chiesa della Compagnia di Giesù, che è da' valent'uomini lodata non poco. Di questo segnalato artefice noto due particolari: il primo circa il dolore che egli ebbe d'aver fatto alcune statue impudiche, il secondo quel poco che ne dice il P. Possevino... Lasciò altre cose notate dall'addotto scrittore e considero che questo artefice non era uomo d'ordinarie qualità, ma suggetto molto riguardevole, a cui non mancava gran capacità, né finezza di grande ingegno, accompagnato da ottimo giudizio; come ne fanno amplissima testimonianza le sue molte opere di scultura e d'architettura, le quali sono sontuose e maravigliose... Considero anche che questo giudizioso Maestro scrisse una lunga lettera, che pare un libro, per pubblico scarico di coscienza, non potendo né sapendo rimediare in miglior maniera al suo commesso errore. Et è probabile che ne fusse esortato da qualche grave teologo, per maggiormente cautelare la sua tranquillità in riguardo del pericoloso passo della morte. Adunque all'esempio di così qualificato artefice s'approfittino gli altri professori; e chi conosce d'aver errato, ne facci penitenza per tempo, accioché di lui si dica con S. Agostino: *Inflixit sibi condemnationem, ne incurreret damnationem* ».

[9] F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno* [IV, 1688], Firenze 1845-47, II, pp. 380s.: « Continuava il nostro artefice in quest'ultimo tempo a vivere una

nell'avvio l'ex-consolo prospetta ai colleghi, come temi di discussione utile all'unico fine di facilitare la fatica dell'artista, argomenti tecnici non meno consueti che scontati — quali il « diletto » della pittura e della scultura, la « comodità » dell'architettura, il « colore », la « composizione delle storie », la « prospettiva », la « difficoltà » della scultura —, ciò facendo egli aderisce ad una tradizione accademica in cui la faticosa ricerca individuale del Buonarroti in gara col tempo traspare ormai, negativamente, come un incentivo alla prassi. Una prassi nella cui fede confermano le cer-

---

vita molto esemplare, con tali sentimenti e pratica di cristiane virtù, che meritò che il dottissimo Possevino nella sua Biblioteca Seletta [XVII, 25] parlasse di lui, come d'uno specchio ed esempio di bontà a' professori di quell'arte. Aveva egli un estremo dolore, nato in lui, non già da scrupolosa malinconia, ma da un chiaro lume donatogli dall'alto, d'aver impiegata la gioventù sua in fare le molte figure che si veggono di suo mano di bronzo e marmo soverchiamente scoperte, anzi del tutto ignude... Volendo correggere, quanto poteva il meglio, le proprie mancanze, diede alle stampe, con bello stile composta, una lunga epistola scritta a' suoi amici e professori del disegno, tutta piena di vivissimi sentimenti di dolore de' suoi passati e quivi detestati errori... Desidero adesso che sappia il lettore, che nel distendere ch'io faceva queste poche notizie, vedendomi portato dall'ordine della storia a far menzione della molta pietà di questo virtuoso, aveva fra me stesso pensato, per comun benefizio de' professori di quest'arti, d'estrarre dalla già nominata lettera alcuni de' più efficaci dettami, con cui egli loro persuadere procacciò l'osservanza delle riverende leggi dell'onestà nell'esercizio dell'arti loro, e tali sentimenti disegnava frapporre nel mio racconto; ma poi, la medesima lettera rileggendo ed ogni particulare di essa esattamente considerando, me la veddi tanto crescere fra mano, non già per quello ch'alla bontà dello stile, ma alla saldezza della dottrina ed efficacia delle ragioni appartiene, ch'io credetti essere non pure cosa lodevole, ma dovuta, il non tralasciare così bell'occasione di farla nota ai nostri artefici, dandola di nuovo tutt'intera alle stampe ».

E si veda anche la piissima lettera con cui lo stesso Baldinucci dedicava alla Vergine la ristampa indipendente del « manifesto » ammannatiano: « Qual frutto poi partorisse un Manifesto, dato fuori da un uomo di tanta autorità, io non so; questo so bene, che in un subito se ne sparsero le copie da per tutto, per modo che in Firenze ne rimase tal penuria, che oggi appena uno sen vede in qualche conspicua libreria. Questo anche so, che per qualche diligente osservazione, ch'io abbia fatto intorno all'opere che si veggono oggi de' Maestri che dipinsero e scolpirono nel tempo ch'egli fu pubblicato o poco dopo, pochissime son quelle, tanto in pubblico che in privato, che sian coperte di tal bruttura; e se pure una per mille se ne osserva, trovasi ella altresì dagli scrittori di quegli stessi tempi tanto scopertamente biasimata, che ben chiaramente si conosce qual fosse rimaso il comune sentimento della più parte intorno a sì fatte materie », in *Lettera di Messer Bartolommeo Ammannati, scultore ed architetto Fiorentino, scritta agli Accademici del Disegno l'anno MDLXXXII*... Ristampata nella stamperia di Piero Matini l'anno 1687, p. 7.

tezze pedagogiche e i timori dei controriformisti; purché l'artista non si affidi alle sole forze dell'arte ed eviti gli abusi dell'« eccellente operare » (cfr. Aretino, Gilio), prima di tutti quello delle immagini ignude, per il quale non valgono l'autorità della consuetudine o le giustificazioni letterarie, dal momento che ciò che conta è la responsabilità dell'artista, cui l'umana fragilità non concede evasioni. Né la piena esperienza dello scultore attenua le astratte conclusioni del moralista, giacché lo stesso travaglio creativo delle opere « disoneste » pesa sulla coscienza del loro autore, senza nemmeno consentirgli di eccepire le esigenze del committente.

Le convinzioni dell'Ammannati concordano dunque con quelle del Paleotti, ma ciò che in esse colpisce non è la chiarezza discriminativa del teologo, è il candore con cui l'artista devoto semplifica la propria e l'altrui esperienza [10]. Per rendere più esemplarmente suasivo il prestigio di due celebri « vestiti », come il *S. Iacopo* del Sansovino e il *Mosè* di Michelangelo, egli sottace i celebri « nudi » degli stessi artisti; e per fafforzare il *memento* lo sigilla con una sentenza michelangiolesca che nell'inerte univocità della citazione perde l'ambiguità pregnante della sua fonte. Ma il ricorso all'autore dello scandaloso *Giudizio* era, per il suo antico collaboratore, così perentorio, da imporgli l'assimilazione del Maestro « terribile » alle proprie aspirazioni moralistiche [11].

Comunque, al volgere del secolo, nella stessa Firenze il mito michelangiolesco declina. Nelle angustie di una civiltà figurativa

---

[10] Cfr. J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica* [1924], Firenze 1935, p. 373: « Un altro interessantissimo documento... che ci rivela chiaramente il difetto della mentalità di quelle generazioni [controriformistiche] è la lettera diretta dal vecchio Bartolommeo Ammannati ai suoi compagni d'arte e da lui pubblicata in Firenze nel 1582... Il vecchio che va verso la morte, all'ombra imminente del suo confessore, parla con assoluta serietà e si rivolge con parole cordiali ai giovani... Lo scritto sincero dell'Ammannati ha un riscontro molto più elevato ed impressionante nel profondo dissidio da cui fu angustiato l'animo infermo del massimo poeta della Controriforma, Torquato Tasso, e nell'infelice rifacimento del poema epico nazionale italiano »; BLUNT, op. cit., p. 121: « A conversion of such intensity was, no doubt, exceptional ».

[11] Cfr. invece SCHLOSSER, *l. c.*: « Egli [l'Ammannati] vuole in primo luogo l'*onesto*; ed è quasi strano che non parli di Michelangelo. La cosa non è nuova per Firenze, dove aveva trionfato, sia pure per breve tempo, lo spirito fanatico del Savonarola e dei suoi *Piagnoni*; ma la nuova ondata è molto più ampia e violenta ».

che si rinchiude l'entusiastica progressione vasariana non ha più senso che per l'esaltazione del passato, alla quale tendono, del resto, anche le nostalgie premanieristiche dei Controriformisti [12]. La gloria del rivoluzionario Buonarroti viene così riassorbita dalla tradizione e il campanilismo dei Fiorentini, ora che Firenze non vanta più creatori sconvolgenti, punta su un singolare neoquattrocentismo. Il mediocre elogio [13] che del *S. Giorgio* scrisse Francesco Bocchi ne è la testimonianza più significativa. Lo scrittore, scelta tra le opere dell'arte toscana la più popolare (lodata sin dal Filarete e poi, oltre che dal Vasari, da una sequela di scrittori locali, tra cui spiccano il Gelli, il Doni e il Lasca), e ripreso nel suo nome il tradizionale (Alberti, Vasari) paragone tra i moderni e gli antichi, trascura di svolgere il non meno tradizionale legame tra Donatello e Michelangelo (Vasari, Doni, Sabba da Castiglione) e prescinde dalla « perfezione » degli artisti del Cinquecento. Tale limitazione, ovviamente antivasariana, si fa più grave quando di tutte le sculture di Donatello il trattatista s'impegna ad analizzarne una sola, sottraendosi con ciò ad ogni problematica storica e stilistica. Il *S. Giorgio* è per il Bocchi un semplice *exemplum,* sul quale egli saggia le categorie fornitegli da una tradizione piuttosto letteraria che figurativa. Per definire il « costume » dell'eroe marmoreo egli risale ai « caratteri » aristotelici e, contaminando le esigenze dimostrative tridentine con le antiche norme oratorie e i più vulgati topi poetici (gli « occhi » petrarcheschi), lo concentra nella espressione del volto. Per la « vivacità » richiama, con l'aristotelica potenza emotiva dell'arte, le proprietà dell'*actio* oratoria [14], e per la « bellezza », infine, aderisce alla non meno aristotelica « proporzione » quantitativa, recentemente mediata dal Varchi e dai classicisti. La dimo-

---

[12] Cfr. GILIO, pp. IIOss. e note relative, nel vol. II della presente raccolta.

[13] Cfr. L. CICOGNARA, *Storia della scultura* [1813-18], Prato 1823-24, IV, pp. 95s.: « Non credasi che nell'opuscoletto pubblicato dal Bocchi si rilevino i pregi di questa inimitabile statua... Si diverte lo scrittore in encomiar vagamente, parlando più di tutt'altro oggetto, che del propostosi »; H. SEMPER, *Donatello, seine Zeit und Schule,* Wien 1875, pp. 96, 249 ss.; BLUNT, *op. cit.,* p. 102: « This pamphlet contains little that is new or interesting ».

[14] Cfr. invece BLUNT, *op. cit.,* p. 102: « This pamphlet... is typical of Florentine Mannerism in the stress which it lays on movement as the greatest source of beauty in the human figure »; H. W. JANSON, *The Sculpture of Donatello,* Princeton 1957, II, p. 25.

strazione del primato del *S. Giorgio* si risolve quindi in un esercizio retorico, più parenetico che dimostrativo, e persino astraente dagli aspetti figurativi della statua. Il « ragionamento » ripete per tre volte lo stesso schema: dalla posizione e definizione della categoria passa alla riprova di natura, cioè alla casistica illustre degli effetti « naturali », quindi alla casistica altrettanto illustre di quelli « artificiali » e infine alla lode degli effetti del *S. Giorgio*; schema in cui gli aneddoti da Cicerone, Livio, Svetonio, Plutarco e soprattutto Valerio Massimo, gli echi di Aristotele, le distinzioni aristoteliche del Varchi e del Danti, gli argomenti del primato delle arti e gli esempi da Plinio e dal Vasari [15] sono ridotti ad uno stesso valore o non-valore nel cerchio tautologico dell'identità del *S. Giorgio* con sè stesso.

E tuttavia un così sfoggiato eclettismo, memore talvolta degli effetti oratorii di un Varchi, non è del tutto gratuito [16]. Lo sforzo, infatti, di dar consistenza alle categorie sottende una poetica reazionaria, che da un lato, appellandosi a valori più arcaici e saggiandoli sui dettami aristotelici, si oppone ai valori manieristici (soprattutto a quelli della « storia » vasariana), dall'altro alla stessa catechesi controriformistica, con cui condivide sì le ambizioni emblematiche e le finalità pragmatiche, ma le riporta ai canoni classicistici. Non per nulla il Bocchi riafferma, contro il Gilio e il Paleotti, la priorità della « poesia » sulla « storia » e, ciò che più importa, mostra una piena fiducia nella collaborazione tra l'artista e il poeta. Evidentemente a Firenze, a parte la singolare « confessione » dell'Ammannati, lo scupolo controriformistico non riesce a sopraffare la tradizione letteraria, ma proprio questa, d'altronde, col suo divagante argomentare svaluta le grandi conquiste della « storia » vasariana, riducendone la vitale concretezza negli esangui confini della cronaca e dell'aneddotica [17]. Anche la rivoluzione del Vasari,

---

[15] Sui riecheggiamenti vasariani cfr. SEMPER, *op. cit.*, p. 249, JANSON, *op. cit.*, p. 155.

[16] Cfr. SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 341: « Nell'insieme è [il trattato del Bocchi] un notevolissimo tentativo di valorizzare un'opera d'arte dei tempi passati secondo categorie stilistiche che sono derivate consapevolmente dalla retorica (cioè, come diremmo oggi, dall'estetica cresciuta su questo antico terreno) ».

[17] Cronaca ed aneddotica hanno addirittura il sopravvento quando, esaltando un'immagine non civile ma religiosa, e per di più marginale nella tradizione figu-

come quella di Michelangelo, viene riassorbita dalla tradizione toscana, mentre Leon Battista Alberti e Donatello riemergono entro un purismo che alla fine del secolo amerà vantare le proprie glorie nell'eclettismo delle guide.

A Roma, in un clima ben più vivace, la trattatistica postridentina non è oppressa da remore così provinciali. Gli ultimi manieristi, che vi operano attivamente, reagiscono anch'essi al pragmatismo della Controriforma, ma senza rifugiarsi nel passato. Gli Accademici di San Luca si preoccupano del presente e, ancor prima dello stimolante consolato di Federico Zuccaro, aspirano ad una riabilitazione laica della pittura nel nome di esigenze speculative autonome. Tale compito fu affidato al letterato e poeta, più che pittore, Romano Alberti [18], che nel suo mediocre *Trattato della nobiltà della pittura* compendiò gli argomenti e la casistica più accreditati, riuscendo tuttavia a dare il senso di una nuova prospettiva culturale [19].

---

rativa toscana, il Bocchi allenta il freno letterario e, in onta alle superstiti citazioni vasariane, più che mai oblitera i valori delle *Vite* per un fine tutto devozionale (*Opera di M. Francesco Bocchi sopra l'imagine miracolosa della Santissima Nunziata di Fiorenza. Dove si narra come di quella è grande la maestà.* In Fiorenza MDLXXXXII).

[18] Cfr. L. Iacobilli, *Bibliotheca Umbriae sive De scriptoribus Provinciae Umbriae*, I, Fulginiae 1658, p. 242: « Romanus Albertus Burgensis, pictor et historicus celeber,... ut refert Hieronymus Gherardus I Cons. Burgiensis rerum dignarum suae patriae diligens indagator, in Commentario d. Civitatis Burgi S. Sepulchri »; G. Mazzucchelli, *Gli Scrittori d'Italia*, I, 1, Brescia 1753, p. 319: « Da Borgo S. Sepolcro, pittore, fiorì verso il fine del secolo XVI... Fu anche poeta volgare e di lui si hanno le Rime nella Raccolta sopra le vittorie di Alessandro Farnese, Duca di Parma e di Piacenza, in Parma... 1586 »; L. Coleschi, *Storia della città di Sansepolcro*, Città di Castello 1886, pp. 184, 225, 251; E. Munoz, in Thieme-Becker, I, 1907, p. 212; A. Borzelli, *Notizia di Romano Alberti, pittore e poeta, difensore di Torquato Tasso*, Napoli 1919; Schlosser, *op. cit.*, p. 340s.; A. Asor-Rosa, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, s. v.

[19] Cfr. Borzelli, *op. cit.*, p. 4s.: « ...il quale [trattato], fatto rarissimo, ci dice ancor oggi bellamente quel che ei pensava della sua arte con molto garbo e con molta erudizione e cultura »; Schlosser, *l. c.*: « Lo scritto, di per sé poco significativo, interessa per la sua relazione con l'ambiente: si dilunga in discussioni teoriche sull'essenza della pittura; e la determinazione del suo concetto non è, in quell'ambiente, priva di valore. La tesi, proposta con molto sfoggio di dottrina giuridica e antiquaria, che la pittura non sia un'arte puramente meccanica, ma un'*ars liberalis*, è l'ultima formulazione di un'antichissima contesa, in un tempo in cui era per concretarsi il concetto della fatale separazione dell'arte " alta " dal suo substrato, il mestiere ».

Ammiratore e difensore della *Gerusalemme Liberata* [20], egli affronta il suo tema orecchiando persino la problematica filosofica e cavalleresca del Tasso e dando fin dalla dedica un nuovo rilievo alla « virtù » e all'« onore » con gli accenti di una intenerita fenomenologia morale. La sua « prosopopea » della Pittura, chiedente soccorso « lacrimosa e pallida », se duplica i lamenti del Lomazzo per la triste condizione dei pittori contemporanei, scaduti (grazie anche al funzionalismo teologico) al rango di tecnici o di artigiani, li atteggia nei modi letterari che ricompariranno nell'analogo *Lamento* in versi dello stesso Zuccaro [21].

Tutta la dimostrazione dell'Alberti s'impernia, è vero, sulla distinzione paleottiana delle tre nobiltà della pittura (estrinseca o civile, intrinseca o naturale, spirituale o teologica) [22], ma più che i palesi richiami, solo parzialmente denunciati dallo scrittore, ha importanza la diversa gradazione degli stessi concetti. Mentre, ad esempio, il Paleotti anteponeva alle altre la nobiltà teologica, l'Alberti s'interessa soprattutto della « civile » e della « naturale », alle quali dedica due terzi del suo scritto.

---

[20] Cfr. Borzelli, *op. cit.*, pp. 12ss., il quale pubblica anche un sonetto di ringraziamento del Tasso all'Alberti:

Vive grazie per lodi a te cortese
Render conviensi, così ben le fingi.
Stupor non è; se con la man dipingi,
Da la man l'arte la tua lingua apprese.

Enea cede al Buglion per sante imprese,
Benché mischiate di lascive sfingi,
Onde il mio canto, ch'a lodar ti spingi,
In nobil grido chiaro altrui si rese.

Non che al soggetto intesser degni fregi
Si veggia; tal s'illustra onda per sole,
Cui senza sparge egri colori incerti.

Osa ancor tu, giovane a fatti egregi
Nato. Correndo ove il destin ti vuole,
Ben più di me te n'andrai chiaro, Alberti.

[21] Cfr. n. 1 di p. 198.

[22] A proposito dell'influenza del Paleotti sull'Alberti cfr. C. Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*, Paris 1884, p. 249: « Romano Alberti développa quelques-unes des considérations pieuses de Paleotti »; e così V. Nicodemi, in F. Borromeo, *De Pictura sacra*, Sora 1932, p. xv, nonché Asor-Rosa, *l.c.*

La verifica di tutte e tre le « nobiltà » della pittura segue la prassi tradizionale — consacrata nel Cinquecento, prima che dal Paleotti, da un Varchi, un Pino e un Dolce —, rinviando, per la « estrinseca », alle sfruttatissime *auctoritates* di imperatori, nobili, poeti, filosofi; ma non senza, per la « intrinseca », affermare esigenze nuove. Il *quidlibet* oraziano, lungi dal suscitare (come nel Gilio) i timori controriformistici della « licenza », ribadisce la scontata equivalenza tra pittura e poesia ai fini di un particolare prestigio sociale; giacché l'Alberti si adopra ad argomentare per il pittore la necessità di un'attività intellettuale che si astragga tanto dalla problematica concreta dei trattatisti pretridentini (non per nulla l'antica disputa sul primato delle arti ha ormai ceduto il passo alla dimostrazione della nobiltà della sola pittura), quanto dalle istanze pedadogiche dei teologi. Ne consegue che la pittura si eleva a « natural filosofia », e non più solo in vista della realizzazione poetica, come voleva il Pino, cui lo stesso Alberti rinvia: l'« idea » prevale ed annulla quella disparità tra « bellezza naturale » e « bellezza artificiale » che il Pino sosteneva in favore della prima; l'« esercizio » speculativo ha un netto sopravvento e, per mantenerlo, si vale delle accreditate possibilità espressive della pittura. In tal modo la « speculazione » pittorica indirizza gli artefici ad un fine più nobile dell'operare: rende l'uomo « contemplatore della bellezza », come già voleva Aristotele, e, indipendentemente dalla problematica morale dei controriformisti, anche l'aristotelica « malinconia », già rivalutata dal Tasso [23], viene a primeggiare, sciogliendosi ogni riserva sui suoi inconvenienti sociali.

Le aspirazioni intellettuali dell'Alberti e degli Accademici di San Luca vengono dunque ad opporsi ad alcuni dei capisaldi del pragmatismo tridentino; non però in forma di dissenso polemico, ma di una diversificazione d'interessi, che maturerà nelle posteriori affermazioni dello Zuccaro. Per ora questa reazione *in fieri* accetta dai trattatisti della Controriforma, con quelle cattolicamente inderogabili, le conclusioni più consone alla tradizione precedente. Il tema, ad esempio, dell'affinità tra pittura e poesia viene affrontato con argomenti e casi ripresi per lo più dal Paleotti, e solo talvolta il discorso tradisce un diverso « umore »; come quando, celebrando

[23] Cfr. n. 2 di p. 209.

la tradizionale « utilità » della pittura in campo scientifico, punta sulle figurazioni astronomiche, senza temere, col Vescovo bolognese, i pericoli della superstizione; o quando, nel dedurre la nobiltà « intrinseca » della pittura dalle scienze speculative che in essa convergono, supera l'indifferenza dei controriformisti per l'aspetto tecnico delle arti e rivaluta « prospettiva » e « simmetria » appellandosi ad esempi vasariani e impegnandosi in una casistica che, pur ibrida e incerta, esorbita dal dogmatismo e moralismo dei teologi. Iscriverei qui anche una certa rivalutazione della fisiognomica aristotelica, rivolta, come nel Bocchi e nel Lomazzo, ad ambizioni eminentemente emblematiche.

Si tratta, comunque di spunti sempre più gracili, che in materia religiosa (la nobiltà spirituale e teologica) non si arrischiano minimamente a contraddire l'autorità paleottiana. In quest'ultima parte del trattato l'Alberti si limita ad ampliare, sulla scorta delle *Vite* vasariane, l'esemplificazione dei pittori devoti. Solo gli stimoli e il magistero dello Zuccaro gli consentiranno più tardi di registrare, nell'*Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma,* idee ben più originali.

Intanto in terra lombarda, dove, alla vigilia della rivoluzione caravaggesca, operavano attivamente gli ultimi manieristi devoti, il canonico Gregorio Comanini si impegna in una rivalutazione della pittura non sollecitata dalle rivendicazioni professionali degli Accademici romani, né da quelle campanilistiche e passatistiche degli Accademici fiorentini, e nemmeno dalle ambizioni enciclopediche di un Armenini o di un Lomazzo. L'esperienza in proprio di scrittore edificante e poeta tassesco non infelice — tale da meritare, nel sacro e nel profano, un'attenzione specifica — fu certo, insieme ai confessati contatti con l'ambiente artistico, la condizione del suo farsi sensibile alla profonda sperequazione tra le poetiche figurative e quelle letterarie, le quali, meno esposte ai decreti tridentini, avevano potuto, oltre che salvare la propria tradizione teorica, agguerrirla di una dottrina abile a giustificarsi dalle censure teologiche. La *Difesa di Dante* di Iacopo Mazzoni e gli scritti del Tasso sono anche in questo senso testimonianze insigni, in quanto rivelano la funzionalità di una vasta erudizione, intesa, appellandosi più a Platone che ad Aristotele, a tutelare l'esigenza sempre più viva dei miti poetici. Il « verisimile » sta cedendo al « meraviglioso » ed entrambi, quali prodotti dell'intelletto, affermano una autonomia

stilistica e tecnica capace di assimilare anche le esigenze tridentine.

Ai poeti dunque, laboriosamente consci della propria dignità espressiva, spetta orientare e guidare i pittori verso un'analoga consapevolezza. A questo fine il Comanini tenta addirittura una revisione comparativa dei risultati più salienti delle trattatistiche contemporanee (siano esse figurative o letterarie; classicistiche, manieristiche o teologiche), non svolgendola in un discorso continuo e monotono, ma nella mossa forma del dialogo, che consente una visione prismatica degli stessi problemi, una gradevole scorrevolezza tra gli uni e gli altri, e quasi comunica alla struttura del testo la predilezione per il cangiantismo allegorico che ne domina la sostanza.

La scena si apre in ambiente milanese, la casa del protagonista e pittore Ambrogio Figino, la quale accoglie gli interpreti delle poetiche contemporanee, il « poeta » Stefano Guazzo e il « teologo » Ascanio Martinengo; e l'azione s'impernia, tramite una « patetica » canzone composta dal Comanini in occasione dell'infermità del « nuovo Apelle », sul sempre dibattuto fine della pittura, ancora oscillante tra l'« utile » e il « diletto » (Mazzoni, Tasso). La ripresa di un argomento così logoro, soprattutto dopo le asserzioni pragmatistiche tridentine, può sorprendere e tediare, ma la forma dubitativa con cui esso è affrontato già rivela un fondamentale superamento delle certezze controriformistiche, che si può intendere appieno soltanto nel confronto con le disquisizioni letterarie congeneri. Si tratta infatti di un dubbio formale, che gioca abilmente sulla vulgata distinzione tra il fine intrinseco dell'arte, intesa come mera imitazione, e quello estrinseco, cioè sociale; un dubbio che consente ai tre interlocutori di mettere in valore tutte le proprie convinzioni, sia tecniche e stilistiche, che morali e religiose. E le parti sono equamente distribuite: al poeta, interprete della tecnica più evoluta, incombe la difesa del « diletto », al teologo quella dell'« utile », e al pittore non resta che difendersi dalle svalutazioni tecniche dei letterati, rivendicando un aggiornato *ut pictura poesis*.

Le promesse di tale concertazione non sarebbero, mantenute, godibili come sono, se il Comanini fosse un erudito compilatore o un logico rigoroso. Egli è soprattutto un letterato di gran gusto, che intuisce acutamente il valore delle idee altrui, le rivive e le risolve nelle proprie inclinazioni stilistiche, di chiave prevalentemente tassesca.

Il « poeta » esordisce con la classificazione platonica delle arti, già rivalutata dal Mazzoni, in « usanti, operanti, imitanti », e con la differenza tra « poesia » e « storia »; ma — ciò che più importa —, pur riprendendo dallo stesso Mazzoni la distinzione, egualmente platonica, tra imitazione « icastica » e imitazione « fantastica », rilutta al loicismo delle sue deduzioni (« poesia, arte dei sofisti »), contro cui si risentirà anche il Tasso [24]. Diversamente dal difensore di Dante, egli si serve della imitazione « fantastica » per avvalorare il « meraviglioso » tassesco, cioè un « meraviglioso » che non si oppone al « verisimile », ma con esso convive; lo dimostra la citazione degli eroi « icastici » e « fantastici » della *Gerusalemme Liberata* e, più che tutto, la geniale interpretazione dei « capricci » arcimboldeschi. In questa il Comanini poeta sopravvanza il trattatista, impegnandosi in ecfrasi « verisimili » e « meravigliose », dove la « varietà » classicistica diviene, secondo gli ideali stilistici di Torquato, varietà cosmica, quasi *monstrum* di sé stessa nella « unità » della favola. Il nesso tra l'immagine e la natura si intellettualizza alla ricerca di un iperbolico valore emblematico, che riesca a ricuperare nei suoi stilemi, secondo le esigenze presecentesche del Mazzoni e del Tasso, persino le « cose scientifiche ». L'ambiguità delle immagini arcimboldesche si risolve quindi, nella resa del Comanini, in una più gradevole ambiguità letteraria, che, attraverso la « novità » e la « mutevolezza », consegue un non meno tassesco « stupore ».

L'inclinazione al « meraviglioso » non abbandona l'interlocutore « poeta » neppure quando affronta, con minore impegno, gli argomenti tradizionali o confessionali dell'« imitazione ». Nel citare, a proposito del « diletto » delle immagini spaventose, l'immancabile Sacrificio di Ifigenia o addirittura le pene di Giobbe, egli non si preoccupa, come i controriformisti, degli effetti emotivi, ma concettualizza l'« orrore », astraendolo in una entità autonoma. Per questa via anche le imitazioni del diavolo giungono a dilettare, e agevole risulta il trapasso dalla problematica teologica a quella mondana. Il tema del gioco non suscita più i timori di un Gilio, ma i divertimenti emblematici del Tasso e del Mazzoni. Non solo gli « scacchi », lo « sbaraglino », la « primiera » e i « cursori » riescono metafore di cose artificiali (la guerra), celestiali (i segni dello

[24] Cfr. n. 4 di p. 256.

zodiaco), umane (l'olocrazia), naturali (la vita umana), ma l'arte stessa un gioco, e un gioco la creazione di Dio. Evidentemente il « poeta » subisce il fascino intellettuale delle iperboli platoniche dei suoi contemporanei e quindi accetta di buon grado che, in poesia, l'imitazione « fantastica » sia a un tempo la più difficile e la più dilettevole (Tasso, Mazzoni); ciò che non vale in pittura, dove le censure controriformistiche hanno ancora per lui un certo peso. Quasi contraddicendo, infatti, alla precedente distinzione tra « poesia » e « storia » e alla lode delle « fantastiche » imitazioni dell'Arcimboldi, egli afferma che per i pittori l'imitazione icastica è la più lodevole e gradita. Ma forse, piuttosto che di una contraddizione, si tratta di una prima intenzionale svalutazione della pittura, dato che lo stesso interlocutore forza poi le distinzioni letterarie correnti (pittura immobile e approssimativa, poesia mobile e precisa) ad assegnare il primato del « diletto » alla propria arte.

Al « poeta » risponde il « teologo », che ha buon gioco nel confutare l'avversario sul fondamento sia delle vulgate distinzioni tra « diletto » e « utile dilettevole », tra « imitazione in quanto imitazione » e « imitazione governata dalla filosofia morale e cristiana », sia dell'affermata virtù pedagogica delle immagini. Ma, nonostante le debite, larghe concessioni agli argomenti teologici di un Molano e di un Paleotti, spesso trascritti alla lettera, il « meraviglioso » rimane, anche in questo campo, il fermento più attivo, sì da imporre varianti significative. Mentre, ad es., d'accordo con i trattatisti tridentini si vanta l'utilità delle immagini « etiche », si tiene ad equiparare, col Mazzoni, i Vizi alle Virtù, purché siano decentemente rappresentati (Tasso); e mentre, col Paleotti, si deplora l'uso delle immagini pagane, se ne consiglia la sostituzione con immagini cristiane allegoricamente equivalenti, secondo un'indicazione tassesca a proposito del « verisimile » e del « meraviglioso » nel poema epico. Ed è soprattutto la favola, caratterizzata secondo le definizioni laiche (Tasso, Mazzoni), a captare l'attenzione del « teologo », il quale le accorda una piena efficacia dimostrativa, allegando esempi dagli autori più diversi (Omero, Ficino, Tasso). La dimensione generalmente emblematica prende così il sopravvento su quella meramente teologica, e la riprova più convincente ne è che l'interlocutore ecclesiastico chiude la propria dissertazione con un suggestivo squarcio cosmico sulla « bellezza » e « utilità » della natura, per il quale sembra ispirarsi, ancora una volta, a motivi poetici e culturali di Torquato.

Esauriti in tal modo i problemi circa il fine della pittura, e riconosciuta l'importanza delle creazioni intellettuali anche di fronte alla tradizione iconografica tridentina, tocca al « pittore » scendere in campo a difendere i valori della propria arte rispetto a quelli ben più noti e determinati della poesia. Ne scaturisce un singolare *ut pictura poesis,* in cui le parti qualitative della tragedia (« favola », « costumi », « verso », « sentenza », « apparato », « melodia ») cercano felicemente il confronto con quelle della pittura. Se per le categorie più tradizionali (come i « costumi ») il Comanini si limita, con i contemporanei (compreso lo stesso Lomazzo), ad una tipologia affettiva poetico-figurativa, quelle più letterarie (la « sentenza » e la « melodia ») lo stimolano ad una lambiccata esemplificazione che provi un autorevole parallelismo tra i poeti e i pittori. L'esempio più significativo di tali ambizioni concettuose resta certamente il complicato paragone tra Pitagora, inventore dell'armonia musicale, e l'Arcimboldi, inventore delle « consonanze cromatiche »: le metafore cromatico-musicali del capriccioso artista offrono una seconda volta allo scrittore l'occasione di un elogio non meno illustre che « meraviglioso ». Ma le categorie più interessanti della nuova classificazione tecnica della pittura sono senza dubbio il « verso » e la « favola ». In esse il Comanini, puntando sui mezzi e sui canoni espressivi, richiama anche quelli della trattatistica figurativa pretridentina, sia classicistica che manieristica, subordinandoli però ad un ordine concettuale che supera i loro problemi stilistici. Per la « misura », ad es., egli rievoca tanto i canoni del Dolce quanto il rivoluzionario « giudizio » michelangiolesco, senza però schierarsi a favore più dell'uno che degli altri, anche se si compiace di difendere l'efficace coerenza degli scorci buonarrotiani. Evidentemente il « pittore », grazie all'esperienza letteraria, si apre all'amistà dei generi e rifiuta per il grande Michelangelo le mortificanti censure di idealità stilistiche e pragmatiche affatto diverse.

L'artista cerca dunque dimensioni nuove al proprio orizzonte, tanto che nella « unità formale » della favola — una unità essenziale, opposta alla numerica « unità materiale » (Mazzoni) — si ritemprano i caratteri più tradizionali dell'invenzione e dell'*ut pictura poesis* (ordine, numero, lunghezza ecc.). Ormai i limiti della « convenienza » naturalistica e classicistica vengono sopraffatti dalla metafora, e l'angusto « verisimile » classicistico e controriformistico

cede al più generoso « credibile meraviglioso » di evidente impronta tassesca. La riprova più significativa di un siffatto orientamento di gusto è ancora offerta da Michelangelo: il Comanini sottrae il tanto discusso *Giudizio* alle censure del Dolce e del Gilio, opponendo al loro metro letterale — stilistico o teologico — e alle loro partigiane « calunnie » l'ampiezza dell'allegoria.

In tal modo il nostro autore ha veramente raggiunto il suo principale obbiettivo, che era quello, ci sembra, di riscattare la teorica figurativa dalle angustie cui l'avevano ridotta le polemiche stilistiche della metà del secolo e poi il livellante pragmatismo dei teologi. Superate le barriere controriformistiche in forza dei valori di poetica e di poesia sopravvissuti nella tradizione letteraria e vivificati dalla grande personalità tassesca, era inevitabile che i canoni di un Dolce e l'assoluto soggettivismo michelangiolesco apparissero termini irrelati e lontani, ma egualmente rispettabili, alla vigilia di un ordine del tutto nuovo.

NOTA FILOLOGICA

CARLO BORROMEO: INSTRUCTIONES FABRICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE

L'edizione principe delle *Instructiones* uscì a Milano nel 1577, col seguente frontispizio: *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum.* Mediolani, apud Pacificum Pontium, Typographum Illustriss. Cardinalis S. Praxedis, Archiepiscopi, 1577. È probabilmente un errore tipografico la data 1576 che a tale edizione assegna A. Ratti nella prefazione alla sua ristampa degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Milano, II, 1892, p. XXII, giacché quella data viene subito smentita dalla citazione di una lettera del luglio 1577, in cui l'opera risulta tuttora in corso di compilazione. La prima ristampa è quella contenuta nella prima edizione degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, curata da Pietro Galesino vivendo ancora Carlo Borromeo e uscita a Milano nel 1582 dalla stessa stamperia della *princeps* (*Acta Ecclesiae Mediolanensis tribus partibus distincta. Quibus concilia provincialia, conciones synodales, synodi dioecesanae, instructiones, litterae pastorales, edicta, regulae confratriarum, formulae, et alia denique continentur, quae Carolus S. R. E. Cardinalis tit. S. Praxedis, Archiepiscopus egit*; le nostre *Instructiones* vi figurano tra il f. 177 e il f. 212). Da allora la fortuna editoriale delle *Instructiones* si legò a quella degli Atti della Chiesa Milanese, ristampati più volte: a Venezia nel 1595, a Milano nel 1599 per iniziativa di F. Borromeo, a Brescia nel 1603, a Parigi nel 1643, a Lione nel 1682, a Bergamo nel 1738, a Padova nel 1754, a Milano nel 1843-44 e finalmente nel 1892, con cura filologica particolare, ad opera di A. Ratti, alla prefazione del quale rinviamo per

maggiori notizie su tali ristampe. Ma le *Instructiones* ebbero anche una fortuna indipendente dagli *Acta*, giacché, stando alle indicazioni date da C. Castiglioni e C. Marcora nella introduzione alla loro recente traduzione italiana (S. CARLO BORROMEO, *Arte Sacra* (*De Fabrica Ecclesiae*), versione e note a cura di Mons. C. Castiglioni e Don C. Marcora, Milano, 1952), anche a prescindere da un volgarizzamento pubblicato a Milano senza data, ma certo assai antico, presso l'editore Da Ponte, nella seconda metà del '600 il card. Francesco Orsini, poi Benedetto XIII, promuoveva una traduzione italiana opportunamente adattata alle esigenze della sua diocesi (*Il Rettore ecclesiastico istruito nelle regole della fabbrica e delle suppellettili delle Chiese, della loro pulitezza e della riverenza e cautela con che debbon trattarsi e custodirsi, per comandamento dell'Em.mo Sig. Card. Orsini Arcivescovo di Benevento, di Fra Marcello Cavaglieri dell'Ordine dei Predicatori, suo teologo e visitatore generale*. In Napoli, per gli eredi di Fusco, 1688), alla metà del '700 il card. Giuseppe Pozzobonelli, arcivescovo di Milano, procurava la ristampa del testo latino, nel 1823 compariva a Milano una versione italiana del primo libro condotta, per iniziativa del card. Luigi Fontana e dell'architetto A. Moraglia, da Leopoldo Brioschi (L. BRIOSCHI, *Instruzioni intorno alle fabbriche ecclesiastiche. Prima traduzione italiana dalla latina inserita negli Atti della Chiesa Milanese*, Milano, 1823), e nel 1855 la traduzione parigina dell'abate Van Daival. E come l'antica fortuna delle *Instructiones* derivò dal formar esse un organico corpo di regole adeguato alle esigenze della Controriforma e, nel tempo stesso, dalla esemplare validità che tutta la codificazione del Borromeo ottenne ben presto, oltre i confini della diocesi milanese, nel più vasto mondo della cattolicità postridentina, così la loro rinnovata fortuna modernissima è da attribuirsi al risveglio degli studi e delle sollecitudini ecclesiastiche in materia di arte sacra sotto la pressione di orientamenti figurativi antitradizionali. Frutto di tale risveglio è la citata versione che nel 1952, assolvendo un voto formulato nel 1931 dalla Commissione diocesana milanese d'arte sacra, il Castiglioni e il Marcora pubblicavano, omesse le regole « ormai superate dalle mutate condizioni di vita moderna », nella sede di S. Carlo, ma non solo per essa, bensì per tutti « gli artisti che aspirano a lavorare nelle Chiese e negli edifici connessi con la vita religiosa », giacché « l'opera del Borromeo è... quasi il Codice della Chiesa per l'arte sacra » (*op. cit.*, pp. 122, 17, 16).

Al di fuori del campo ecclesiastico le *Instructiones* hanno attratto l'attenzione solo in epoca recente, con l'approfondirsi dei problemi della trattatistica controriformistica. Taciute dallo Schlosser, sono state segnalate e illustrate dal Blunt come l'unico trattato rivolto ad applicare all'architettura i decreti tridentini, e poi dal Wittkower e, in Italia, da E. Battisti.

Quanto alla bibliografia, ci limitiamo a dare, della ecclesiastica, le voci indispensabili all'orientamento di un lettore che non abbia interessi specifici in quella direzione:

A. Ratti, in *Acta Ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem*, II, Milano, 1892, pp. xxii s.

S. Chiappetta, *Prescrizioni ecclesiastiche circa l'architettura sacra*, in « Atti della Terza Settimana d'Arte Sacra per il Clero », Città del Vaticano, 1936, pp. 101-107.

A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford, 1956, pp. 110, 114 s., 118, 127 ss., 153 s.

C. Castiglioni e C. Marcora, in S. Carlo Borromeo, *Arte Sacra* (*De Fabrica Ecclesiae*), versione e note a cura di Mons. C. C. e Don C. M., Milano, 1952.

G. Costantini, *ivi*, pp. 5 s.

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1952, p. 275.

—, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London, 1958, pp. 1, 74.

E. Battisti. *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, in « Commentari », VII, 1956, p. 258.

—, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp. 209 s.

P. Mezzanotte, in « Storia di Milano », X, Milano, 1957, p. 587.

Nella nostra edizione riproduciamo il testo della *princeps*, che tuttavia abbiamo confrontato con la ristampa ultima, e senza dubbio la migliore, procurata dal Ratti nei citati *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Milano, II, 1892, coll. 1409-1588. Nella grafia siamo stati più conservatori di lui, giacché, pur eliminando qualche incongruenza o qualche forma sporadicamente aberrante, abbiamo rispettato i modi propri alla tradizione del latino ecclesiastico o comunque seguiti con costanza, anche se etimologicamente infondati o meno accetti alla scrittura classica (quali *tramissus* invece di *transmissus*, *extruere* [raro *exstruere*] ed *extare*, *prophanus* [raro *profanus*], *conopoeum* invece di *conopeum*, *coemiterium* invece di *coemeterium*); ed abbiamo mantenuto oscillazioni legittime o di antica tra-

dizione, come *caeterus* e *ceterus, linteus* e *lineus, cohors* e *chors*. Siamo invece intervenuti decisamente negli errori grammaticali, fossero o meno dovuti a svarioni tipografici, anche nei casi in cui il Ratti si è astenuto. Diamo qui sotto un elenco dei nostri emendamenti, tenendo presente a nostro conforto, col testo della *princeps* (P), quello del Ratti (indicato col nome del curatore, seguito dal numero della colonna):

p. 7 ll. 1 s. *Instructionum Liber I*] Così P; Ratti, col. 1411, reca *Instructionum fabricae ecclesiasticae liber I*, lezione che non risale neppure all'edizione originale degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Milano, 1582, ma meglio corrisponde al titolo del libro II — *Instructionum supellectilis ecclesiasticae liber II* —, così specificato già in P. È però da osservare che, quanto alla sostanza, quel titolo è improprio, perché il libro I tratta, in parte, anche la suppellettile ecclesiastica; perciò lo abbiamo conservato nella forma che ha in P.

p. 24 l. 14 *Cap. XIIII*] P ha *Cap. XIII*, come il precedente. Correggendo qui, abbiamo dovuto spostare di una unità la numerazione di tutti i capitoli successivi. Ratti, col. 1431, conserva l'errore di numerazione di P.

p. 28 l. 4 *coniunctae*] P *coniuncta*, corretto in Ratti, col. 1429.

p. 40 l. 31 *singuli loculi*] P *singulis loculi*, corretto in Ratti, col. 1441.

p. 48 l. 7 *ecclesiae*] P *ecclesia*, corretto in Ratti, col. 1447.

p. 56 l. 21 *situve*] P *situsve*, corretto in Ratti, col. 1454.

p. 59 l. 24 *oppositum*] P *appositum*, mantenuto in Ratti, col. 1457.

p. 64 l. 34 *confessarii*] P *confessarios*, corretto in Ratti, col. 1462.

p. 72 l. 13 *disiunctam*] P *disiunctum*, accordando a senso col sostantivo *campanilis* anziché con *turris*. Ratti, col. 1468, conserva la lezione di P.

l. 25 *orbem*] P *urbem*, corretto in Ratti, col. 1468.

p. 77 l. 5 *parietes*] P *parietum*, conservato in Ratti, col. 1472.

p. 87 l. 9 *latitudine*] P *altitudine*, corretto in Ratti, col. 1480.

p. 92 l. 9 *sit*] P *sint*, corretto in Ratti, col. 1485.

p. 94 l. 1 *secessionis*] P *successionis*, corretto in Ratti, col. 1486.

l. 10 *monitiove*] P *monitione*, corretto in Ratti, col. 1486.

p. 95 l. 8 *structurae*] P *structura*, corretto in Ratti, col. 1487.

p. 113 ll. 1 s. *architectonica ratio*] P *architectonicae ratio*, che Ratti, col. 1503, mantiene, forse pensando ad un aggettivo sostantivato alla greca.

Bartolomeo Ammannati: Lettera agli Accademici del Disegno

La *Lettera* dell'Ammannati, scritta e pubblicata a Firenze nel 1582 (*Lettera di Messer Bartolomeo Ammannati, architetto e scultor Fiorentino, agli onoratissimi Accademici del Disegno*. In Firenze, nella stamperia di Bartolommeo Sermartelli, MDLXXXII), conseguì, soprattutto nell'ambiente gesuitico, tanta fama e diffusione come caso eccezionalmente esemplare, da rendersi in un secolo, per testimonianza del Baldinucci (*Notizie de' professori del disegno*, Firenze, 1845-47, II, p. 381), quasi introvabile e indurre il biografo fiorentino a ristamparla in appendice alla vita dell'architetto: « Io credetti essere non pure cosa lodevole, ma dovuta, il non tralasciare così bell'occasione di farla nota ai nostri artefici, dandola di nuovo tutt'intera alle stampe, giacché, dopo che ella comparve alla luce, ell'ebbe nell'universale tant'approvazione, anzi tanto grido, e da tanti scrittori fu celebrata e citata, che, dissipatesi in un momento le copie, oggi, dopo il corso di più di cent'anni, ella quasi più non si trova ». Tale ristampa, che — stante la lentezza con cui vide la luce l'edizione principe delle *Notizie* — comparve solo nel 1688, alle pp. 36-42 del vol. IV, fu però immediatamente preceduta da una indipendente, curata dallo stesso Baldinucci (*Lettera di Messer Bartolommeo Ammannati, scultore e architetto Fiorentino, scritta agli Accademici del Disegno l'anno MDLXXXII. Colla quale volle mostrare quanto pericolosa cosa sia all'anime degli artefici di pittura e scultura l'esercitare l'arti loro in rappresentar figure meno che oneste, ed il danno che quindi può derivare all'altr'anime de' fedeli. Di nuovo data in luce da persona che molto desidera la protezione ed aiuto della Gran Madre di Dio ed a Lei medesima dedicata*. In Firenze, nella stamperia di Bartolommeo Sermartelli, l'anno 1582; e ristampata nella stamperia di Piero Matini l'anno 1687). Tra la metà del Sette e dell'Ottocento, le quattro riedizioni delle *Notizie* (cfr. J. Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze, 1935, pp. 411 s.) riproducono naturalmente anche la lettera ammannatiana, che figura altresì nella *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* di G. Bottari, III, Roma, 1759, pp. 359-66 (e nella seconda edizione di questa, curata da S. Ticozzi, III, Milano, 1822, pp. 529-39). Solo il nostro secolo tuttavia si è applicato, oltre che a ristampare (come A. Venturi, *Storia del-*

l'arte Italiana. La scultura del Cinquecento, X, 2, Milano, 1936, pp. 350-55) e a tradurre (come E. GILMORE HOLT, *Literary sources of art history*, Princeton N. J., 1947, pp. 252 ss.), a valutare il significato storico dell'importante documento.

Dalla vasta bibliografia sull'Ammannati stralciamo qui di seguito i titoli strettamente pertinenti alla *Lettera*:

A. POSSEVINO, *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, Lugduni, 1595, pp. 290, 298 s.

[G. D. OTTONELLI-P. BERRETTINI], *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore*, Firenze, 1652, pp. 149, 157 ss., 161 s., 298.

F. BALDINUCCI, in *Lettera di Messer Bartolommeo Ammannati, scultore e architetto Fiorentino, scritta agli Accademici del Disegno l'anno MDLXXXII*... Ristampata nella stamperia di Piero Matini l'anno 1687, pp. 3-8.

—, *Notizie dei professori del disegno* [IV, 1688], Firenze 1845-47, II, pp. 380 s., 396-404.

G. NEGRI, *Istoria degli Scrittori Fiorentini*, Ferrara, 1722, p. 78.

G. CINELLI CALVOLI, *Biblioteca Volante*, I, Venezia, 1734, pp. 36 s.

G MAZZUCCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, I, 2, Brescia, 1753, pp. 633 s.

J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica* [1924], Firenze, 1935, pp. 373, 375.

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La scultura del Cinquecento*, X, 2, Milano, 1936, pp. 350-55.

N. PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940, p. 53.

E. GILMORE HOLT, *Literary sources of art history*, Princeton, 1947, pp. 252-57.

L. VENTURI, *Storia della critica d'arte* [1938], Firenze, 1948, p. 177.

A BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford, 1956, pp. 120 s.

La nostra ristampa riproduce il testo della principe, che non presenta difficoltà filologiche degne di rilievo.

FRANCESCO BOCCHI: ECCELLENZA DEL SAN GIORGIO DI DONATELLO

Francesco Bocchi, almeno per quanto concerne il *Ragionamento*, ebbe — per dirla col Mazzucchelli — più dottrina che fortuna. Egli fu infatti più noto e lodato, specie dai Toscani, come storico di cose fiorentine, e non tanto per i latini *elogia* dei suoi illustri concittadini, quanto per le celebri *Bellezze della città di Fiorenza*,

Firenze, 1951, la prima guida organica della sua città. Nato nel 1548, vi morì nel 1618, dopo aver raggiunto la dignità di protonotario apostolico e di vicario del vescovo di Fiesole. Tipico erudito locale, godé l'amicizia e l'appoggio di Leonardo Salviati, di cui ebbe a pronunciare l'orazione funebre, genere nel quale si distinse anche in altre occasioni.

Il *Ragionamento*, composto, a detta dell'autore, nel 1571, ma pubblicato solo nel 1584 (*Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele, scritta da M. Francesco Bocchi in lingua fiorentina: dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua.* In Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1584), fu ristampato nella *Raccolta di alcuni opuscoli sopra varie materie di pittura, scultura e architettura scritti in diverse occasioni da Filippo Baldinucci, Accademico della Crusca, con un Ragionamento di Francesco Bocchi sull'eccellenza della statua di S. Giorgio fatta da Donatello e posta nella facciata della chiesa di Orsanmichele di Firenze*, Firenze, MDCCLXV, appresso Andrea Bonducci; e nella *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* di G. Bottari, IV, Roma, 1764, pp. 172-247, nonché nella seconda edizione di questa, curata da S. Ticozzi, IV, Milano, 1822, pp. 255-364. Il crescente interesse per la scultura di Donatello e per le sue fonti promosse, nella celebre collana delle *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik*, IX, una traduzione in lingua tedesca, condotta da G. Cerri e inserita nella monografia donatelliana di H. Semper, *Donatello, seine Zeit und Schule*, Wien, 1875, pp. 175 ss.

La modesta fortuna del *Ragionamento* è affidata in un primo tempo alla nuda citazione dei repertorii biografici, e in età più recente alle valutazioni essenzialmente negative degli storici della scultura (Cicognara, Semper, Janson).

Data la scarsa notorietà del Bocchi, diamo in bibliografia, oltre le voci pertinenti al *Ragionamento*, quelle dei repertorii biografici, in cui il lettore potrà trovare l'indicazione delle altre sue opere, anche minori:

F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze, 1591, p. 31.

— *Opera di M. F. B. sopra l'imagine miracolosa della Santissima Nunziata di Fiorenza. Dove si narra come di quella è grande la maestà.* In Fiorenza, MDLXXXXII, p. 33.

G. NEGRI, *Istoria degli Scrittori Fiorentini*, Ferrara, 1722, p. 187.
G. CINELLI CALVOLI, *Biblioteca Volante*, 2ªed., Venezia, 1734-47, I, pp. 167-169.
G. BOTTARI, in G. VASARI, *Vite...*, I, Roma, 1759, p. 276, n. 2.
G. MAZZUCCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, II, 3, Brescia, 1762, pp. 1393-95.
T. GENTILI - G. F. DE' GIUDICI - I. HUGFORD, in G. VASARI, *Vite...*, II, Firenze, 1771, p. 162, n. 1.
G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1787-94, VII, 3, p. 935.
G. DELLA VALLE, in G. VASARI, *Vite...*, III, Siena, 1791, p. 190, n. 1.
L. CICOGNARA, *Storia della scultura* [1813-18], Prato, 1823-24, IV, pp. 95 s.
F. INGHIRAMI, *Storia della Toscana*, Fiesole, 1841-43, XII, pp. 275 s.
V. MARCHESE - C. PINI - C. e G. MILANESI, in G. VASARI, *Le Vite...*, III, Firenze, 1848, p. 250, n. 1.
H SEMPER, *Donatello, seine Zeit und Schule*, Wien, 1875, pp. 96, 249 ss.
G. MILANESI, in G. VASARI, *Le Vite...* [1878-85], Firenze, 1906, II, p. 403, n. 1.
J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica* [1924], Firenze, 1935, pp. 324, 341, 349 s.
A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford, 1956, pp. 101 s.
H. W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1957, II, pp. 25, 155, 203.

Nella nostra edizione riproduciamo il testo della *princeps*. Abbiamo curata in modo particolare l'interpunzione, che parrà forse anche troppo densa; ma era necessaria ad agevolare la lettura di un contesto sintatticamente vischioso. Va da sé che abbiamo conservato tutte le peculiarità linguistiche dell'autore (ad es. *finare* per *finire*, *rimproverio* per *rimprovero* ecc.), non sempre rispettate dalle ristampe. Del resto, la correttezza tipografica della *princeps* (P) non ha imposto emendamenti di rilievo; oltre a quelli apertamente dichiarati dai segni diacritici, segnaliamo qui, per scrupolo, due nostri interventi, uno solo dei quali ha carattere di restauro filologico:

p. 131 ll. 1 s. *Ragionamento sopra l'eccellenza del San Giorgio di Donatello*] In P il titolo suona: *Ragionamento di M. Francesco Bocchi sopra l'eccellenza del San Giorgio di Donatello*; l'abbiamo alleggerito del nome dell'autore, che già figura a p. 125 e a p. 127.

p. 134 l. 1 *Del costume*] Questo titolo manca in P; ci è parso opportuno inserirlo sull'esempio di quelli, che in P figurano, delle altre due parti dell'opera (*Della vivacità*; *Della bellezza*).

Romano Alberti: Trattato della nobiltà della pittura

Nato a Borgo San Sepolcro, probabilmente dopo la metà del '500, da una famiglia di artisti, fu pittore, ma di poco rilievo e comunque mal valutabile a causa della scarsità e della incertezza delle opere a lui assegnate; ebbe invece più risonanza come letterato, attivo prima in Roma, nell'ambiente della sorgente Accademia di San Luca e in quello degli amici del Tasso, e poi a Napoli, dove partecipò alla polemica tassesca, prendendo le difese della *Gerusalemme Liberata* con capitoli in terza rima, uno dei quali contro la Crusca. Rientrato a Roma, dove sembra si stabilisse dopo una avventurosa parentesi veneziana che lo portò, come soldato di quella repubblica, fino a Candia, fu nominato nel 1593, su proposta di Federico Zuccaro, segretario dell'Accademia di San Luca. A lui si deve la registrazione delle tornate accademiche tra il 1593 e il 1594, sotto il celebre consolato dello Zuccaro, e la loro pubblicazione nell'*Origine et progresso dell'Academia del Dissegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma. Dove si contengono molti utilissimi discorsi e filosofici raggionamenti appartenenti alle suddette professioni et in particulare ad alcune nove definizioni del dissegno, della pittura, scultura et architettura,* Pavia, 1604. La fama del giovanile *Trattato,* pubblicato già prima del soggiorno napoletano (*Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil Compagnia di S. Luca et nobil Academia delli pittori di Roma da Romano Alberti della città del Borgo S. Sepolcro.* In Roma, per Francesco Zannetti, anno MDLXXXV), fu oscurata da quella dell'opera maggiore, d'altronde interessante più che per la diligenza segretariesca dell'Alberti, per i discorsi dello Zuccaro, che preannunciano i motivi della sua *Idea.* Oggetto di nuda menzione da parte di pochi repertorii letterari, il *Trattato* è stato ripreso in considerazione di recente, dagli studiosi non tanto della Controriforma quanto delle Accademie italiane tra il Cinque e il Seicento. Per ciò che è delle ristampe, ce ne constano solo tre, fra il 1773 e

il 1845, la prima senza il nome d'autore, le altre due col nome di G. B. Paggi, per una curiosa vicenda ricordata dal Mahon: « It is perhaps worth mentioning that Luigi Crespi, having found a copy of this rare volume with the title page and preliminary unnumbered sheets missing, republished it in the seventh volume which he and the Roman publisher Marco Pagliarini added in 1773 to Bottari's *Raccolta di lettere* (unknown to the learned Monsignore himself!). In his explanatory note (pp. 144-147) Crespi suggests that the treatise (reprinted on pp. 148-193) was the work of G. B. Paggi, and this error reappears in Stefano Ticozzi's edition of the *Raccolta* (VII, Milan, 1822, pp. 214-277), and in the reprint of the *Trattato* at the end (pp. 269-317) of Fiaccadori's edition (Parma, 1845) of Bottari's *Dialoghi* » (D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947, p. 163, n. 13).

Nella scelta delle voci bibliografiche ci limitiamo a quelle relative alla prima opera dell'Alberti. Teniamo comunque a segnalare l'opuscolo del Borzelli, non solo per le notizie biografiche ch'egli ha tratte direttamente dalle carte albertiane conservate nella Biblioteca Nazionale di Napoli e attestanti, con traduzioni dal latino e dal greco, una cultura non superficiale, ma per i saggi delle inedite *Rime* che egli riproduce e che ci mostrano una vivace, davvero pittorica virtù descrittiva.

T. TASSO, Sonetto responsivo a R. Alberti, in A. BORZELLI, *Notizia di Romano Alberti, pittore e poeta, difensore di Torquato Tasso*, Napoli, 1919, pp. 12 s.

V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura* [1633], Madrid, 1865, p. 436.

L. IACOBILLI, *Bibliotheca Umbriae sive De scriptoribus Provinciae Umbriae*, Fulginiae, 1658, p. 242.

G. MAZZUCCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, I, 1, Brescia, 1753, p. 319.

L. CRESPI, Lettera a G. Bottari del 28-IX-1772, in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, di G. BOTTARI, VII, Roma, 1773, pp. 144-147.

M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, 1823, pp. 26 s.

C. DEJOB, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*, Paris, 1886, p. 249.

L. COLESCHI, *Storia della città di Sansepolcro*, Città di Castello, 1886, pp. 184, 225, 251.

E. MUNOZ, in THIEME-BECKER, I, 1907, p. 212.

A. BORZELLI, *Notizia di Romano Alberti, pittore e poeta, difensore di Torquato Tasso*, Napoli, 1919.

E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* [1924], Firenze, 1952, p. 102.
J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica* [1924], Firenze, 1935, pp. 340 s., 349.
V. NICODEMI, in F. BORROMEO, *De pictura sacra*, Sora, 1932, p. XV.
N. PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940, pp. 61 s., 77.
A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford, 1956, p. 139.
D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947, pp. 160 ss.
E. BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, « Commentari », VII, 1956, p. 102.
—, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, p. 194.
R. WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600-1750*, London, 1958, p. 1.
A. ASOR-ROSA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma, 1960, pp. 716 s.

Riproduciamo il testo dell'edizione principe (P), dal quale ci discostiamo sostanzialmente nei punti seguenti:

p. 210 l. 31 ἀλλοιῶσαι] P, itacisticamente, ἀλλιῶσαι.
p. 218 l. 20 *costui*] P *custui*.
p. 222 l. 26 *essenti*] P *assenti*.
p. 224 l. 15 *nel popul⟨o, do⟩po*] Nel passaggio dalla p. 38 alla seguente di P è evidentemente avvenuto un salto di sillabe o addirittura di parole, che ha prodotto una lacuna forse più vasta di quella da noi colmata. La nostra integrazione non basta infatti a dar correntezza al periodo, il cui soggetto, non esplicito, è probabilmente ' la Chiesa '.
p. 226 ll. 8 s. *Sinodi*] P *Synodo*, corretto su altri esempi del nostro testo (cfr. p. 234 l. 27).
p. 227 l. 8 *erudienda*] P *emulienda*.
p. 228 l. 6 *tanta*] P *tanto*.

Il testo dell'Alberti, come già abbiamo detto a p. 334 del vol. I di questa raccolta, è corredato nella *princeps* di rinvii marginali ad autori e fonti, *auctoritates* preziose allo scrittore controriformista. Ovviamente li abbiamo conservati, trasponendoli a piè di pagina come note d'autore, con richiami di esponenti alfabetici, non altrimenti da ciò che abbiamo fatto per il trattato del Paleotti nel nostro vol. II. Anche questa volta si deve al dott. Diego Maltese la cura del riscontro e della normalizzazione dei rinvii, secondo i criteri ch'egli ha esposto nella sua nota a p. 551 ss. del vol. II. A pro-

posito, in particolare, dell'Alberti egli ha osservato che « le sue citazioni mostrano chiaramente di essere mutuate dal Paleotti; di suo aggiunge qualche altra pagina di Plinio, decreti di tre concilii provinciali e poco altro ancora. In un caso scrive *Turret.*, cioè *Turretinus*, dove nel Paleotti leggeva *Turr.*, cioè *Turrianus* ». Perciò le abbreviazioni o sigle usate dall'Alberti nelle sue citazioni sono le stesse del Paleotti, e per esse rinviamo il lettore all'elenco datone dal Maltese a p. 552 ss. del vol. II, dove accanto alla forma rettificata e normalizzata viene indicata fra parentesi quadre la forma dell'edizione originale. A quell'elenco sono però da aggiungere le sigle usate dal solo Alberti, cioè le seguenti, nella simile formulazione procuratane dal Maltese:

Apuleio
Aurelio Vittore [Sex. Aurel. Victor]
Concili provinciali (cit.: *prov. Senon., prov. Mogunt. 1549, prov. Mediolan. III*).
Elio Sparziano [Ael. Spart.]
Filostrato [Philostrat.]
Giulio Capitolino [Iul. Capitolin.]
Pino, Paulo
Schlüssel, Christoph [Christof. Clavius]
Toledo, Francisco [Toletus]
Valla, Lorenzo [Laur. Valla]

Anche per la sostanza delle citazioni dell'Alberti, cioè per la riproduzione dei passi d'autore, ci siamo tenuti allo stesso criterio adottato per il Paleotti ed esposto a p. 559 del vol. II: il criterio, in definitiva, della fedeltà al citante piuttosto che al citato. E non stiamo a ripetere le ragioni, là dichiarate, di tale nostro comportamento.

Gregorio Comanini: Il Figino

Di Gregorio Comanini abbiamo notizie troppo più scarse di quanto richiederebbero il suo valore e la rinomanza che egli godette nel suo tempo. Mantovano e canonico lateranense, dovette avere un singolare prestigio presso la corte dei Gonzaga, come si ricava dalle stesse sue opere cortigiane, quali il poemetto *Il Trionfo*

del Mincio nelle nozze de' Serenissimi Signori, il Sig. Principe di Mantova e di Monferrato, e la Signora Principessa di Parma e di Piacenza, Mantova, 1581, e l'*Orazione in morte di Guglielmo Duca di Mantova*, Mantova, 1587. È giunta fino a noi la sua fama di « valoroso nello spiegare sopra i pergami la parola di Dio... *nelle* prime chiese d'Italia » (Ghilini); e di tale sua dote, insieme con quella di scrittore edificante e poeta religioso, ci danno una idea non pallida i suoi *Affetti della Mistica Theologia tratti dalla Cantica di Salomone e sparsi di varie guise di poesie. Ne' quali, favellandosi continuamente con Dio et ispiegandosi i desiderii d'un'anima innamorata della divina bellezza, s'eccita maravigliosamente lo spirito alla divotione*, Venezia, 1590. Indice eloquente della sua apertura culturale sono i suoi confessati rapporti con l'ambiente figurativo lombardo, in particolare milanese, e soprattutto l'amicizia col Tasso, che nei *Discorsi del poema eroico* lo elogia insieme ad Iacopo Mazzoni, « l'uno [il Mazzoni]... fornito di gran dottrina e l'altro di grande eloquenza, anzi ambedue dotati d'ambedue, e miei amici parimente » (*Le Prose diverse di T. Tasso*, a cura di C. Guasti, Firenze, 1875, I, p. 102), e si degnò indirizzargli un sonetto in lode del dialogo in pubblicazione, ivi riprodotto, insieme con uno di Antonio Beffa Negrini, dopo la dedica a Settimio Borsieri:

DEL S. TORQUATO TASSO
A L'AUTTORE

Gregorio, ad alto fin quasi celeste
Richiami la pittura omai smarrita
Là dove il senso vaneggiando invita,
Che le sopite fiamme ancora ha deste.
Qui non consacra il genitor d'Oreste
De la sua figlia al proprio onor la vita,
Né pioggia d'or si loda, o pur s'addita
O Ninfa o Dea ch'è senza manto o veste.
Ma di forme divine i veri essempi
Levano al ciel la mente, e 'n puro velo
Miriamo occulti i gran misteri e l'arte;
E come l'onorate e sacre carte
Sian più verace imago, e i sacri tempî
Simiglian Dio, non pur le stelle e 'l cielo.

Tassesca è in realtà l'aura in cui si muove il Comanini prosatore e poeta, e con maturi annunci di secentismo. Non per nulla egli valica il Cinquecento con la sua raccolta di rime (*Il Canzoniere diviso in tre parti, Spirituale, Morale, d'Onore,* Mantova, 1609) e col suo intervento, in voce di Calliope, nel *Concerto delle Muse ordinato secondo la vera armonia de' metri da Pier Girolamo Gentile, negli Spensierati di Fiorenza lo Sprovveduto,* Venezia, 1608.

La ricca ed estrosa personalità del Comanini, sensibile a molteplici suggestioni culturali, non ha favorito la comprensione del suo *Figino,* il quale solo recentemente è stato preso in considerazione, ma in modo frammentario, a causa forse della sua stessa articolazione, sapientemente complicata, e del complesso sostrato culturale, che esonda oltre le fonti confessate.

Per quanto concerne la bibliografia, diamo tutte le voci di cui siamo venuti a conoscenza:

G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* [1590], Roma, 1947, pp. 221 s.

T. Tasso, *Discorsi del poema eroico,* in *Le Prose diverse di T. Tasso,* a cura di C. Guasti, Firenze, 1875, I, p. 102.

G. Ghilini, *Teatro d'uomini letterati,* Venezia, 1647, I, pp. 166 s.

C. Rosini, *Lyceum Lateranense. Illustrium scriptorum sacri apostolici Ordinis chericorum Canonicorum Regularium Salvatoris Lateranensis elogia,* Caesenae, 1649, I, p. 380.

G. Cinelli Calvoli, *Biblioteca Volante,* 2ª ed., Venezia, 1734-47, II, p. 174.

S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia,* II, Milano, 1791, pp. 289, 371.

Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara, Pisa, 1821, I, p. 16.

J. Schlosser, *La letteratura artistica* [1924], Firenze, 1935, p. 346.

E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* [1924], Firenze, 1952, pp. 61 s., 131 s. n. 51, 138 n. 6, 157 n. 69.

V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo,* Città del Vaticano, 1936, pp. 328 s.

H. W. Janson, *The putto with the death's head,* « Art Bulletin », XIX, 1936, p. 444.

R. W. Lee, *Ut pictura poesis. The humanist theory of painting,* « Art Bulletin », XXII, 1940, p. 254 n. 283.

A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford, 1956, pp. 126. 131 s.

E. Tea, *La proporzione nelle arti figurative,* Milano, 1945, pp. 95 s.

B. Geiger, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi,* Firenze, 1954, pp. 7 s., 40 s., 46 ss., 70 ss., 90 ss.

L. LEVI, *L'Arcimboldi musicista*, in B. GEIGER, *I dipinti ghiribizzosi di G. Arcimboldi*, sopra cit., pp. 90 ss.
F. C. LEGRAND-F. SLUYS, *Giuseppe Arcimboldo et les archimboldesques*, Aalter, 1955, pp. 53, 60, 62, 107, 113 ss.
E. BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, pp. 256 ss., 261 s. n. 40.
—, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp. 207 ss., 257.
G. A. DELL'ACQUA, in « Storia di Milano », X, Milano, 1957, pp. 684 s.
R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, « Archivio di Filosofia », 1958, nn. 2-3 (*Umanesimo e Simbolismo*), p. 120.
C. VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in « Momenti e problemi di storia dell'estetica », Milano, I, 1959, pp. 406 s.

Riproduciamo il non più ristampato testo dell'edizione principe (P); testo assai corretto, che ha richiesto pochissime emendazioni. Indichiamo qui sotto i casi di nostro intervento sostanziale:

p. 253 l. 23 *Caricle*] P *Caride.*
p. 269 l. 31 ***Icelone***] P *Scelone.*
p. 274 l. 20 *corre*] P *come.*
p. 303 l. 20 *Abagaro* P *Agabbaro.*
p. 319 l. 13 *novantesimo*] P *nonantesimo.*
p. 322 l. 32 *Censorio*] P *Censorino.*
p. 332 l. 10 *ventesimaquinta*] P *ventesimanona.*
p. 334 l. 33 *adest*] P chiude il pentametro di Properzio (*Fast.* V, 67 s.) con *adesset*, che per ragioni metriche va corretto in *adest*. Ma la lezione delle edizioni moderne, e palesemente migliore, è *erat.*
p. 335 l. 13 *Interiore*] P legge, per errore, *Interiorem.*
l. 15 *Mazzoni un'altra*] P *Mazzoni in un'altra.*
l. 16 *metam*] P *viam*, insostenibile anche metricamente.
p. 349 l. 8 *Però*] P *Può.*
p. 352 l. 30 *Sanzio*] P *Sanchio*, certo errore tipografico per *Sanctio.*
p. 355 l. 6 *iam nunc dicat iam nunc*] P ***nunc iam dicat nunc iam***, evidente frutto di citazione a memoria.
p. 356 l. 6 *Persio*] P *Perseo.*
p. 359 ll. 16 s. *Nicofane*] P *Micofane.*

COMMENTO

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI USATE NEL COMMENTO

Acta Mediol., II:	*Acta Ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem, opera et studio presb. Achillis Ratti*, Volumen secundum, Mediolani, 1892.
ALBERTI, *Arch.*:	L. B. ALBERTI, *Della Architettura*, trad. di C. Bartoli, Milano, 1833.
ALBERTI, *Pitt.*:	L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze, 1950.
R. ALBERTI:	R. ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma, 1585, nel presente volume, pp. 195-235.
R. ALBERTI, *Origine*:	R. ALBERTI, *Origine et progresso dell'Academia del Dissegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, Pavia 1604.
ALDROVANDI:	U. ALDROVANDI, *Avvertimenti al Card. Paleotti*, II, pp. 511-517.
AMMANNATI:	B. AMMANNATI, *Lettera agli Accademici del Disegno*, Firenze 1582, nel presente volume, pp. 115-123.
ARISTOTELE:	*Primum (-decimum) volumen Aristotelis*. Apud Iunctas, Venetiis, 1562.
ARMENINI:	*De' veri precetti della pittura, di Gio. Battista Armenino da Faenza* [1587], Pisa, 1823.
BLUNT:	A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford 1956.
BOCCHI:	F. BOCCHI, *Eccellenza del San Giorgio di Donatello*, Firenze 1584, nel presente volume, pp. 125-194.
BOCCHI [1591]:	F. BOCCHI, *Le Bellezze della città di Fiorenza*, Firenze 1591.
BOCCHI-CINELLI:	F. BOCCHI-G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677.
BORGHINI:	R. BORGHINI, *Il Riposo* [1584], Milano, 1807.
C. BORROMEO:	*Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S.R.E. Cardinalis tituli s. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*, Mediolani 1577, nel presente volume, pp. 1-113.
F. BORROMEO:	F. BORROMEO, *De Pictura sacra* [1624], a cura di C. Castiglioni, Sora 1932.

BRONZINO: A. BRONZINO, Lettera a B. Varchi, I, pp. 63-67.

BRUNO: *De imaginibus liber D. Conradi Bruni iureconsulti, Cancellarii Landeshutensis in Bavaria, catholica Germaniae Provincia, adversus Iconoclastas,* in *D. Conradi Bruni iureconsulti opera tria nunc primum aedita: De Legationibus libri quinque; De Caeremoniis libri sex; De Imaginibus liber unus,* Moguntiae, apud S. Victorem, 1548.

CASTELLANI: *Iulii Castellanii Faventini de imaginibus et miraculis sanctorum,* Bononiae, 1569.

CASTIGLIONI-MARCORA: S. CARLO BORROMEO, *Arte Sacra (De Fabrica Ecclesiae),* versione e note a cura di Mons. C. Castiglioni e Don C. Marcora, Milano, 1952.

CATANEO: *L'Architettura, di Pietro Cataneo Senese, Venezia* 1567.

CELLINI: B. CELLINI, Lettera a B. Varchi del 28-I-1546 (st. fior.), I, pp. 80s.

CICOGNARA: L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* [1813-18], Prato 1823-24.

COMANINI: G. COMANINI, *Il Figino, overo del fine della pittura,* Mantova 1591, nel presente volume, pp. 237-379.

CONC. TRID.: *Sacros. Concilium Tridentinum, additis declarationibus Cardinalium, ex ultima recognitione Ioannis Gallemart,* Lugduni, 1659.

CONDIVI: *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi,* a cura di G. De Rossi, Pisa, 1823.

DANTI: V. DANTI, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni,* I, pp. 207-269.

DOLCE: L. DOLCE, *Dialogo della Pittura,* I, pp. 141-206.

DONI, *Disegno*: *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura e pittura, de' colori, de' getti, de' modegli, con molte cose appartenenti a queste arti; e si termina la nobiltà dell'una e dell'altra professione,* Vinetia, Gabriel Giolito, 1549.

DONI, *I Marmi*: A. F. DONI, *I Marmi* [1552], Bari 1928.

DURANDO: *Rationale Divinorum Officiorum a R. D. Guglielmo Durando* [† 1296]... *concinnatum,* Venetiis, 1572.

GAYE: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott. Giov. Gaye,* Firenze, 1839-40.

GHIBERTI: L. GHIBERTI, *I Commentari,* Napoli, 1947.

GIANNOTTI, *Dialogi*: *Dialogi di Donato Giannotti...,* a cura di D. Redig De Campos, Firenze 1939.

GILIO: G. A. GILIO, *Dialogo... degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie,* II, pp. 1-115.

JANSON: H. W. JANSON, *The Sculpture of Donatello,* Princeton, 1957.

LEE: R. W. LEE, *Ut pictura poesis. The humanist theory of painting,* « Art Bulletin », XXII, 1940, pp. 197ss.

LEONARDO: LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting* [*Codex Urbinas Latinus 1270*], a cura di Ph. McMahon, Princeton, 1956, vol. II. Facsimile.

LOMAZZO [1584]: P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la teorica e la pratica d'essa pittura* [1584], Roma, 1844.

LOMAZZO, *Idea*: P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura* [1590], Roma, 1947.

MAIOLI: *Simonis Maioli Astensis, Episcopi Vulturariensis, Historiarum totius orbis omniumque temporum pro defensione sacrarum imaginum adversus Iconomachos libri seu centuriae sexdecim*, Romae, 1585.

MAZZONI: *Della difesa della Comedia di Dante, distinta in sette libri. Nella quale si risponde alle oppositioni fatte al Discorso di M. Iacopo Mazzoni e si tratta pienamente dell'arte poetica e di molt'altre cose pertenenti alla Philosophia et alle belle lettere*, I, Cesena, 1587.

MICHELANGELO: M. BUONARROTI, Lettera a B. Varchi, I, p. 82.

MINI [1577]: P. MINI, *Difesa della città di Firenze e dei Fiorentini contra le calunnie e maldicenzie de' maligni*, Lione, 1577.

MOLANO: *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus et earundem significationibus, authore Joanne Molano Lovaniensi, Sacrae Theologiae licentiato, Lovanii ordinario Professore*, Lovanii, 1570.

OTTONELLI-BERRETTINI: [G. D. OTTONELLI-P. BERRETTINI], *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore*, Firenze, 1652.

PALEOTTI: G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, II, pp. 117-509.

PALLADIO: *I quattro libri dell'Architettura, di Andrea Palladio*, Venezia, 1570.

PANOFSKY: E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* [1924], Firenze, 1952.

PANVINIO: *Di F. Onofrio Panvinio Veronese Augustiniano Le Sette Chiese Principali di Roma, tradotte da M. Marco Antonio Lanfranchi*, Roma, 1570.

PASTOR: L. v. PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg i. Br., 1885 ss.

PINO: P. PINO, *Dialogo di Pittura*, I, pp. 93-139.

PONTORMO: I. PONTORMO, Lettera a B. Varchi del 18. II. [1547], I, pp. 67-69.

POSSEVINO: *Antonii Possevini Societatis Jesu Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, Lugduni, 1595.

PWRE: PAULY-WISSOWA, *Real-Enzyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894 ss.

SANDERS: *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione libri duo... auctore Nicolao Sandero Anglo, Sacrae Theologiae Professore*, Lovanii, 1569.

SANGALLO: F. DA SANGALLO, Lettera a B. Varchi, I, pp. 71-78.

SCHLOSSER: J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica* [1924], trad. ital. Firenze, 1935.

SEMPER: H. SEMPER, *Donatello, seine Zeit und Schule*, Wien, 1875.

SERLIO: S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva*, Venezia, 1619.

SICARDO: *Sicardi Cremonensis episcopi* [† 1215] *Mitrale seu De officiis ecclesiasticis summa*, in MIGNE, *Patrologia Latina*, t. CCXIII, pp. 13 ss.

SORTE: C. SORTE, *Osservazioni nella Pittura*, I, pp. 271-301.

STEINMANN-POGATSCHER: E. STEINMANN-H. POGATSCHER, *Dokumente und Forschungen zu Michelangelo*, « Repertorium f. Kunstwissenschaft », XXIX, 1906, pp. 387-424, 485-517.

TASSO, *Dialoghi*: T. TASSO, *Dialoghi*, ed. critica a cura di E. Raimondi, Firenze, 1958.

TASSO, *Prose diverse*: *Le prose diverse di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, Firenze, 1875.

TASSO, *Rime*: T. TASSO, *Le Rime*, ed. critica a cura di A. Solerti, Bologna, 1898-1902.

TASSO, *Rime Spirituali*: T. TASSO, *Rime Spirituali*, Bergamo, 1597.

VARCHI: B. VARCHI, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti ecc.*, I, pp. 4-85; e *Libro della Beltà e Grazia*, ivi, pp. 85-91.

VARCHI, *Opere*: *Opere di B. Varchi*, Trieste, 1858-59.

VASARI: G. VASARI, Lettera a B. Varchi del 12. II. 1547, I, pp. 59-63.

VASARI, I-VIII: G. VASARI, *Le Vite ecc.*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Firenze, 1906.

VASARI, T: G. VASARI, *Le Vite ecc.*, secondo l'edizione fiorentina del 1550, pei tipi di Lorenzo Torrentino, riprodotta a cura di C. Ricci, Roma, 1927.

VASOLI: C. VASOLI, *L'Estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in « Momenti e problemi di storia dell'estetica », Milano, 1959, I, pp. 325-433.

ZUCCARO, *Lamento*: F. ZUCCARO, *Il lamento della pittura su l'onde venete*, in *Lettera a' Prencipi...*, Mantova, 1605, s. p.

ZUCCARO, *Lettera*: F. ZUCCARO, *Lettera a' Prencipi e Signori amatori del dissegno, pittura, scultura et architettura*, Mantova, 1605.

N. B. - Il rinvio alle note del commento dei voll. I e II di questa raccolta si fa posponendo immediatamente al numero romano indicante il volume quello della pagina commentata, munito dell'esponente di richiamo alla nota.

CARLO BORROMEO

INSTRUCTIONES FABRICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE

pagina 3:

[1] La citazione delle cariche romane e milanesi di san Carlo ben s'intona alla sua ammirazione per le antiche basiliche della capitale cristiana e ai suoi propositi di arcivescovo di Milano. Sul « titolo » di Santa Prassede cfr. PANVINIO, p. 330: « Tiene questo titolo Carlo Cardinale Borromeo, che tutto lo ha rinovato. V'ha fatto un nuovo tabernacolo sopra l'altar grande, rinovati li banchi per sedere, v'ha fatto un cancello con balaustri d'ottone bellissimi... ».

[2] Il terzo Concilio provinciale del 1573 aveva brevemente esaminato *Quae pertinent ad ornatum et cultum ecclesiarum* (*Acta Mediol.*, II, coll. 265-267). Un esclusivo interesse per il culto induce il Cardinale a mettere sullo stesso piano le *sacrae aedes* e gli *ornamenta* (cfr. anche PANVINIO, *passim*) e a trascurare non solo ogni considerazione stilistica, ma la stessa gerarchia simbolica illustrata dai teologi medievali (cfr., ad es., DURANDO, ff. 4 ss.). Da vescovo controriformista egli si cala nelle dimensioni concrete della propria missione e giurisdizione (cfr. PALEOTTI, pp. 122 s.), rifiutando *a priori* ogni dissertazione in astratto, sia pure allegorica.

[3] Le esclusioni, che confermano l'obbiettivo concreto dell'ecclesiastico, sembrano colpire sia l'erudita tipologia architettonica dei trattatisti contemporanei (tra i più sensibili ai problemi religiosi cfr. CATANEO, pp. 74 ss.), sia l'insigne casistica cattolica, illustrata ad es. dal PANVINIO, *passim*.

[4] Anche il Borromeo, come il PALEOTTI, p. 121, si preoccupa soprattutto del « decoro » parrocchiale, secondo l'urgente problematica controriformistica (cfr. BLUNT, pp. 127 s.; CASTIGLIONI-MARCORA, pp. 7 s.).

pagina 4:

[1] Le possibili deficienze nell'attuazione dei decreti del Concilio Tridentino (cfr. PALEOTTI, p. 121 e n. 1) trovano, per il Borromeo, giustificazione nelle concrete e pressanti cure della sua diocesi (la visita apostolica

« fu compiuta dal maggio 1575 al giugno 1576 dal vescovo titolare di Famagosta, Gerolamo Regazzoni », CASTIGLIONI-MARCORA, p. 23 n. 3) e nelle drammatiche vicende della peste del 1576-77.

[2] Sullo splendore delle antiche basiliche cfr. le ben diverse considerazioni del CATANEO (p. 74: « Se dai Romani, dai Greci et altri Potentati antichi è stato posto ogni potere et industria nella magnificenza et ornamento dei ben proporzionati lor tempii, per la grandezza della religion loro,... tanto maggiormente si deve per noi Cristiani, avendo cognizione della vera luce, mettere ogni sforzo et industria nella ricchezza, magnificenza et onoranza dei tempii e massime nel principal della città, dedicato al culto divino per commemorazione di Giesù Cristo Salvator nostro. Compiacquesi molto Dio... nella molta grandezza e magnificenzia del tempio fatto da Salamone in Gierusalem, il qual di ricchezza ha trapassato di molto ogn'altro di che s'abbia notizia ») e del PANVINIO (pp. 6 s.: « E Procopio nel primo libro della Guerra de' Gotti dice che, se altri in alcun luogo del mondo, i Romani principalmente riverirono la dottrina della fede cristiana; di che principalissimo e grandissimo argomento è il veder la superbissime fabriche, i preziosi ornamenti e le ricche facoltà di tante chiese, ospitali, monasteri, oratorii e simili sacri edificii, li quali chiaro è che sono stati in Roma così negli antichi, come ne' nostri tempi; perciocché, rivolgendo io con molta attenzione gli antichi scrittori ecclesiastici e le memorie della santa Chiesa Romana, ho ritrovato essere stati in Roma, però in diversi tempi, fino al numero di mille tempii o monasteri od ospitali che si dicano »). Il Cardinale sente il richiamo morale ai tempi apostolici, senza impegnarsi in rievocazioni e rivendicazioni storiche o stilistiche.

[3] Sugli *ornamenta* romani cfr. soprattutto le descrizioni del PANVINIO a proposito delle basiliche di San Giovanni in Laterano, San Lorenzo fuori le mura e Santa Maria Maggiore (pp. 162 ss., 293 s., 305 s.); su quelli del tempio di Gerusalemme cfr. CATANEO, p. 75: « Fu fatto l'altare con più parte di tal tempio di oro massiccio, et il suo pavimento fatto di lastre di oro, con due Cherubini di oro... Furono fatte per questo tempio, parte di oro e parte di argento, tra candelieri, guastadé, turibuli, tazze, vasi da vino et altre misure, cinquecento trenta milia... Furono di più fatte per detto tempio una infinitá di stole sacerdotali, ornate di molto oro e gemme preziose, con grandissima quantità di trombe et altri strumenti musici. Né risparmiò Salomone a tesori o ricchezze, ornandolo di tavole di cedro indorate; né fu parte alcuna di quello, dentro o di fuore, che non fusse o di oro massiccio o indorata: onde ne lampeggiava di sorte, che faceva risplendere grandemente la faccia di chiunque vi entrava ». Ovviamente anche per l'architettura valgono le stesse *auctoritates* citate dai controriformisti a proposito della pittura (sul tempio di Salomone cfr. BRUNO, pp. 121 s., SANDERS, ff. 61 v., 140, MOLANO, f. 24 v., PALEOTTI, pp. 197, 204 s., 305, 380, 388, 480).

pagina 5:

[1] Notevole l'accenno al predecessore milanese, il quale nel suo *De officiis Ministrorum*, II, 137-143, contrappone energicamente alla statica e inutile ricchezza dei *vasa* gli effetti vitali e benefici della carità (« Quam causam nos etsi non sine ratione aliqua gessimus [il vendere i vasi sacri per redimere gli schiavi], tamen ita in populo prosecuti sumus, ut confiteremur, multoque fuisse commodius astrueremus, ut animas Domino quam aurum servaremus. Qui enim sine auro misit apostolos, Ecclesias sine auro congregavit. Aurum Ecclesia habet, non ut servet, sed ut eroget, et subveniat in necessitatibus. Quid opus est custodire quod nihil adiuvat? An ignoramus quantum auri atque argenti de templo Domini Assyrii sustulerint? Nonne melius conflant sacerdotes propter alimoniam pauperum, si alia subsidia desint, quam ut sacrilegus contaminata asportet hostis? Nonne dicturus est Dominus: Cur passus es tot inopes fame mori? Et certe habebas aurum, ministrasses alimoniam. Cur tot captivi deducti in commercio sunt nec redempti, ab hoste occisi sunt? Melius fuerat ut vasa viventium servares, quam metallorum. His non posset responsum referri. Quid enim diceres: Timui ne templo Dei ornatus deesset? Responderet: Aurum sacramenta non quaerunt; neque auro placent, quae auro non emuntur. Ornatus sacramentorum redemptio captivorum est. Vere illa sunt vasa pretiosa, quae redimunt animas a morte »). San Carlo elimina ogni polemica e la citazione serve solo a provare l'antica magnificenza (cfr. invece CATANEO, p. 75: « Tutto quel che si è detto [sul tempio di Salomone] sia a confusione di quelli che dicono che le molte spese e ricchezze dei tempii sieno in maggior parte perse e senza profitto, non considerando che quel che si fa a onore di Dio non si può mai fare tanto magnifico e perfetto, quanto si converrebbe. Debbesi pertanto a imitazione di Salomone guidare il principal tempio della città con ottime proporzioni di membri et in quello ridur quanto di ricchezza e magnificenza si può, risparmiando più tosto in tutte l'altre fabriche »).

pagina 8:

[1] Le istruzioni del Cardinale sembrano tradurre in termini meramente pratici (cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 317 s.: « Nova ecclesia ne aedificetur inconsulto Episcopo, et scripta facultate ab eo non impetrata: qui praeter alia, quae in novis eiusmodi aedificationibus requiruntur, videat in primis diligenter, an situs decens honestusque sit; an capax populi; an item disiunctus ab aedibus, ut possit circumdari ») le osservazioni stilistico-funzionali del CATANEO (p. 11: « Il duomo, o chiesa catedrale sudetta, sia posta in luogo eminente, accioché da più parti della città possa esser veduta, peroché, per celebrarsi in quella più che in ogni altra il culto divino, se ne placa Iddio e ne diviene difensore della città ») e del PALLADIO (IV, 1: « Eleggeremo quei siti per i tempii, che saranno nella più nobile e più celebre parte della città, lontani da'

luoghi disonesti, e sopra belle et ornate piazze, nelle quali molte strade mettano capo; onde ogni parte del tempio possa esser veduta con sua dignità et arrechi divozione e meraviglia a chiunque lo veda e rimiri. E se nella città vi saranno colli, si eleggerà la più alta parte di quelli. Ma non vi essendo luoghi rilevati, si alzerà il piano del tempio dal rimanente della città, quanto sarà conveniente, e si ascenderà al tempio per gradi: conciosia che il salire al tempio apporti seco maggior divozione e maestà. Si faranno le fronti de' tempii che guardino sopra grandissima parte della città, accioché paia la Religione esser posta come per custode e protetrice de' cittadini. Ma se si fabricheranno tempii fuori della città, allora le fronti loro si faranno che guardino sopra le strade publiche, o sopra i fiumi, se appresso quelli si fabricherà: accioché i passaggeri possano vederli e fare le lor salutazioni e riverenze dinanzi la fronte del tempio »). L'intervento dell'architetto sembra ridursi quasi ad una consulenza tecnica (cfr. BLUNT, p. 131: « Throughout his *Instructiones* Borromeo emphasizes the importance of collaboration between priests and artists. This principle had been laid down by the Council of Trent, and we know that in painting at any rate it was generally put into practice »).

[2] Il decoro architettonico della chiesa si contrae, nell'esperienza dell'Arcivescovo, in termini di spicciola realtà, quasi ad evitare « occasioni » pericolose (per la pittura cfr. PALEOTTI, pp. 332 ss., 367 ss., 466 ss.). Il cosiddetto IV Concilio di Cartagine cui qui si allude, sinodo provinciale datato al 398, sembra suppositizio (cfr. H. MOUREAU, *Carthage (Canons du soi-disant IV^e Concile de)*, in A. VACANT-E. MANGENOT, *Dictionnaire de Théologie Catholique*, II, Paris, 1905, pp. 1806 s.); se ne vedano i canoni in G. D. MANSI, *Ss. Conciliorum nova et amplissima collectio*, III, Firenze, 1759, coll. 915-35.

pagina 9:

[1] Le norme tradizionali sulla salubrità del luogo (ALBERTI, *Arch.*, pp. 3 ss.) vengono ridimensionate da una preoccupazione del dettaglio estranea alle più consuete e divaganti dissertazioni dei contemporanei (cfr. ad es. CATANEO, p. 1, PALLADIO, I, 7).

[2] Assai generica risulta la soluzione di C. Borromeo — la cui esperienza controriformistica lo rende particolarmente sensibile ad una funzionalità adeguata alle occasioni solenni —, se si ricordi che già il CATANEO, pp. 74 ss., aveva proposto per le chiese varie soluzioni di grandezza, secondo la loro destinazione (per « il principal tempio della città », per « città piccola o onorato castello », per « la città di potentissimo prencipe o gran republica »), e d'altra parte il PALLADIO aveva suggerito una particolare grandezza stilistica (IV, 2: « Devono avere i tempii i portici ampii e con maggior colonne di quello che ricerchino le altre fabriche, e sta bene che essi siano grandi e magnifici, ma non però maggiori di quello che ricerchi la grandezza della città, e con grandi e belle proporzioni fa-

bricati; imperoché al culto divino, per il quale essi si fanno, si richiede ogni magnificenza e grandezza. Devono esser fatti con bellissimi ordini di colonne e si deve a ciascun ordine dare i suoi proprii e convenienti ornamenti. Si faranno di materia eccellentissima e della più preciosa, acciochè con la forma, con gli ornamenti e con la materia si onori quanto più si può la Divinità: e se possibil fosse, si doveriano fare ch'avessero tanto di bellezza, che non si potesse imaginare cosa più bella, e così in ogni loro parte disposti, che coloro che vi entrano si meravigliassero e stessero con gli animi sospesi nel considerare la grazia e venustà loro »). Anche F. Borromeo proporrà il problema in termini più ampi, sollecitando i cristiani ad una gara con i pagani (p. 53: « Iam primum igitur in templorum structura id spectandum esse dicimus, quod etiam in omni alia re spectari oportet; ut nimirum causa templi finisque respiciatur ipse, cuius causa templa extruuntur. Haec nimirum causa, finisque omnes architectonicae artis sumptus, legesque et praeceptum cum variis confirmare rationibus, atque testimoniis possimus, una illa contenti erimus, quod statuis collocandis Romani veteres spaciosa et ampla loca destinabant, ut nimirum lumina et formae, proportionesque locorum voluptati simul et utilitati simulacra illa contemplantium inservirent. Ita nimirum etiam in templorum fabrica ratio habenda est, ut Christi fidelibus, quasi viventium statuarum populo apta fides, tum praecandi, tum adorandi Numinis paretur. Quae ratio quoties neglecta est ab architectis, ii non templa extruxisse dicendi erunt, sed sacella Gentilium, et fana et delubra, quomodo profani veteres loquebantur »).

[3] L'intervento dell'architetto si riduce ancora ad una consulenza tecnica (cfr. p. 8 e n. 1).

pagina 10:

[1] Il Palladio invece riteneva che la basilica cristiana derivasse dalla pagana e che la pianta rotonda meglio si addicesse al « decoro » cristiano: « Noi... edifichiamo li tempii, che si assimigliano molto alle basiliche, nelle quali... si facevano i portici nella parte di dentro, come noi facciamo ora nei tempii. Il che è avvenuto perché li primi che alla nostra religione si diedero, dalla verità illuminati, erano soliti per timor dei Gentili raccogliersi nelle basiliche di uomini privati; onde, vedendo poi che questa forma riusciva molto commoda, percioché si poneva con molta dignità l'altare nel luogo del tribunale, et il coro stava acconciatamente intorno all'altare, et il rimanente era libero per il popolo, non si è più mutata, e però nel compartimento delle ale che noi facciamo nei tempii si avvertirà a quello ch'è stato detto quando trattammo delle basiliche. Si aggiunge alle nostre chiese un luogo separato dal rimanente del tempio, che chiamiamo sacrestia;... et appresso si fabricano le torri, nelle quali si appendono le campane..., le quali non sono usate da altri che da' Cristiani » (IV, 5); « Noi, che non abbiamo i Dei falsi, per servare il decoro

circa la forma de' tempii, eleggeremo la più perfetta e più eccellente; e conciosiaché la ritonda sia tale, perché sola tra tutte le figure è semplice, uniforme, eguale, forte e capace, faremo i tempii ritondi; a' quali si conviene massimamente questa figura, perché, essendo essa da un solo termine rinchiusa, nel quale non si può né principio, né fine trovare, né l'uno dall'altro distinguere, et avendo le sue parti simili tra di loro, e che tutte participano della figura del tutto, e finalmente ritrovandosi in ogni sua parte l'estremo egualmente lontano dal mezo, è attissima a dimostrare la unità, la infinita essenza, la uniformità e la giustizia di Dio. Oltra di ciò non si può negare che la fortezza e perpetuità non si ricerchi più ne' tempii che in tutte le altre fabriche, conciosia che essi siano dedicati a Dio O. M. e si conservino in loro le più celebri e le più degne memorie delle città; onde, e per questa ragione ancora, si deve dire, che la figura ritonda, nella quale non è alcun angolo, ai tempii sommamente si convenga. Devono anco essere i tempii capacissimi, acciò che molta gente commodamente vi possa stare ai divini officii; e tra tutte le figure che sono terminate da equale circonferenza, niuna è più capace della ritonda » (IV, 2; cfr. BLUNT, pp. 129 s.). Evidentemente l'Arcivescovo rifugge da considerazioni storiche e simboliche, affidandosi alla consuetudine più accreditata (cfr. BLUNT, pp. 129 s.).

[2] La minuta prescrizione del particolare distoglie l'Arcivescovo dalle tradizionali considerazioni simboliche sulla pianta a forma di croce, quali si riscontrano, ad es., nei remoti SICARDO (p. 20: « Quae [ecclesiae] in modum crucis fiunt, nos mundo crucifigi, vel Crucifixum sequi debere ostendunt ») e DURANDO (f. 4 v.: « Dispositio autem ecclesiae materialis modum humani corporis tenet. Cancellus namque, sive locus ubi altare est, caput representat, et crux ex utraque parte brachia et manus, reliqua pars ab occidente quidquid corpori superesse videtur, sacrificium altaris votum significat cordis ») e nei contemporanei CATANEO (pp. 74 s.: « Considerato dunque che per mezzo della croce piacque a Dio darci il regno del cielo, si deve per noi fedeli in ciascuna azzione grandemente venerarla e massime nell'edificare il principal tempio o chiesa catedrale della città, dedicando quella a Giesù Cristo crocifisso, e dal suo santissimo corpo pigliare le misure del tempio, lassando in luogo della sua divina testa il vano per il cappellone, nel quale i preti stanno a celebrare il culto suo, et in luogo del suo di ogni ben largo petto sia lassato il vano per la principal tribuna, dal quale si muovino le braccia, nella sommità delle quali, in luogo delle sue liberalissime mani, una entrata per banda si potrà fare, et in luogo de' suoi sempre di carità vivaci piedi una o tre over cinque entrate secondo le navate e capacità si lassino; anco rincontro al bellico, che vien quasi a mezzo il corpo, si potrà da ciascun lato lassare una entrata, in modo che l'una con l'altra si confronti. Le sagrestie con i loro campanili si faranno sopra le spalle o da uno, o pur da ambeduo lati del cappellone. Le cappelle et altri suoi membri sieno con ottime proporzioni

et ornamenti distribuite. Avvenga che nessun corpo umano, da quello di Giesù Cristo in poi oltre alla sua divina bontà, non fusse mai di proporzione di persona perfetta, dovendosi nondimeno a sua memoria il nostro principal tempio adeguare a un assai ben proporzionato corpo umano, giudichiamo che, essendo dall'estremità delle dita di man destra fino all'estremità delle dita di man sinistra la medesima distanza che è dalla sommità della testa fino alle piante de' piedi di un ben proporzionato corpo umano, quando sia in tutto disteso, che ancora corra nel tempio a crociera la medesima proporzione tra le braccia et il resto del corpo, come per questo nostro primo disegno si può considerare, quantunque non se ne dia alcuna particolare misura ») e PALLADIO (IV, 2: « Sono anco molto laudabili quelle chiese che sono fatte in forma di croce, le quali nella parte che sarebbe il piede della croce hanno l'entrata, et all'incontro l'altar maggiore et il coro, e nelli due rami che si estendono dall'uno e l'altro lato, come braccia, due altre entrate, overo due altri altari; perché, essendo figurate con la forma della croce, rappresentano agli occhi de' riguardanti quel legno, dal quale stette pendente la salute nostra »).

[3] Diversamente dal Borromeo il CATANEO, p. 84, credeva che la varietà delle piante delle chiese potesse assicurare alla città una gradevole bellezza: « Avvenga che, oltre al principale, si potessero fare altri tempii per la città a crociera, così a parrochie, a conventi e per altri luoghi pii; ma perché la varietà porga bellezza, si farà per tanto, dal principale in poi, gli altri tempii della città di variate e diverse forme, come circolari, ovali, quadrangulari, e di più anguli e lati, secondo che più si convenisse, valendosi massime dell'ottangula, per essere molto grata all'occhio e porgere molta maestà ai riguardanti ».

[4] A proposito delle varie soluzioni della pianta a croce si vedano le norme ben più precise del CATANEO, pp. 76 ss., il quale elabora una casistica appropriata alle varie destinazioni (cfr. n. 2 di p. 9).

[5] Ancora l'architetto in veste di mero consulente tecnico (cfr. p. 8 e n. 1, p. 9 e n. 3), e un cenno sbrigativo e globale agli elementi della costruzione, obliterando l'articolata simbologia medievale (cfr. DURANDO, f. 4: « Ecclesia materialis, in qua populus ad laudandum Deum convenit, sanctam significat Ecclesiam, quae in coelis vivis ex lapidibus construitur... Haec est domus Domini, firmiter aedificata, cuius fundamentum est angularis lapis Christus, super quo fundamento positum est fundamentum Apostolorum et Prophetarum, sicut scriptum est: 'Fundamenta eius in montibus sanctis'. Superaedificati parietes Iudaei sunt et Gentiles de quatuor mundi partibus ad Christum venientes, et qui in ipsum crediderint seu credunt et credent. Fideles autem ad vitam praedestinati sunt lapides in structura huius muri, qui semper usque in finem huius mundi aedificabitur. Lapis vero super lapidem ponitur, quando magistri Ecclesiae minores in proprium studium assumunt, ad docendum et ad corrigendum et stabiliendum. In sacta vero Ecclesia habet lapides super se ad feren-

dum pro aedificio, quicumque laborem fraternum portat... Coementum autem, sine quo muri stabilitas esse non potest, fit ex calce, sabulo et aqua. Calx charitas fervens est, quae sibi coniungit sabulum, id est terrenum opus, quia vera charitas solicitudinem maximam habet mixtam pro viduis, senibus, pupillis, debilibus... Ut autem calx et terra ad aedificium muri, ne corruat, aquae commixtione conglutinantur (siquidem aqua spiritus est), sicut enim sine coemento lapides muri non simul iunguntur ad muri stabilitatem, sic nec homines ad muri aedificium coelestis Hierusalem possunt simul sine charitate iungi, quam Spiritus sanctus operatur »).

pagina 11:

[1] Il « decoro » della facciata consiste, secondo il Borromeo, in elementi più iconografici e ornamentali che struttivi (cfr. anche *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 318); diversamente CATANEO, p. 78: « Questa parte di fuore [del tempio] si è fatta di assai più forte, robusto e durabile ordine, tendendo al Dorico, che non è il suo dentro. Il che è assai conveniente, peroché, quanto alle parti esteriori, Giesù Cristo redentor nostro, al quale, come si è detto, si deve dedicare il principal tempio della città, volse mostrarsi puro e semplice così nel suo nascimento, come ancora nella vita e dipoi nella morte fu più di ogni altro costante e forte. Essendo dunque il dentro di questo tempio di ordine Corinto, si dimostra molto più nobile che la parte sua di fuore, che è Dorica. Così ancora senza comparazione fu più nobile l'anima e la divinità, parte interiore di Giesù Cristo, che il corpo, parte sua esteriore; et oltre a quella santissima di Cristo, l'anima ancora di ogni santo e così di ogni buon cristiano è molto più nobile che non è il corpo... È da considerare ancora, che le colonne o pilastri, o simili membri di fuore, di qualunque tempio o altra fabrica, serà bene, potendo, di farle di maggiore grossezza di quelle della parte sua interiore; sì perché meglio, per confermazione di quel che si è detto, serverà il decoro, e sì ancora perché più lungo tempo si conserveranno » (cfr. BLUNT, p. 130: « The symbolism of the orders was evidently widespread and is referred to by Serlio. He wishes the orders to be chosen according to the kind of saint to whom the church is dedicated; Doric for those dedicated to Christ, St. Peter, St. Paul, and the more viril saints; Ionic for the gentler male saints and the more matronly female; Corinthian for maiden saints [IV, 6-8] »).

pagina 12:

[1] Premuto dalle urgenze della sua missione pastorale il Borromeo ipotizza casi scalarmente probabili, con particolare riguardo alle situazioni più modeste (cfr. p. 4 e n. 1, e *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 318), trascurando sia la simbologia tradizionale (cfr. DURANDO, f. 5: « Atrium ecclesiae significat Christum, per quem in coelestem Hierusalem patet ingressus, quod et porticus dicitur, sic dicta a porta, vel quod sit

aperta »), sia la casistica più illustre (PANVINIO, pp. 48, 201, 291), sia infine la tipologia ideale, storicamente fondata, dei trattatisti contemporanei (CATANEO, p. 81, PALLADIO, IV, 2 ss.). Comunque, l'intervento dell'architetto riacquista qui la propria dignità, superando il limite della consulenza tecnica (cfr. p. 8 e n. 1, p. 9 e n. 3, p. 10 e n. 5).

pagina 13:

[1] Pur insistendo sulla reale efficienza del tetto, il Borromeo rivela larvatamente le proprie fonti, soprattutto negli accenni alle tegole di bronzo e di piombo e al significato dei lacunari (cfr. PANVINIO, p. 46: « Il tetto di questa chiesa [San Pietro], da diversi papi rinovato, Onorio coperse di tegole di bronzo tolte dal tempio di Giove Capitolino, il quale poscia ruinando Benedetto II da Tolosa ristorò », p. 197: « Il... tetto [del Battistero di San Giovanni in Laterano] minacciando ruina, Leone X, indi Paolo III, et ultimamente Pio IIII, aggiuntevi di sopra lame di piombo e disotto il palco di legno, fortificarono et abbellirono »; DURANDO, f. 6: « Laquearia etiam sive celaturae sunt praedicatores, quia eam [Ecclesiam] ornant vel roborant, de quibus, quia per vitia non putrescunt, sponsa gloriatur in eisdem Canticis dicens: ' Tigna domorum nostrarum cedrina, laquearia cypressina ' »). Sul significato simbolico del tetto cfr. ancora SICARDO, p. 22: « Tegulae, quae imbrem repellunt, sunt milites qui Ecclesiam a paganis et ab hostibus protegunt, qui tignis incidunt et innituntur; quia praedicatoribus connituntur et eis obsequuntur, unde per eos ad alta levantur », e DURANDO, f. 5: « Tectum, charitas quae operit multitudinem peccatorum », f. 6: « Tegulae tecti, qui imbrem a domo pellunt, sunt milites, qui ecclesiam a paganis et ab hostibus protegunt ».

pagina 14:

[1] Quanto al pavimento, anziché di valori simbolici (cfr. SICARDO, p. 20. « Pavimentum, quod pedibus calcatur, vulgus est, cuius laboribus Ecclesia sustentatur »; DURANDO, f. 5: « Pavimentum, humilitas, de qua Psal. 18: ' Adhaesit pavimento anima mea ' »; « Pavimentum ecclesiae est fidei nostrae fundamentum. In ecclesia vero spirituali pavimentum sunt pauperes Christi, scilicet pauperes spiritu, qui se in omnibus humiliant, quare propter humilitatem pavimento assimilantur. Rursus pavimentum quod pedibus calcatur vulgus est, cuius laboribus Ecclesia sustentatur »), l'Arcivescovo si cura delle « occasioni » nocive al decoro della chiesa (cfr. p. 8 e n. 2, e *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 307: « Quod de sacrosanctae Crucis effigie in Concilio Provinciali tertio per Nos sancitum est, itidem interdictum sit, sacras alias scilicet imagines, ac Sanctorum Sanctarumve historias, sacrorumve mysteriorum figuras et significationes in ullo quovis humi strato pavimento, aut loco sordido, etiam extra ecclesiam, insculpi, pingi effingive »).

[2] Tra le prescrizioni dei *sapientes architecti* circa le porte delle chiese cfr. soprattutto quelle del CATANEO, pp. 76 ss., che fornisce varie indicazioni di misura secondo l'ampiezza della pianta a croce. Sulle porte quadrangolari cfr. BLUNT, p. 129: « Even in matters of detail the appeal [di C. Borromeo] to ancient Christian tradition is final: doors, for instance, must be square-headed and not arched, because the former kind is found in early Christian basilicas, whereas the latter is a pagan design. In every case ecclesiastical reasons predominate, and purely artistic considerations are only allowed in questions which are ecclesiastically indifferent ».

[3] A proposito delle immagini sulla facciata cfr. p. 11 e n. 1.

[4] Sulla disposizione delle porte cfr. ancora CATANEO, pp. 76 ss. Sui diversi usi delle porte nelle basiliche romane cfr., ad es., PANVINIO, pp. 47 s.: « Nella parte dinanzi della chiesa [di S. Pietro] sono sei porte... La porta vicina [alla maggiore] dal lato destro si chiama Ravignana dai Ravennati che abitavano in Trastevere, ovvero perché i Trasteverini si nominavano Ravennati, col quale nome i Toscani e quelli di là dal Po si comprendono, perché erano soliti per quella entrare in Chiesa. La terza verso Santa Maria della Febre era detta porta del Giudicio, percioché per quella i morti erano portati alla sepoltura. Séguita la porta Romana, vicina all'Argentea [cioè alla principale], da man manca, così detta dai cittadini Romani che per quella entravano. La terza volgarmene era detta Guidonea, dalle guide che per quella introducevano in chiesa i peregrini che venieno a visitare gli Apostoli, mostrando loro tutte le cose degne di esser vedute o intese. La sesta è la porta Santa..., la quale in capo a venticinque anni, tornando il Giubileo, s'apre, e, finito, si serra ».

pagina 15:

[1] Anche CATANEO (pp. 76, 78, 80 s., 82 s.) e PANVINIO (pp. 47 s., 93 s., 148 s.) insistono sulla preminenza della porta centrale. Per la citazione del tempio di Salomone cfr. p. 4 e n. 3, nonché F. BORROMEO, p. 54: « Habenda quoque ratio est, ut ad veterem templorum formam similitudo fabricae huius dirigatur, ut nimirum templi Salomonis imago, quatenus ritibus nostris expediat, custodiatur ».

[2] Sui metalli delle porte delle basiliche romane cfr. PANVINIO, p. 47: « Quella di mezzo, maggior di tutte [sulla facciata di S. Pietro, è] detta Argentea, dalle lame d'argento lavorate, con cui Papa Onorio tutta la coperse », p. 93: « [S. Paolo] ha cinque entrate:... quella di mezzo sta aperta, con le porte di bronzo fatte in Costantinopoli già più di 500 anni »; p. 204: « Ilaro Papa fece far [a due oratorii nel Battistero Lateranense] le porte di bronzo ricamate d'argento ».

[3] Lo stesso scrupolo controriformistico che qui e altrove, in sede precettistica, insiste sulla validità dei serrami, sulla limitazione degli accessi secondari e sulla loro ubicazione, in sede pratica si adoprò a far attuare quei precetti (cfr. CASTIGLIONI-MARCORA, p. 108 n. 5: « Nel manos., con-

servato nella Biblioteca Ambrosiana, delle *Memorie* di Giovan Battista Casali, grande Operaio della dottrina Cristiana, al fol. 90 si legge: ' Memoria come l'anno 1577 illus. Card. Borromeo dette comissione che tutte quelle Chiese che aveva tre porte alla facciata davanti, cioè la porta mastra et un'altra per ogni banda di quella, tutte le chiese di subito le facesse fare, e che tutte quelle chiese che aveva alcune altre porte da le bande, tutte le altre porte si stopasero e se avesse a servire *solum* de le sopra ditte porte tre de la facciata davanti. E questo se fece de ordine del S. Concilio. E primo fu il Domo a osservare questo, de ordine del detto illus. Card. E così seguitò S. Ambrosio, S. Francesco, S. Nazaro, S. Stefano, la Scalla, S. Marco, S. Laurenzio, seguitando tutte le altre chiese ' »). Tutte diverse erano state le aspirazioni dei trattatisti medievali, intesi particolarmente alla simbologia delle porte; si vedano, ad es., SUGER a proposito delle porte di S. Dionigi (« Portarum quisquis attollere quaeris honorem, Aurum nec sumptus, operis mirare laborem. Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret Clarificet mentes, ut eant per lumina vera Ad verum lumen, ubi Christus ianua vera. Quale sit intus in his determinat aurea porta: Mens hebes ad verum per materialia surgit; Et demersa prius haec visa luce resurgit », in E. PANOFSKY, *Meaning in the visual arts,* New York, 1957, p. 130), SICARDO (p. 21: « Ostium ecclesiae Christus est, unde: ' Ego sum ostium. Per me si quis introierit, salvabitur '... Ipse est qui resistit superbis et humilibus dat gratiam, qui, per iustitiam obstans, infideles arcebit a regno et, per infinitam misericordiam suam aditum ostendens et pandens, fideles introducet in regnum; pluraliter autem dicuntur ostia, quia multae viae Domini...; portae... sunt apostoli, quorum praedicatione portamur ad fidem, et per fidem ad beatitudinem »), e DURANDO (f. 5: « Ostium, obedientia, de qua Dominus inquit, Mar. 19: ' Si vis ad vitam ingredi, serva mandata ' »; « Ostium ecclesiae est Christus, unde in Evangelio ' Ego sum ostium ' dicit Dominus. Apostoli etiam portae sunt. Dictum est autem ostium ab obsistendo his, qui foris sunt,... vel ab ostendendo aditum »).

pagina 16:

[1] Anche per le porte e per le finestre, come per il portico (cfr. p. 12 e n. 1), si riconosce l'autonomia dell'architetto, il cui intervento supera perciò la mera consulenza tecnica (cfr. p. 8 e n. 1, p. 9 e n. 3, p. 10 e n. 5).

[2] Come per i lacunari (cfr. p. 13 e n. 1), anche per le finestre l'Arcivescovo allude eccezionalmente alla simbologia medievale; cfr. SICARDO, pp. 20 s.: « Fenestrae, quae tempestatem excludunt et lumen inducunt, sunt doctores qui haeresum turbini resistunt et fidelibus Ecclesiae lucem infundunt, unde: ' En ipse stat post parietem nostrum, respiciens per fenestras '; velatus enim pariete nostrae mortalitatis de alto nos per fenestras, id est apostolos, illuminavit, qui illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum. Vitrum fenestrarum, per quod nobis radius

solis jaculatur, mens doctorum est, quae coelestia per speculum in aenigmate contemplatur, vel per quam velut per speculum in aenigmate nobis sol verus illabitur; et vide quia fenestrae quandoque obliquantur, id est intus latiores fiunt, quod Salomon excogitavit: quia doctor, qui jubar supernae contemplationis vel ad monumentum perspicit, sinum cordis quandoque dilatat et ad maiora capescenda solerti exercitatione se praeparat. Vel per fenestras, quae clausae turbinem excludunt, patulae includunt, intellige quinque sensus corporis, qui, circumcisi, sunt ianua vitae, lascivi sunt ostia mortis... Vel per fenestras scripturas intellige sacras, quae nocua prohibent et in ecclesiis habitantes illuminant; hae quoque intus sunt latiores, quia mysticus sensus est amplior et litterali praecellit »; DURANDO, f. 5: « Fenestrae sunt hospitalitas cum hilaritate, et misericordia cum largitate »; « Fenestrae ecclesiae vitreae sunt scripturae divinae, quae ventum et pluviam repellunt, id est nociva prohibent, et dum claritatem veri solis, id est Dei, in ecclesiam, id est in corda fidelium, transmittunt, inhabitantes illuminant. Hae intus latiores sunt, quia mysticus sensus amplior est et praecedit literalem... Item per fenestras quinque sensus corporis significantur, qui extra stricti esse debent, ne vanitates hauriant, et intus patere ad dona spiritualia liberius capienda. Per cancellos vero qui sunt ante fenestras, prophetas vel alios doctores obscuros intelligimus Ecclesiae militantis, in quibus ob duo charitatis praecepta quandoque duae columnae duplicantur, secundum quod Apostoli bini ad praedicandum mittuntur ». Per una versione metaforica, ma in chiave di letterarietà postridentina, della strombatura delle finestre si veda G. COMANINI, *Degli Affetti della Mistica Teologia tratti dalla Cantica di Salomone*, Venezia, 1590, p. 176: « Quante volte io m'affiso con lo sguardo nelle vostre ferite: O finestre — soglio dire — del tempio di Salomone, più larghe dentro che fuori; o piaghe della santissima carne del mio Gesù, tutte di fuori amorose, ma molto più amorose di dentro, per la grandezza di quell'incendio onde ardeva quell'amorosissimo petto! Scintille d'amore escono da voi solamente, ma tutte la fiamma adopera le sue forze nel cuore ».

pagina 17:

[1] Esperienze funzionali e di sicurezza, comunque pratiche, captano l'interesse del Pastore (cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 318), estraniandolo da ogni considerazione simbolica, storica o stilistica (cfr., analogamente, p. 3 e nn. 2 e 3, p. 4 e n. 2, p. 8 e nn. 1 e 2, p. 15 e n. 3, p. 10 e n. 2, p. 10 e n. 5, p. 12 e n. 1, p. 14 e n. 1). Persino le immagini sacre delle vetrate, fatta eccezione per quella del Santo titolare della chiesa o della cappella, devono cedere il passo ad una luce non più metaforica.

pagina 18:

[1] Sulla importanza della sopraelevazione della chiesa cfr. p. 8 e n. 1. Circa la lunghezza della scala cfr. CATANEO, che propone varie soluzioni secondo le proporzioni dell'edificio (p. 78: « Se il tempio serà elevato sopra cinque, sette o nove scalini, serà tanto più grato all'occhio et averà assai più del grande »; p. 81: « Farassi elevato tal tempio [a cinque navate] sopra nove scalini »; p. 83: « Farassi questo tempio [una chiesa a crociera per città piccola] elevato sopra cinque scalini, con la sua piana porticata, larga piedi diciotto »); e sul materiale dei gradini cfr. la testimonianza del PANVINIO, p. 49: « I gradi di marmo avanti la chiesa [di San Pietro] furon fatti da Costantino Imperadore ».

pagina 19:

[1] Sull'orientamento della chiesa cfr. soprattutto DURANDO (f. 4: « Debet quoque sic fundari [ecclesia], ut caput recte inspiciat versus Orientem,... videlicet versus ortum solis aequinoctialem, ad denotandum quod Ecclesia, quae in terris militat, temperare se debet aequanimiter in prosperis et in adversis, et non versus solsticialem, ut faciunt quidam ») e *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 318 (« Curet [Episcopus] omnino ita illam [ecclesiam] aedificari, ne ab antiquo more, probataque traditione discedatur, ut sacerdos in altari maiori Missam celebrans Orientem spectet »). Simili preoccupazioni erano state rinnegate dal SERLIO, f. 202: « Quanto alla positura del tempio, li antichi mettevano l'altare al sole levante, alla qual cosa noi cristiani non riguardiamo; ma in qualunque luogo si farà il tempio, la sua faccia principale si metterà verso la piazza, overamente su la strada più nobile » (cfr. anche PALLADIO, IV, 1, cit. nella n. 1 di p. 8).

[2] Si noti il richiamo arcaizzante alla decorazione musiva (cfr. PANVINIO, p. 45: « La chiesa di santo Pietro, fabricata all'usanza delle chiese antiche, ebbe la tribuna di figure alla musaica adornata »; p. 304: « Nicola III Ascolano dell'ordine de' Minori, già ministro generale, e Giacomo Colonna Cardinale fecero far l'adornamento di musaico della tribuna più grande [di S. Maria Maggiore], che vi resta ancora; il medesimo Giacomo e Pietro Colonna Cardinali, e forse un di loro Arciprete di questa chiesa, fecero mettere a musaico bellissimo la facciata dinanzi della chiesa, esprimendo in pittura la prima sua edificazione »).

[3] Il Borromeo codifica una gerarchia delle strutture interne della chiesa, quale non si riscontra né nelle prescrizioni del CATANEO, pp. 74 ss., e del PALLADIO, IV, 2 ss., né nelle descrizioni del PANVINIO (cfr. ad es. pp. 51 ss., 301 ss.).

pagina 21:

[1] Misure liturgiche, che l'Arcivescovo ha certo tratte dalla viva esperienza ecclesiastica (cfr. la nota preced., le considerazioni tutte simboliche

del DURANDO, ff. 7 v. ss., e le mere descrizioni del PANVINIO, pp. 151, 154 s., 290, 301, 339).

[2] Cfr. SICARDO, p. 55: « Crux Christi triumphalis in medio ecclesiae ponitur, tum ut signum victoriae in publico videamus, tum ut de medio corde Redemptorem nostrum diligamus », e DURANDO, f. 6: « Crux triumphalis, in plerisque locis in medio ecclesiae ponitur, ad notandum quod de medio corde Redemptorem nostrum diligimus, qui iuxta Salomonem corpus suum media charitate constravit propter filias Hierusalem; et ut omnes, signum victoriae videntes, dicant: 'Ave, salus totius saeculi, arbor salutifera', et ne unquam a nobis dilectio Dei oblivioni tradatur, qui, ut servum redimeret, tradidit unicum filium ut crucifixum imitemur. Crux autem in altum dirigitur, per quod Christi victoria designatur », f. 11 v.: Crux quoque super altare ponenda est, et eam inde tollit baiulus crucis, in quo recolitur, quia crucem de Christi humeris sublatam tulit Simon Cyrenaus. Inter duo candelabra crux in altari media collocatur, quoniam inter duos populos Christus in ecclesia mediator existit ». Gli *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 318, ripetono queste stesse istruzioni del Borromeo.

pagina 22:

[1] Anche per la forma del coro viene ammessa l'iniziativa dell'architetto (cfr. p. 12 e n. 1, p. 16 e n. 1); ma si vedano le riserve di F. BORROMEO, pp. 54 s.: « Quae [le opportune scansioni della chiesa] ubi architectorum inscitia vel iniuria neglecta sunt, damna plurima consequuntur, illudque praecipue, quod neque sacerdotes ab caetero populo, neque sanctiora loca ab reliquis templi partibus maiestate, dignationeque ulla distinguuntur. Scio, recens hoc esse institutum, ut post aram maximam sacri ordines sedeant, populus vero reliquus in conspectu arae, et circa aram maxime ipsam degat. Non ita maiores nostri, quibus scilicet placuit sacrosantas res ab multitudinis oculis longissime removere. Ita choro, et presbyterio, et parti, quae Sancta Sanctorum dicitur, partem templi mediam, seu nobilissimam, et maxime illustrem destinavere. Circa partem vero eam sacri primum ordines, deinde populus ipse per gradus etiam ipsos ordinesque circumstabat. Hanc veterem formam immutatam esse censeo architectorum ipsorum licentia, dum primos templi ingressus atque prospectus esse quam augustissimos volunt, quod cum facerent, non intellexere obscuriori in parte collocatum ab ipsis esse veluti Dominum domus, praecipuosque eius administros, partem vero amplissimam minutae plebi esse relictam. Peccatur etiam in eo, quod sedendo post aram sacerdotes ad occidentem solem spectant, non autem ad orientem, quod antiquis ecclesiasticae disciplinae praeceptis repugnat. Non interea conspicitur a populo clerus, qui occulta illa in parte, anguloque obscuro licentius aliquando agit motu colloquiisque, quam ageret, si in concionis ipsius oculis staret, quae ipsa testis et objurgatrix licentiae alioqui time-

retur, modestiaeque incitamentum esset tam amor virtutis quam ignominiae verecundia. Peccatur autem in sacrarum aedium fabrica contra leges ecclesiasticas, dum pastores animarum, ipsique sacerdotes, quibus potestatis intelligentiaeque aliquid erat, permittunt omnia fabris et architectis, ut agant instituantque cuncta abitratu suo. Non sic in structura templi maximi huius urbis, quam Sanctus Carolus voluit quidem apta dimensione, architecturaeque provisu, et elegantia omni conflare, sed ita tamen ut ars ipsa ad ecclesiasticos usus accommodaretur, eisque inserviret. Architectus tunc erat vir sane eximius, Peregrinus nomine ». Nel caso particolare del Duomo di Milano parrebbe che, all'atto pratico, lo stesso Arcivescovo sia stato architetto; cfr. CASTIGLIONI-MARCORA, p. 110: « Il disegno del Coro del Duomo è del Borromeo stesso: ' Fece poi accomodare il coro con un disegno molto raro da lui stesso ritrovato; essendo egli stato uomo di gran giudizio in materia di architettura ', GIUSSANI, *Vita di S. Carlo,* lib. II, cap. X ».

[2] Tra le prescrizioni del *Concilium provinciale Mediolanense primum, quod Pio Quarto Pontifice Carolus Borromaeus S. R. E. Presb. Cardinalis Tit. S. Praxedis, Legatus ad universam Italiam et Archiepiscopus Mediolani, habuit anno MDLXV,* cfr. *Quae pertinent ad sacramentum Sanctae Eucharistiae,* in *Acta Mediol.,* II, col. 46: « Episcopus diligentissime curet in Cathedrali, Collegiatis, Parochialibus et aliis quibusvis ecclesiis, ubi sacrosancta Eucharistia custodiri solet, vel debet, in maiori altari collocetur; nisi necessaria, vel gravi de causa aliud ei videatur. Ante ipsam semper lampas accensa colluceat. Tabernaculum quo asservatur, ornatum, et bene septum, ac munitum sit ».

pagina 24:

[1] Nell'intento di fornire indicazioni pratiche ancora una volta il Borromeo mescola norme iconografiche e funzionali (cfr. p. 11 e n. 1, p. 13 e n. 1, p. 14 e note relative, p. 17 e n. 1), e tace gli argomenti simbolici (cfr. SICARDO, p. 15, e DURANDO, f. 8 v.: « Reposita est etiam ibi [in arca testamenti] urna aurea plena manna, in testificationem quod panem dedisset filiis Israel de coelo; et virga Aaron, in testimonium quod omnis potestas a Domino Deo est; et Deuteronomius, in testimonium pacti, quod dixerat: ' Omnia quae dixerit nobis Dominus, faciemus '. Et ob hoc dicta est arca testimonii vel testamenti; ob hoc etiam dictum est tabernaculum testimonii. Super arcam vero factum est propitiatorium... In cuius rei imitationem, in quibusdam ecclesiis super altare collocant arcam, seu tabernaculum in templum Salomonis »), accennando solo di sfuggita ad esempi insigni (cfr. PANVINIO, pp. 151: « Nel mezo della chiesa [S. Giovanni in Laterano], ove si scende dalla croce nella maggior nave, è l'altar grande di marmo e di sopra nel tabernacolo over ciborio, medesimamente di marmo, sostentato da quattro colonne coi capitelli alla Corinzia, serrato benissimo e d'ogni intorno con ferrate for-

tificato, sono poste le sacratissime teste degli Apostoli S. Pietro e Santo Paolo », 155: « Ha di sopra [l'altare di S. Maria Maddalena in S. Giovanni in Laterano] un bellissimo tabernacolo tutto di musaico d'oro con l'armi delle illustri case Colonna, Annibalda e Caraffa, chiuso con ferrate e sostentato da quattro colonne di marmo granito », 165: « Il tabernacolo sopra l'altar maggiore [di S. Giovanni in Laterano], che chiamavano camara o ciborio, era d'oro per lungo e per largo, di cinquecento libre », 301, 304, 339).

pagina 29:

[1] Delle varie proprietà strutturali della pianta a croce latina (cfr., ad es., CATANEO, pp. 76 ss.) il Borromeo trasceglie quelle liturgicamente rilevanti e le risolve in misure atte alla funzionalità del culto (cfr., analogamente, p. 8 e n. 1, p. 9 e n. 2, p. 11 e n. 1, p. 12 e n. 1, p. 14 e nn. 2 e 3, p. 17 e n. 1, p. 19 e n. 3), le quali vengono raccomandate anche dagli *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 319-20.

pagina 30:

[1] Sui tradizionali materiali dell'altare cfr. SICARDO, pp. 18 s., e gli esempi del PANVINIO, pp. 151, 154, 269, 290, 301 s., 339. Queste istruzioni del Borromeo sono ripetute negli *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 318 ss.

pagina 32:

[1] Lo scrupolo del Pastore si effonde nelle indicazioni più minute pur di garantire ad ogni chiesa una irriducibile decenza; indicazioni ribadite dagli *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 318 ss., ed ovviamente dettate dalle esigenze della prassi devozionale contemporanea, anche se toccano argomenti tradizionali, come quello delle inferriate o balaustri (cfr. SICARDO, pp. 21 s.: « Per cancellos, qui sunt arcae fenestrae, prophetas et alios obscuros doctores accipimus Ecclesiae militantis, in quibus, ob duo charitatis praecepta, quandoque columnulae duplicantur, secundum quod et apostoli bini ad praedicandum mittuntur; vel quia dorsalia sunt sedentium, diversas mansiones in domo Patris »; DURANDO, f. 6: « Cancellus idest caput ecclesiae, humilior reliquo corpore ecclesiae mysticae, significat, quanta humilitas debeat esse in clero, seu prelato, iuxta illud: 'Quanto maiores, humiliate in omnibus'. Cancelli vero quibus altare a choro dividitur separationem coelestium significant a terrenis »).

pagina 36:

[1] A queste stesse norme sulla tradizionale apparecchiatura dell'altare rinviano anche gli *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 318 ss.

pagina 42:

[1] Per avvalorare e chiarire le tradizionali prescrizioni ecclesiastiche sulla conservazione delle reliquie il Borromeo rinvia agli esempi più insigni delle basiliche romane e, anziché soffermarsi, come il PANVINIO (cfr. ad es. pp. 50 ss., 69 ss., 117, 126 s., 186 ss., 295 ss.), sulla loro entità, ne trae norme elementari, ripetute in parte in *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 301 ss.

[2] Sulle norme del Concilio Tridentino cfr. II, 522 [4], su quelle del I e del IV Concilio Provinciale, rispettivamente del 1565 e del 1576, cfr. *Acta Mediol.*, II, coll. 36 s. e 307 s.: « Cum sacrosancta Tridentina Synodus decreverit, nemini licere ullo in loco, vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere, vel ponendam curare imaginem, nisi ab Episcopo approbata fuerit; eiusque diligentiae et curae commendarit, ut in sacris effingendis imaginibus nihil falsum, nihil profanum, nihil inhonestum, nihil praepostere, nihil non recte atque ordine adhiberetur: illud in primis caveant Episcopi, ne quid pingatur, aut sculpatur, quod veritati Scripturarum, traditionum, aut ecclesiasticarum historiarum adversetur; ne cuius lectio prohibetur, eius imago populo proponatur. Historiae quoque, quibus neque Ecclesia, neque probati scriptores auctoritatem ullam dederunt, sed sola vulgi vana opinione commendantur, effingi prohibeantur. Deinde uniuscuiusque imaginis os, corpus, corporis habitum et statum, ornatum et locum inspiciendum curent Episcopi; ut haec omnia ad prototypi dignitatem et sanctitatem apta sint et decora; atque ex imaginis inspectione pietas excitetur, nulla vero turpis cogitationis detur occasio. Haec et reliqua huiusmodi ex Tridentini Concilii praescripto, ut commodius Episcopi exequantur, convocent suarum Dioecesum pictores et sculptores, omnesque pariter doceant, a quibus cavere debeant in sacris imaginibus effingendis; curentque ne illi, inconsulto Parocho, aliquam sacram imaginem publice vel privatim effingant. Quod si qui deliquerint, puniantur, tam ipsi artifices, quam ii quorum sumptibus vel iussu effictae erunt imagines. Parochi vero Episcopo significent, quae ille iudicarit in sacris imaginibus effingendis, ad se propter difficultatem deferri debere. Quod si quae iam pictae imagines fictave simulacra, ob artificum temeritatem aut inscitiam, eiusmodi fortasse fuerint, ut ferenda nullo modo videantur; ea curent Episcopi, doctorum etiam et peritorum virorum consilio adhibito, ut omnino deleantur, vel saltem aliqua ratione corrigantur »; « Pictoribus et sculptoribus gravis mulcta ac poena, etiam interdicti ab ecclesia, Episcopi arbitratu proposita sit, si quid inordinate, aut praepostere, aut tumultuarie accommodatum, si quid profanum aut inhonestum pinxerint, aut effinxerint, contra eiusdem Concilii Tridentini decretum. Rectoribus etiam ecclesiarum, qui ullam sacram imaginem insolitam, contraque illius Concilii sanctionem, suis ecclesiis etiam exemptis poni permiserint, poena etiam excommunicationis, mulctave constituta sit arbitratu Episcopi, pro ratione culpae irroganda ».

[3] Cfr. le ben più dettagliate distinzioni del PALEOTTI (pp. 270 ss. e note relative, con i rinvii al Gilio e al Molano). La laconicità di C. Borromeo anche a proposito dei problemi pittorici che pur erano vivamente e largamente dibattuti, conferma, se mai ve ne fosse bisogno, l'assorbente sollecitudine pratica dell'Arcivescovo.

pagina 43:

[1] Cfr. ancora PALEOTTI, pp. 332 ss. e note relative.

[2] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 307: « Effigies iumentorum, canum, aliorumve brutorum animalium in ecclesia ne fiant: cum aliquid inhonestum, aut profanum in ea apparere nefas sit, ex Tridentini Concilii sanctione, idque plane etiam septima Nicaena Synodo Oecumenica vetitum sit. Si vero Historiae Sacrae expressio, ex Sanctae Ecclesiae matris consuetudine, aliter quandoque fieri postulat, hoc sane non vetatur »; nonché PALEOTTI, pp. 302 ss., 354 ss., 386 ss., e note relative.

[3] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], col. 37, cit. nella n. 2 di p. 42, nonché gli estesi chiarimenti del PALEOTTI, pp. 210 ss.

[4] Il Borromeo si limita a citare gli attributi tradizionali delle immagini sacre, senza neppure le rapide giustificazioni del GILIO, pp. 110 ss., che rinvia al Durando per motivare il nimbo dei Santi (ivi, p. 114 e n. 1), le palme dei Martiri (ivi, p. 113 e n. 4) e le insegne dei Vescovi (ivi, p. 113 e n. 5).

pagina 44:

[1] Alle dimostrazioni teoriche il Borromeo preferisce le cautele pratiche (cfr. p. 14 e n. 1). A proposito della conservazione delle immagini il IV Concilio Provinciale [1576] consigliava la distruzione e la sostituzione di tutte quelle opere, le cui condizioni non fossero sufficientemente decorose (*Acta Mediol.*, II, col. 308: « Si quae sacrae tabulae imaginesve pictae, nimia vetustate, carie, situ, aut sordibus pene deletae, indecenti aspectu sunt, eas Episcopus pia religiosaque pictura ab iis quorum interest, renovari iubeat; aut, si id non potest, omnino deleri. Ne tabulae Sanctorum imaginibus expressae vetustate consumptae, in vilem, et sordidum, profanumque usum convertantur: sed ut de altaris pallis ac velis, temporis usura pene confectis, beati Clementis Pontificis et Martyris decreto sancitum est, in ignem coniciantur: tum cineres praeterea, ne pedibus inquinentur, in pavimentis fossis collocentur. Imagines quoque sacrae sculptae, si deformatae sint, amoveantur; et sub pavimento ecclesiae, aut saltem sub coemeterii solo collocentur ».

[2] Cfr. PALEOTTI, p. 199 e n. 1.

[3] Sulla opportuna ripresa dell'antico uso delle didascalie cfr. PALEOTTI, p. 369 e n. 1, con i rinvii al MOLANO, ff. 88 v. s., al MAIOLI, p. 123, e a F. BORROMEO, p. 51.

[4] In modo frettoloso e confuso si accenna qui a fondamentali problemi controriformistici, affrontati con ben altro interesse dai trattatisti contemporanei. Sui pericoli delle licenze del pittore cfr. GILIO, pp. 20 ss., 32 ss., 40 ss., 110 ss., PALEOTTI, pp. 265 ss., 270 ss., 296 ss., 302 ss., 352 ss., 379 ss., 382 ss., 390 ss., e note relative; sui « mascaroni » GILIO, pp. 18 ss., PALEOTTI, pp. 419 ss., e note relative; sulle grottesche PALEOTTI, pp. 425 ss. e note relative; sulle immagini dilettevoli GILIO, pp. 21 ss., PALEOTTI, pp. 302 ss., 382 ss., e note relative, nonché p. 43 e n. 2; sugli ornamenti e gli abiti GILIO, pp. 20, 32 ss., 44 ss., 112 ss., PALEOTTI, pp. 372 ss., e note realtive. Si noti l'accenno alle immagini votive, al cui fine dimostrativo l'Arcivescovo concede, secondo la consuetudine (cfr. ad es. GILIO, p. 19 e n. 2, e ancora p. 43 e n. 2), una speciale tolleranza.

pagina 45:

[1] Nella discriminazione degli ex-voto il Borromeo non solo rifugge da una problematica generale, sia storica che stilistica o teologica, ma anche dalle chiare classificazioni di un Paleotti in materia di immagini.

pagina 47:

[1] Per le varie forme di lampade cfr. gli esempi illustri citati dal PANVINIO a proposito di S. Giovanni in Laterano, degli oratorii del Battistero Lateranense, di S. Lorenzo fuori le mura e di S. Maria Maggiore (pp. 165 s.: « Quattro lampadi ritonde, chiamate dagli antichi *coronae,* con venti lumicini detti *delfini,* ciascuna di quindici libre. Un'altra lucerna d'oro detta *pharum,* che ardeva con cinquanta bocche, et una catena di 25 libre. Una lampada d'oro detta *pharum cantarum* dinanzi all'altare, dentro a cui ardeva oglio di spico, con ottanta bocche, di 30 libre di peso. Un'altra lampada simile d'argento con venti bocche, dentro alla quale s'abbruggiava medesimamente oglio di spico, di quaranta libre. Altre quarantacinque lampadi d'argento nel mezo della chiesa, ciascuna di trenta libre, nelle quali il sopradetto oglio s'abbruggiava. Altre quaranta lucerne d'argento da banda destra della chiesa, ciascuna di venti libre. Altre venticinque lucerne d'argento a man sinistra, ciascuna di venti libre »; p. 204: « Papa Ilaro... pose oltre a ciò dinanzi alla sepoltura una lucerna d'argento, detta *corona,* di 20 libre. Gli diede appresso un'altra lampada, nominata dagli antichi *pharus cantarus,* di 25 libre; una lucerna d'oro di 5 libre, che ardeva con dieci bocche;... una lucerna d'argento in foggia di torre, con lumicini detti *delfini,* di libre sessanta »; p. 293: « I guernimenti furono... una lucerna d'oro di 20 libre, che ardeva con dieci bocche dinanzi alla grotta; un'altra lucerna da gli antichi ecclesiastici detta *corona,* d'argento, di trenta libre, con cinquanta stoppini... V'erano trenta altre lampadi d'argento dette *phara,* d'otto libre per ciascuna »; p. 305: « Una lucerna d'argento detta anticamente *pharum cantarum,* di 300 libre, posta dinanzi all'altar. Trenta quattro altre

simili lucerne, altrimenti dette *coronae pharales,* di dieci libre ciascuna... Venti quattro altre lampadi, dette *canthara cerostrota,* di ottone, ciascuna di quindici libre »). L'Arcivescovo milanese trascura ancora una volta la simbologia tradizionale, per insistere su elementari norme funzionali (cfr. SICARDO, pp. 50 s., DURANDO, f. 6: « Lumen, quod in ecclesia accenditur, Christum significat... Vel luminaria ecclesiae significant Apostolos et caeteros doctores, quorum doctrina fulget ecclesia, ut sol et luna... Illuminatur autem ecclesia ex praeceptis Domini, unde ibi Exo. 27 legitur: ' Praecipe filiis Aaron, ut offerant oleum de arboribus olivarum purissimum, ut ardeat lucerna semper in tabernaculo testimonii '... Fecit quoque Moses lucernas septem, quae sunt septem dona Spiritus Sancti, quae in nocte huius saeculi tenebras nostrae caecitatis illustrant, quae super candelabra ponuntur, quia requievit supra Christum spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis, spiritus timoris Domini, quibus praedicavit captivis intelligentiam. Pluralitas in ecclesia lucernarum, pluritatem designat in fidelibus gratiarum »).

[2] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], coll. 44: « Singulae Parochiales ecclesiae singulos fontes habeant, in quibus diligenter toto anno servetur aqua baptismalis, solemni ritu benedicta ». Seguendo la sua vocazione il Borromeo si impegna nei precetti utili al rito, senza neppure accennare, questa volta, ai modelli di una tradizione insigne (cfr. invece PANVINIO, pp. 192 ss.: « Sì come gli antichi padri furon molto diligenti nella elezzione dei cherici, i quali avessero a conferire i sacramenti, e tra questi il battesimo primo di tutti, attesoché da questo ebbe origine l'ufficio de' Preti Cardinali, così ancora non furon meno circospetti, e massimamente dopo che i cristiani ebbero pace, nel fabricar luoghi commodi, dove i detti sacramenti fossero dai ministri della chiesa communicati; imperciochè, sì come per fare orazione e per udir la parola di Dio bellissime chiese, per la communione altari e capelle, così parimente per lo battesimo fonti e battisteri grandissimi edificarono. E nel dare questo sacramento v'ebbero tanta considerazione gli antichi padri, che a tale ufficio non deputarono se non preti di santa vita e celebri per dottrina e per religione, et in molti luoghi fabricarono per ciascuna città se non un fonte (che da poi battistero domandarono) presso alla chiesa maggiore, volgarmente chiamata madre chiesa, perché fosse dal Vescovo solamente custodito, e questo si può vedere in alcune città fino a' giorni nostri osservarsi, come in Pisa, Fiorenza, Bologna, Parma, Orvieto, Rieti et altrove; nel qual solo fonte erano battezzati fanciulli, giovani, vecchi, ricchi e poveri, onde Gregorio Nazianzeno nell'orazione del battesimo riprende i ricchi, li quali si vergognavano d'essere insieme coi poveri battezzati. Tale usanza era anticamente in altri luoghi et in Roma principalmente, dove presso le chiese maggiori, dico Lateranense e Va-

ticana, il santo Pontefice Silvestro per concessione di Costantino Augusto edificò bellissimi lavatoi, overo battisteri, riempiendoli di molti doni e di grandissimi ornamenti; ma che gli antichi Pontefici quivi fossero soliti di battezzare, si comprende dalla costituzione di Bonifacio V »).

[3] Cfr. G. JAKOB, *L'arte a servizio della chiesa*, trad. ital., Pavia, 1897, I, p. 31 n. 1: « S. Ambrogio nella scelta di questa forma trova un fondamento simbolico. Difatti nei Monum. christian. in thesaur. inscript. Gruterii p. 1166 n. 8 in templo S. Theclae ad Fontem [*CIL*, V, 2, p. 617 n. 2] vi è la seguente iscrizione: ' Octochorum sanctos templum surrexit in usus, Octogonus fons est munere dignus eo. Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam Surgere, quo populis vera salus rediit Luce resurgentis Christi, qui claustra resolvit Mortis, et e tumulis suscitat exanimes... ' »; e H. LECLERCQ, *Baptistère*, in F. CABROL, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, II, 1, Paris, 1910, p. 394.

pagina 48:

[1] Anche per il battistero, come già per il portico (cfr. p. 12 e n. 1), le porte e le finestre (cfr. p. 16 e n. 1), viene concessa all'architetto una certa autonomia figurativa.

[2] La solita previsione scalare di fattispecie (cfr. p. 4 e n. 1, p. 12 e n. 1), alla cui soluzione pratica e puntuale è rivolta la codificazione del Pastore (cfr. invece, quanto all'immagine del Battista, le norme più generiche degli *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 345: « Decebit etiam in cappella, aut in pariete proximo, S. Ioannis imago Christum Dominum baptizantis »).

pagina 49:

[1] Da autorevole liturgista e premuroso confirmatore del rito ambrosiano il Borromeo s'impegna in una trattazione parallela (cfr. invece *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 344 s.: « Fons baptismalis e marmore, aut e solido lapide constet; qui si prae rimulis aliave ratione eiusmodi est, ut inde aqua sensim effluat, lapis alius bene firmus, solidus ac tutus quamprimum comparetur. Interea vero ad aquam baptismalem tuto continendam, dum ille alter paretur, non vas fictile alterius generis, sed aereum, stamno ab interiori parte illitum, tanta magnitudine, quanta lapidis vacuitas est ita ponatur, ut intrinsecus ille undique strictim attingens, beneque compactum eidem cohaerescat »).

[2] Si noti, fra tante prescrizioni pratiche, il fuggevole cenno alla simbologia del fonte battesimale come sepolcro di Cristo (cfr. anche p. 51).

pagina 52:

[1] Cfr. p. 58 e *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 344: « Habeat [fons baptismalis] operimentum vel ciborium ad sacra olea

tuto decenterque conservanda, in eo ipso fonte accommodatum, nisi ubi ex Instructionibus Nostris aliter extruendum est ». Per un'ornamentazione decorosa il Borromeo si rimette ancora all'architetto (cf. p. 48 e n. 1).

pagina 53:

[1] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 344: « Tabella habeat [nel fonte battesimale] item intrinsecus, quae dimidia tantum aperiatur, fontisque ostium compresse claudens, aquam a pulvere et aliis sordibus cautius tueatur. Quae tabella in omnibus fontibus sit, in quibus per infusionem baptizatur; in iis vero, in quibus immersio adhibetur, si petra ipsa pro eius magnitudine id patietur sine impedimento immersionis ».

[2] Cfr. nel PANVINIO, p. 195, la descrizione dell'esemplare colonnato del Battistero Lateranense: « Fece condurre... Costantino Imperadore alquante colonne di porfido maravigliosamente lavorate con bellissimi capitelli per finire il fonte; ma essendo per aventura impedito, lasciò quegli ornamenti intatti senza porli in opera, e questi rimasono così fino al Pontificato di Xisto III. Questo pontefice dirizzò otto di quelle colonne, coi capitelli di marmo, sopra l'istesso fonte, nella forma ottangola che oggidì vediamo, e l'adornò d'alcuni versi scolpiti nel fregio ».

[3] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 344: « Conopaeo etiam, e tela saltem, opertum sit [ciborium] ».

pagina 56:

[1] Le norme dell'Arcivescovo, pienamente funzionali, si arrendono alle contingenze (cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 344: « Sepiatur omnino unumquodque baptisterium, si ferro vel lapide Episcopi iudicio non poterit, saltem ligneis cancellis »).

[2] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 345: « In ecclesiae ingressu collocatus sit fons baptismalis, isque a sinistra ingredientium parte, nisi quibus in ecclesiis pro situs ratione illum ab altera parte potius collocandum Episcopus iudicarit ».

pagina 57:

[1] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 345: « In baptismali fonte, ubi per infusionem baptizatur, id plane caveatur, ut ne aqua capiti infantis infusa in eundem fontem recidat, sed in sacrarium profluat; idque propterea sacrarium e marmore solidove lapide prope fontem construatur, ad praescriptum Instructionum ».

pagina 61:

[1] Tanto per il sacrario come per il vaso dell'acqua santa il Borromeo fornisce chiare e minute istruzioni tecnico-funzionali (dalle condutture alla separazione degli uomini dalle donne), atte non meno ad assicurare

la perfezione liturgica che a stornare l'« occasione » peccaminosa (cfr. p. 8 e n. 2, p. 14 e nn. 1 e 4), tacendo ancora una volta (cfr. p. 10 e nn. 2 e 5, p. 12 e n. 1, p. 14 e n. 1, p. 17 e n. 1, p. 24 e n. 1, p. 44 e n. 1) le tradizionali interpretazioni simboliche (cfr. DURANDO, f. 6: « Prope altare, quod Christum significat, collocatur piscina seu lavacrum, id est Christi misericordia, in quo manus lavantur, ad notandum quod in baptismo et poenitentia, quae per illam significatur, a peccatorum sordibus diluimur, quod a veteri Testamento tractum est. Legitur enim Exo. 30 et 40 quod Moses fecit labrum aeneum cum basi sua, in tabernaculum, in quo Aaron sacerdos et filii lavarentur, accessuri ad altare, ut in eo offerrent tymiama », f. 11 v.: « Vasa in quibus emuncti lychni extinguuntur sunt corda fidelium, quae observantiam legalem ad literam admittunt »).

pagina 62:

[1] Cfr. PANVINIO, p. 302: « Ha [S. Maria Maggiore] due pulpiti di marmo di tavole rarissime incrostati ».

pagina 63:

[1] Le istruzioni dell'Arcivescovo seguitano a prevedere, con pragmatico adeguamento, fattispecie scalarmente diverse (cfr. p. 4 e n. 1, p. 12 e n. 1, p. 48 e n. 2), tralasciando i valori simbolici (cfr. SICARDO, pp. 21 s., DURANDO, f. 6: « Pulpitum in ecclesia est vita perfectorum et dicitur quasi publicum, sive in loco publico constitutum. Nempe legitur [I *Para.* 6]: ' Salomon fecit basim aeneam, ponens eam in medio basilicae, stetitque super eam et extendens manum suam loquebatur populo Dei '. Esdras quoque fecit gradum ligneum ad loquendum, in quo stans super universum populum eminebat [II *Es.* 8]. Analogium etiam dicitur, quia in eo verbum Dei legitur et enuntiatur: λόγος enim Graece verbum vel ratio dicitur. Quod dicitur et ambo, ab ambiendo, quia intrantem ambit et cingit »).

[2] Si noti la minuta cura con cui il Borromeo si applica a definire il complicato e segreto confessionale controriformistico, che sostituiva il semplice e aperto sedile medievale. Queste istruzioni sono parzialmente riprodotte negli *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 356 s. (« Ecclesia Parochialis, eique item annexa in qua Confessiones audiri aliquando solent, confessionale unum habeat, forma in Instructionum libro demonstrata constructum; duo vero eadem forma et modo, ubi quingentarum animarum et amplius cura agitur. Ecclesia autem quae plures habet Confessarios, totidem confessionalia, quot Confessarios habeat, sive Parochialis illa sit, sive Collegiata, sive Cathedralis. In Confessionali haec affixa sint: sacra scilicet imago, literae processus die Coenae Domini quotannis editae, tabella casuum quas sibi Episcopus reservarit, forma absolutionis et orationes praeterea praeparatoriae ad sacram Confessionem audiendam impressae. Ne capsulae loculive colligendae eleemosynae causa, sive

Confessarii usui, sive ecclesiae utilitati ea sit, ac ne ob pium quidem ullum aliud opus, loco confessionalibus proximo, nedum ipsis confessionalibus affingantur apponanturque ») e la loro urgenza si rivela anche nella pena comminata ai trasgressori (*Acta Mediol.*, II, Decreta generalia Visitatoris Apostolici in Synodo Dioecesana Mediolanensi quinta [1578], col. 1188: « Confessionalis ipsius perfecta forma in Cathedrali ecclesia poterit cognosci; ad quam unusquisque suum redigat, in urbe trium mensium ad summum spatio, in Dioecesi vero sex; qui terminus possit a Reverendiss. Archiepiscopo protrahi ad tres menses in pauperibus Dioecesis ecclesiis... Eo termino transacto, qui mulierum Confessiones in ecclesia audierit, etiam si Regularis sit, non constitutis ad eam formam confessionalibus, vel saltem non habentibus quae in eis potissima sunt, ut asseres, et laminam, Confessarium a foemina honeste ac tuto iudicio Reverendiss. Archiepiscopi dividentes; a Confessarii munere ipso facto suspensus sit, quoadusque Reverendiss. Archiepiscopo videbitur. Idem sancitur, si quis in his confessionalibus mulieres audiendo, eas genuflexas habuerit e conspectu sedis suae, non loco a latere poenitenti constituto »).

pagina 64:

[1] Cfr. le stesse precauzioni a proposito delle porte (p. 14 e n. 4) e delle acquasantiere (p. 61 e n. 1).

pagina 66:

[1] La funzionalità dei confessionali è anche relativa alla loro comodità, di cui l'ecclesiastico si preoccupa con consapevole diligenza.

pagina 70:

[1] Il rispetto della tradizione si adegua alla prassi del culto contemporaneo mediante ingegnosi espedienti (cfr. p. 32 e n. 1). Sui divisorii cfr. SICARDO, p. 22 s.: « Tabulata per Salomonem ad ambulandum circa templum instituta, quae in Evangelio pinnacula nominantur, sunt gradus Ecclesiae militantis, unde tria tabulata in templo Salomonis fuisse leguntur, superius, medium et inferius, propter tres ordines, virginum, continentium et coniugatorum. Luricae, vel luriculae, sunt latera tabulatorum per gyrum facta, muri vel cancelli, vel quaevis apodiatoria, ne doctores in tabulatis sedentes et populo praedicantes, iuxta illud: ' Predicate super tecta ', labantur ad ima ».

pagina 71:

[1] Come già per il portico (p. 12 e n. 1), per le porte e le finestre della chiesa (p. 16 e n. 1) e per il battistero (p. 48 e n. 1), anche per le finestre del campanile il progettista risale da ingegnere ad architetto.

pagina 72:

[1] Solo a proposito della cuspide il Borromeo accenna alla simbologia del campanile (cfr. SICARDO, pp. 24 s.: « Vel duae turres, et quatuor turres sunt praedicatores... Crux superponitur, quia frustra loquitur lingua praedicatoris, nisi adfuerit fides Mediatoris, et quia non est nisi in cruce Domini gloriandum. Tholus super quem ponitur per rotunditatem significat quod inviolate fides catholica praedicetur. Gallus superponitur, quia praedicator sollicitus per utriusque legis doctrinam somnolentos debet excitare media nocte ad Dominum confitendum. Nox est praesens saeculum; dormientes sunt in peccato iacentes, quibus gallus horas distinguit, dum distincte praedicat et eos excitat, ut a peccatis exsurgant... Lucem praenuntiat, cum futuram gloriam, quae revelabitur in nobis, annuntiat; sed prius se verberat alis, dum corpus suum castigat, ne praedicans reprobetur ab aliis; contra ventum se vertit, cum pro domo Dei se murum opponit superbis et diabolo venienti resistit. Virga ferrea, inibi posita, est rectitudo sermonis, quae debet esse in ore praedicatoris »; DURANDO, f. 5: « Turres ecclesiae praedicatores sunt et praelati ecclesiae, qui sunt munimen et defensio eius. Unde sponsus ad sponsam in Canticis amoris sic loquitur: ' Collum tuum, sicut turris David aedificata cum propugnaculis [*Canti.* 4]. Pinnaculum turris, vitam vel mentem praelati, quae ad alta tendit, repraesentat. Gallus supra ecclesiam positus, praedicatores designat. Gallus enim profundae noctis pervigil horas suo cantu dividit, dormientes excitat, diem appropinquantem praecivit, sed prius se ipsum alarum verbero ad cantandum excitat. Haec singula mysterio non carent. Nox enim est hoc saeculum, dormientes sunt filii huius noctis in peccatis iacentes; gallus, praedicatores qui distincte praedicant et dormientes excitant, ut abiiciant opera tenebrarum, clamantes: ' Vae dormientibus. Exurge, qui dormis ', lucem venturam praenuntiant, dum diem iudicii et futuram gloriam praedicant, et prudenter ante quam aliis virtutes praedicent, se a somno peccati excitantes, corpus suum castigant... Hi etiam, sicut et gallus, contra ventum se vertunt, quando increpando et arguendo contra rebelles fortiter resistunt: ne lupo veniente fugisse arguantur... Virga ferrea, in qua gallus sedet, rectum repraesentat praedicantis sermonem, ut non loquatur ex spiritu hominis, sed Dei, iuxta illud: ' Si quis loquitur quasi sermones Dei etc. '. Quod vero virga ipsa est supra crucem seu summitatem ecclesiae posita, innuit sermonem scripturarum consummatum esse et confirmatum »).

[2] Immune da problemi storici o stilistici (cfr. PALLADIO, IV, 5: « Et appresso [a proposito delle innovazioni cristiane allo schema della basilica pagana] si fabricano le torri, nelle quali si appendono le campane per chiamare il popolo ai divini ufficii, le quali non sono usate da altri che da' cristiani »), l'Arcivescovo si riferisce alla collocazione tradizionale del campanile.

[3] L'insistenza sulle precisazioni numeriche (cfr. anche *Acta Mediol.*,

II, Conc. Prov. IV [1576], col. 323: « Parochialis ecclesia, si campanas tres, grandiorem scilicet, mediam et minimam habere non possit, saltem duas, ubi fieri potest, habeat, easque distincto soni concentu inter se recte consentientes, pro varia divinorum Officiorum quae fiunt ratione et significatione. Simplex ecclesia oratoriumve unam tantum campanulam habeat, ut Joannis XXII Pont. constitutione sancitum est ») non esclude qui un accenno, benché di sfuggita, al significato delle campane (cfr. DURANDO, ff. 13 v. s.: « Pulsatur autem et benedicitur campana, ut per illius tactum et sonitum fideles invicem invitentur ad praemium et crescat in eis devotio fidei, fruges, mentes et corpora credentium serventur, procul pellantur hostiles exercitus et omnes insidiae inimici, fragor grandinum, procella turbinum, impetus tempestatum et fulgurum temperentur, infestaque tornitrua et ventorum flamina suspendantur, spiritus procellarum et aereae potestates prosternantur, ut hoc audientes confugiant ad sanctae matris Ecclesiae gremium, ante sanctae crucis vexillum, cui flectitur omne genu etc., sicut haec singula in benedictionibus campanae habentur. Sciendum autem est, quod campanae, quarum sonoritate convenit populus ad ecclesiam ad audiendum, et clerus ad annuntiandum mane misericordiam Domini et virtutem eius per noctem,... significant tubas argenteas, quibus in veteri lege populus ad sacrificandum accersebatur... Quemadmodum enim vigiles in castris tubis, sic et ecclesiarum ministri campanarum sonitu se excitant, ut contra insidiantem Diabolum pernoctent. Signa igitur nostra aenea sonoriora sunt tubis veteris legis, quia tunc erat notus Deus in Iudaea tantum, nunc vero in omni terra. Sunt etiam durabiliora, significant enim praedicationem novi testamenti fore amplius duraturam tubis et sacrificiis veteris legis, quia usque ad mundi finem. Siquidem campanae praedicatores significant, qui fideles ad similitudinem campanae ad fidem vocare debent... Et nota, quod ad divina officia per duodecim diei horas campanae communiter duodecies pulsentur, videlicet in prima hora semel, et in ultima similiter semel, quia ab uno Deo omnia, et idem unus erit omnia in omnibus. In tertia pulsatur ter pro secunda, tertia, quarta horis, quae sub illis cantantur. Similiter et sexta ter pro tribus, videlicet pro quinque sex septem horis. Similiter in nona ter pro tribus. Ad vesperas vero, quae est nona hora, non solum semel sed multipliciter, quia in tempore gratia multiplicata est praedicatio⟨ne⟩ Apostolorum. Item in nocte ad matutinum saepe, quia saepe exclamandum est: 'Exurge, qui dormis, et exurge a mortuis'. Communiter tamen ter pulsatur in nocturnis: primo, cum squilla, quae significat Paulum acute praedicantem; secunda pulsatio significat Barnabam sibi associatum; tertia innuit quod, Iudaeis repellentibus verbum Dei, Apostoli convertunt se ad gentes, quas in fide Trinitatis quatuor Evangeliorum imbuerunt disciplinis. Unde et quidam quater pulsant... »).

[4] Sul significato dell'orologio cfr. DURANDO, f. 6: « Horologium, per

quod horae leguntur, id est colliguntur, significat diligentiam quam sacerdotes in dicendis canonicis horis debito tempore habere debent, iuxta illud: ' Septies in die laudem dixi tibi ' ».

pagina 73:

[1] Di nuovo la cura, tutta pastorale, delle fattispecie più modeste e la vigile previsione dei possibili inconvenienti (cfr. p. 4 e n. 1, p. 12 e n. 1, p. 48 e n. 2, p. 63 e n. 1).

[2] Sulla benedizione delle campane cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 323: « Campanis autem ipsis res nulla profana deinceps insculpatur inscribaturque; sed crux, et sacra aliqua imago, utpote Sancti Patroni ecclesiae, piave inscriptio. Neque rursus eae in turrim campanilem sustollantur, antequam ab Episcopo rite precibus ac benedictione consecratae sint ».

pagina 75:

[1] Cfr. CASTIGLIONI-MARCORA, p. 120 n. 4: « La citazione è ricavata dal *Decretum Gratiani,* pars II causa 13, quaest. II, cfr. P. L., t. 187, col. 945-946. La prescrizione si trova in vari concili: qui è citato il concilio Varense, o Vasense ».

pagina 76:

[1] A proposito delle norme sui sepolcri cfr. DURANDO (f. 15 v.: « Nullum ergo corpus debet in ecclesia aut prope altare, ubi corpus Domini et sanguis conficitur, sepeliri, et nisi corpora sanctorum patrum, qui dicuntur patroni, id est defensores, qui meritis suis totam defendunt patriam, et episcopi, abbates et digni presbyteri, et laici summae sanctitatis »), e *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], col. 111 (« Non est ferenda nostri temporis insolentia sepulcrorum, in quibus putida cadavera, tamquam sacrorum corporum reliquiae, excelso et ornato loco in ecclesiis collocantur, circumque arma, vexilla, trophea et alia victoriae signa et monumenta suspenduntur; ut iam non divina templa, sed castra bellica esse videantur. Ambitiosam igitur hanc in mortuorum corporibus decorandis arrogantiam detestantes, et ecclesiarum decori consulentes, eiusmodi sepulcra excelso loco posita, et ea quae parietibus inclusa, vel adiuncta etiam in una parietum parte eminent, nisi marmorea aut aerea sint, sive illis corpora contegantur, sive inania, et ibi tantum honoris causa sint constituta, et eorum omnis generis ornatum et apparatum ad tres menses amoveri ac tolli omnino iubemus; ossaque ac cineres in sacro loco altius in terram defodi, ita conditos, ut sepulcrum e solo non emineat... Et si cui locus sepulturae deinceps dabitur in ecclesia, humi tantum detur; et sepulcrum, in quo condetur, opere fornicato cum reliquo ecclesiae pavimento aequatum sit. Haec ut efficiantur, diligenter operam dabunt Episcopi, adhibito etiam, si opus erit, Magistratuum auxilio »).

In materia di sepolcri e cimiteri il Borromeo elabora un corpo organico di prescrizioni gerarchiche, litugiche ed igieniche, che sono parzialmente ribadite in *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 322 s., e Decreta generalia Visitatoris Apostolici in Synodo Dioecesana Mediolanensi quinta [1578], col. 1189 s. La sua avversione alle esibizioni gentilizie fu pienamente condivisa dal PALEOTTI, pp. 479 ss.

[2] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], col. 111: « Monemus vero Episcopos, ut morem multis locis intermissum, mortuos in coemeteriis sepeliendi, restituendum curent, inde submotis, si qui ea usurparint ».

pagina 78:

[1] A proposito dell'antico costume dei cimiteri cfr. DURANDO, f. 15 v.: « Cuncti debent circa ecclesiam sepeliri, puta in atrio, aut in porticu, aut exedris, sive voltis ecclesiae exterius adherentibus, aut in coemeterio... Dicunt enim quidam, quod locus triginta pedum circa ecclesiam debet ad hoc consecrari, alii vero solum circuitionem quam fecit episcopus dedicans ecclesiam ad hoc sufficere dicunt ». Si noti lo scrupolo con cui l'Arcivescovo precisa nei dettagli le condizioni di un austero e sicuro decoro cimiteriale. Le sue istruzioni si ritrovano in *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], coll. 323 (« Coemeteria ut muro, vel alias tute undique saepiantur, et eorum ingressus bestiis occludatur, curet Episcopus diligenter. In eorum medio crux firmiter erecta sit; quam aliquo etiam decenti integumento operiri conveniens erit »), 325 (« Vites..., hederae, aliaeque id generis herbae, quae succrescentes exterioribus ecclesiarum, aut oratoriorum parietibus adhaerent, prorsus convellantur. A rubis praetera et spinis, et aliis id generis, quae adnasci solet extrinsecus, iidem parietes mundi, et a coementorum item, lapidumque congestu remoti custodiantur. Ex coemeteriis porro vites, arbores frugiferae, et aliae etiam infrugiferae cuiusvis generis, aut arbusta, stirpesve omnino convellantur atque excidantur. Neve in posterum in his sacris locis quidquam conseratur, nec vero seratur. Ne foenum ex his succidatur, neve herba item virescens, quae bestiis pabulo sit, vel detur »), e Decreta generalia Visitatoris Apostolici in Synodo Dioecesana Mediolanensi quinta [1578], col. 1189 (« Tuto clausa sint coemeteria omnia, et in eorum ingressu crata ferrea, vel saltem lignea apponatur, ut in ea brutis impediatur accessus; quod si ratio posset iniri, ut etiam canes arcerentur, praeclare actum videretur. Vites, arboresque omnes fructiferae e coemeteriis omnibus extirpentur, atque bene illa purgentur; idque fiat duorum ad summum mensium spatio, sub poena Rectori ipsi Reverendiss. Archiepiscopi arbitrio »).

pagina 83:

[1] Quella sagrestia, che il PALLADIO qualifica (come prima il campanile, cfr. p. 72 e n. 2) come un vano caratteristico dell'edilizia cristiana ed

estraneo alla struttura dell'antica basilica pagana (IV, 5: « Si aggiugne alle nostre chiese un luogo separato dal rimanente del tempio, che chiamamo sacrestia, dove si servano le vesti sacerdotali, i vasi et i libri sacri, e l'altre cose necessarie al culto divino, e dove si apparano i sacerdoti »), interessa il Borromeo soprattutto nel suo arredamento, condizione di una piena efficienza liturgica. Le sue istruzioni furono riprese negli *Acta Mediol.*, II, Decreta generalia Visitatoris Apostolici in Synodo Dioecesana Mediolanensi quinta [1578], coll. 1185 s.: « Haec habeat sacristia unaquaeque. Armarium, vel vestiarium ad paramenta conservanda: ipsa vero paramenta eiusmodi, quae iuxta Instructiones generales a Reverendiss. Archiepiscopo, ex decreto Provincialis Concilii confectas, pro ecclesiae, aut cappellae, atque etiam altarium facultate requiruntur. Idem dicitur de Missalibus, de calicibus, patenis, velis pro ipsis calicibus cooperiendis, et sacculo pro iis reponendis, corporalibus, purificatoriis, quae omnia ad praescriptam eisdem regulis formam et mensuram sint, neque vas desit ad ea lavanda ramneum stannatum; sed ex aurichalco, ubi facultates suppetunt; neque item pelviculae et urceoli desiderentur... Oratorium separato, quantum fieri poterit, loco positum, atque disiuncto, in quo possit sacerdos in solitudine se colligere, et orare, ut dicetur inferius, cum de ipsis sacerdotibus et Missa agetur. Ad ipsum vero oratorium in pariete orationes ad id proprie affixae sint. Labellum cum manutergio appenso ad manus abluendas, et abstergendas ante, et post Missae celebrationem. Cartulam cum orationibus sacro unicuique indumento accommodatis, quas attente recitet Sacerdos, cum sacras ipsas vestes induit et exuit. Tabellam appensam in pariete cum descriptis oneribus Missarum et Annualium omnium, quae illi incumbunt ecclesiae; et quo die unumquodque erit persolvendum. Librum pro Missis annotandis ad praescriptam regulam, ut in singulos dies celebrantur... Ligneum ostium (ubi id commode fieri poterit) extrinsecus communi ostio appositum, quod pondere appenso, ex se ipso pessulo claudatur; fenestellamque habeat clatris ferreis septam, unde laici homines possint, si quid velint, e Sacristia quaerere; quibus laicis eo patere ingressus, nisi urgenti necessitate, non debebit. Ubi vero ostium ipsum extrinsecus fieri non poterit, fenestella ipsa omnino aperiatur ad praescriptam formam in communi ostio ».

pagina 84:

[1] Capillari cautele di un Pastore che eleva l'ordine domestico (ma della *domus Dominica*!) a prassi soterica e a difesa del minacciato ordine della Cristianità (cfr. p. 15 e n. 3, p. 32 e n. 1).

pagina 86:

[1] Anche per gli oratorii è prevista una larga gerarchia, con l'evidente auspicio di una larga diffusione delle soluzioni magari più modeste, purché rispondano ai fondamentali requisiti di decoro. Per notizie sugli ora-

torii più insigni cfr. PANVINIO, pp. 208 ss., 212 ss., 235 ss.; per le norme protettive contro la vegetazione cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 325, cit. nella n. 1 di p. 78.

[2] La meticolosità con cui viene analizzata nelle più minute pieghe la struttura del monastero rivela lo stesso zelo controriformistico che si è applicato alla definizione del confessionale (cfr. p. 63 e n. 2). Erano i temi più delicati e i punti più critici della « fabbrica ecclesiastica » tridentina, sì da impegnare a fondo l'esperienza e la responsabilità del Pastore (cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], col. 140: « Monialibus nulla quidem nimia diligentia videri debet ad eius thesauri custodiam, cuius causa propinquis, rei familiari, ac terrenis omnibus rebus curisque renunciantes, in septa Monasterii se incluserunt », e Conc. Prov. V [1579], coll. 708 s.: « Meminerit Episcopus, se — ut est Bonifacii VIII Pontificis et Concilii Tridentini edita sanctio — divini iudicii obtestationem, ac maledictionis aeternae exterminationem esse subiturum, si in monialium, etiam quae ab sua iurisdictione liberae immunesque sunt, clausura restituenda, atque adeo conservanda se negligenter gesserit. Quare studiose in eo evigilet pastorali sollicitudine, ut non modo in Monasteriis suae curae, iurique subiectis, verum in illis, quorum curationi Regulares cuiusvis Ordinis praesunt, illa omni ex parte, ut diligentissime fieri potest, servetur, propositis etiam Tridentini eiusdem Concilii, et arbitrii sui poenis »).

pagina 87:

[1] A proposito della finestra sull'altare maggiore cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], col. 141: « Omnes fenestrae et cancelli, et quicumque locus, per quem moniales externam ecclesiam introspicere possint, inaedificentur; praeter fenestram, in qua collocata est rota, et fenestellulam ad solum sacrosanctae Eucharistiae sumendae usum constitutam, ac illam fenestram, per quam Corpus et Sanguinem Domini nostri Iesu Christi, a sacerdote celebrante elatum, aspicere possint. Ea fenestra perpetuo lineo panno contecta sit, qui tantummodo cum sustollitur sacrosancta Eucharistia, amoveatur. Fenestrae autem ratio sit eiusmodi, ut sacerdos ex altari moniales intueri nequeat », e Conc. Prov. IV [1576], col. 479: « Nulla fenestra, praeter illas primo Concilio Provinciali nominatim praescriptas, e Monasterio in ecclesiam, sacristiamve exteriorem spectet, ac ne rima quidem, necdum foramen ullum in ea extet, unde aspectus aut collocutio fieri possit. Fenestra, qua sanctissimae Eucharistiae elevatio prospicitur, altius ne pateat cubitis duobus et unciis duodecim; late vero, ut altaris latitudo est. Qua fenestra clathra ferrea, duo palmi spatio inter se distantia, firmiter configantur. Virgae autem ferreae, quibus clathra compacta sunt, singulae inter se distent non amplius unciis tribus. Sint autem inter se insertae, ita ut loco suo dimoveri non queant. Claudantur autem fenestrae ab interiori parte firmis valvis, sera et clavi, quae apud Praefectam asservetur. Ubi autem illa e latere

altaris, ecclesiaeve, aut alio loco etiam superiori est, unde moniales eos qui in ecclesia exteriori sunt, spectare possunt, efficiat Episcopus quam primum, ut super altare, unde Missae sacrificium moniales intuentur, ad Instructionum praescriptum exstruatur, laterali illa, aliave quaecumque sit, penitus obstructa ».

pagina 88:

[1] A proposito della rota per le vesti sacre cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], col. 141 (cit. nella nota precd.), e Conc. Prov. IV [1576], col. 4778: « Rotae omnes amoveantur, atque obstruantur, ac in posterum vetitae perpetuo sint, praeter illam ianuae communi adiunctam; et alteram in loco, quem parlatorium vocant, extructam; et tertiam, quae est in cellula Confessionum; et quartam in ecclesia ad sacras vestes et ornamenta Missae sacro necessaria e Monasterio exponenda accommodatam ».

pagina 89:

[1] Sulla finestrella per la S. Comunione cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], col. 141 (cit. nella n. 1 di p. 87), e Conc. Prov. IV [1576], col. 479: « Fenestella ad ecclesiam versus spectans, per quas moniales sacram Eucharistiam sumunt, ita alte apteque struatur, ut sacerdos illam ministrando commode stet, non genua flectat. Cui fenestellae extrinsecus valvulae ligneae, praeter illas, quae modo sunt, apponantur, quae parietem aequent, earumque clavis apud Confessarium perpetuo sit ». Le nostre *Istruzioni* sono più precise e rigorose.

[2] Sulla finestra delle sacre reliquie cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 479: « Reliquiae sacrae in fenestella recondantur, quae ad Instructionum Nostrarum praescriptum, in pariete ecclesiae interioris exaedificata, ab ea tantum parte, quae ad exteriorem ecclesiam spectat, aperiri possit. Claudatur autem haec fenestella tribus clavibus diverso opere confectis; quarum una apud Episcopum, altera apud Confessorem, tertia apud monasterii Praefectam sit ».

pagina 90:

[1] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 479, cit. nella n. 1 a p. 87.

pagina 91:

[1] Cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 479, cit. nella n. 1 a p. 87.

pagina 92:

[1] Negli *Acta Mediol.* l'Arcivescovo non impone queste cautele (cfr. n. 1 a p. 89)

[2] Cfr. CASTIGLIONI-MARCORA, p. 122: « Concilium Agathense cap. 28. Can. *Monasteria puellarum,* cfr. MANSI, *Amplissima Conciliorum Collectio,* VIII, coll. 319-347 ». Gli atti del Concilio di Agde (settembre 506) sono preziosi per la conoscenza della disciplina della Chiesa in Gallia.

pagina 93:

[1] Sulla ubicazione del monastero cfr. anche CATANEO (p. 11: « Le chiese parrochiali et i tempii conventuali, monestieri delle monache, le fraternità et altre chiese e luoghi pii, sieno con buone ragioni per la città distribuiti. Hanno usato molte città per i tempi passati far fuori delle lor mura diversi conventi di frati e monisteri di monache. Il che a' tempi d'oggi non si debbe in alcun modo usare, né acconsentire, peroché, se quelli saranno vicini alle mura, seranno sol commodo degli eserciti nimici, quando, per mio avviso, tre miglia o almen due fuori delle mura si debbe la campagna senza case et arbori tener netta. Onde se tali conventi e monisteri verranno tre miglia fuori della città, seranno troppo in disagio a quella e ne diverranno di raro dal suo populo visitati, per il che si potranno giudicare inutili e di poco frutto; e però sono, come gli altri conventi, da distribuir dentro alla città, lassando loro spaziose piazze e terreno per i loro giardini ») e PALLADIO (IV, 5: « Appresso il tempio si fanno le abitazioni per li sacerdoti, le quali deono esser commode con spaciosi chiostri e con bei giardini, e specialmente i luoghi per le sacre Vergini deono essere sicuri, alti e lontani dalli strepiti e dalla veduta delle genti »). Il Borromeo si attiene naturalmente alle norme del CONC. TRID., Sessione XXV e ultima del 3-4 dicembre 1563 (pp. 652 s.: « Et quia monasteria Sanctimonialium extra moenia urbis vel oppidi constituta malorum hominum praedae et aliis facinoribus, sine ulla saepe custodia, sunt exposita, curent Episcopi et alii Superiores, si ita videbitur expedire, ut Sanctimoniales ex iis ad nova vel antiqua monasteria intra urbes vel oppida frequentia reducantur, invocato etiam auxilio, si opus fuerit, brachii secularis ») e del suo Conc. Prov. I [1565] (*Acta Mediol.,* II, col. 141: « Curent Episcopi et alii Superiores, ne e vicinorum aedibus, quicumque illi sint, Monasteria inspiciantur; maxime vero si Fratrum cuiusve Ordinis, aut Presbyterorum aedes illis immineant: quo casu parietes altius tolli, et novos aedificari iubeant eorum sumptibus, quorum Episcopi, et ii qui Monasteriorum curatores sint, interesse iudicaverint, quacumque appellatione remota. Quamobrem etiam saecularium Principum auxilium implorent, ut monialibus ab externorum hominum aspectu et auditu liberis, secure per Monasterium ambulare liceat. Regulares viri in posterum, ne in ea loca migrent; neve areas, Monasteriis monialium proximas, aedificandi causa emant, unde monialium aspectus fieri possit. Moniales item Monasteriorum aedificatione vicina Regularium virorum aedibus, aut iis locis, undae ipsae ab illis inspici possint, in posterum prohibemus. Aedes proximae monasteriis sanctimonialium, famosis mulieribus ne lo-

centur. Neve ibidem spectacula, cantus, saltus, ludi et huiusmodi profanae res et inanes exerceantur, quae eas a sacro officio avocare, aut ipsis offensionis causam praebere possint »; e cfr. anche Conc. Prov. IV [1576], col. 480).

pagina 94:

[1] La distribuzione dei vani del monastero corrisponde alle norme generali sulla vita monastica già ampiamente illustrate dal I Concilio Provinciale Milanese [1565] (*Acta Mediol.*, II, coll. 127 ss.) sulle direttive del Conc. Trid., pp. 648 ss.

[2] Si vengono ora a precisare i caratteri di ogni vano del convento, secondo le necessità e i fini della comunità religiosa (*Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], col. 138: « In omnibus monasteriis, quod ad cibum, potum, somnum, vestitum, caeterasque res attinet, omnes communiter vivant, ut a sacro Tridentino Concilio decretum est [Conc. Trid., p. 643]; neque quidquam inter eas differat, aut alia alii praeferatur, aut posthabeatur, quemadmodum votum paupertatis postulat; ut tuum et meum, atque omnis privata rerum possessio et re et verbo omnino tollatur, omnis etiam supervacaneus et inanis rerum usus; neque ulla sit, quae quidquam possideat, aut adhibeat ut proprium, etiam si ad necessitatem concessum sit »). In tal modo le norme etiche del Concilio Tridentino e dei Concili provinciali si traducono in pratici termini ambientali, che compongono un esemplare decoro monastico.

[3] Cfr. le norme del I Conc. Prov. [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 139: « Ad sonitum minoris campanae omnes conveniant ad benedictionem mensae, quam Praefecta, vel Vicaria, vel ipsis absentibus, antiquior Discreta faciat. Deinde loco et ordine discumbentes non prius discedant, quam Deo gratiae actae fuerint: quae non obedierit, uno die obsonio privetur; ac postremo loco in mensa sedere cogatur. Mane et vesperi, ad primam ac secundam mensam aliquis spiritualis liber, qui ad religionem incendat, quotidie legatur, omnibus discumbentibus cum silentio et attentione audientibus; ut una cum corpore mens etiam recreetur ».

pagina 96:

[1] Cfr. le prescrizioni del I Conc. Prov. [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 132: « In loco item, ubi moniales in laboribus exercentur, lectio quotidie adhibeatur; qua absoluta, inter se conferant quae audierint, certatimque eiectis vitiis, ad virtutes consequendas se ipsas cohortentur », e quelle del IV Conc. Prov. [1576], ivi, col. 483: « In unoquoque Monasterio, ubi... locus [non]... est..., in quo operibus elaborandis moniales exercentur,... quam primum fieri potest, constituatur, construaturve. Ne monialis, ianitricibus exceptis, alibi quam loco operibus elaborandis constituto acu pingat, aliudve quidquam manibus elaboret... Illud porro, quoad eius fieri potest, cavendum erit, ut in Monasterio ne sint multi-

plicia, diversique generis opera manuum, seu laboreria. Hoc loco laborum communi, non solum ad Concilii primum praescriptum, lectio de vita spirituali adhibeatur, verum etiam ab omni otioso verbo abstineatur ».

[2] L'utilità dei chiostri è soprattutto apprezzata, in quanto essi garantiscono l'introspicienza delle finestre del convento (cfr. Conc. Prov. IV [1576], *Acta Mediol.*, II, col. 486: « Si quando novum monialium monasterium construetur, hoc in primis curabitur, ut nulla fenestra, nullave specula alio quam intus Monasterii septum spectet. Quod septum non simplici pariete, sed ipsis claustris porticibusve claudatur. In eius autem septi medio viridarium magna ex parte constitui poterit »).

pagina 97:

[1] A proposito della *fenestra collocutionis* cfr. Conc. Prov. I [1565], in *Acta Mediol.*, II, coll. 140 s.: « Ut igitur sanctum earum [monialium] propositum, ea ex parte, quae diaboli insidiis maxime patet, communiatur, curent Episcopi, ut ad omnes fenestellas, ubi colloquendum sit, duo ferrei clatri, seu cancelli construantur; qui saltem palmo distent alter ab altero. Inter virgas ferreas, quibus singuli cancelli compacti sunt, non plus omnino quam uncia intersit. Sint autem virgae ita solidae, ut neque facile frangi, neque flecti possint. Intimo vero cancello, quo moniales ad colloquendum accedunt, ferrea lamina appingatur, quae moveri nequeat; sitque exiguis foraminibus, ad audiendi tantum commoditatem perforata, cui lineus pannus nigri coloris, ligneis tabellis affixus, instar fenestrae, quae aperire possint, cum erit colloquendum, apponatur. In ea lamina fieri possit quadrata fenestellula novem tantummodo unciarum, cuius clavis a Praefecta custodiatur; neque eam fenestellulam aperire liceat, nisi quo tempore colloquendum sit cum Episcopo, vel Ordinis Superioribus, aut cum parentibus et fratribus monialium, et aliis arcta propinquitate generis coniunctis; aut cum instrumentum aliquod confici, vel sacrum sermonem audiri oporteat. Quod vero ad huius fenestellulae concessionem attinet, excepta sint monasteria, quorum moniales vel lege, vel consuetudine ab externis hominibus conspici numquam solent. Ostia locorum, quae collocutioni solum et intus et foris sunt attributa, semper clausa sint; quorum claves sint apud antiquissimam earum monialium, quae audiendis sermonibus sint praepositae; nec nisi cum opus sit longiori collocutione, aperiantur. Caeterum Ianitrix ex clatrata ianuae fenestellula, ianua tamen clausa, Rotariae ex rota, respondebunt pulsantibus. Loca autem intus et foris collocutioni attributa, cum ibi sint, qui loquantur, semper pateant; ut quinam sint videri possint ».

pagina 99:

[1] Sulle cautele circa le porte dei monasteri cfr. *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. IV [1576], col. 478: « Monasterium ianuas, per quas ad illius septa aditus pateat, duas habeat et alias praeterea nullas. Quarum dua-

rum ianuarum una iumentis, curribus, vehiculisque agendis, altera aliis usibus et commodis necessariis inserviat. Quo autem in Monasterio una tantum ad omnem tum actum, tum usum satis esse videbitur, in eo illa dumtaxat una sit. Ianua utraque e duplici assere, eoque firmo, constet, ac sine ulla item sit ne minima quidem rimula. Limen e marmore, solidove lapide habeat, quod strictim ipsi portae cohaerescat. Ianuae curruum iumentorumve, altera ex asseribus firmis ad cancelli speciem confecta in Monasterio ipso adiungatur, quae a prima ianua paululum distet, formaque sit in Fabricae Ecclesiasticae Instructionibus demonstrata. Ad ianuam alteram aliis usibus accommodatam, cui rota, quem *turnum* vocant, adiungetur, moniales duae semper assistant, quae ianitrices constituentur. Singulae hae tres ianuae clavibus duabus fabrili opere inter se diversis claudantur; quarum unam, etiam die, Monasterii Praefecta, alteram monialis, quae professione anterior est, apud se perpetuo habeat ».

[2] Cfr. p. 88 e n. 1, nonché *Acta Mediol.*, II, Conc. Prov. I [1565], coll. 478 s.: « Cibus vero in omni Monasterii hospitio, etiam Confessarii, e rota communi exponatur. Singulis iotis a parte anteriori Monasterii uncus firmiter impactus sit, ne pro libito verti extrinsecus queant. Si vero loca, ut dicunt, parlatoria complura erunt, in uno tantum, aut in altero ad summum, Superiorum iudicio, rota sit. Rotae, quae in ecclesiam spectat, valvae ligneae binae apponantur: alterae interiores, quarum clavis a Praefecta teneatur; alterae exteriores, quarum clavis apud Cappellanum sit, aliumve, qui Superiori videbitur. Rotarum altitudo ne maior sit cubito et unciis octo, latitudo autem cubitalis. Rota Confessionum minor ab omni parte sit dimidia praescripta quantitate ».

pagina 100:

[1] Una zelante esperienza pastorale e monastica è qui messa a frutto per calcolare un'attrezzatura atta a garantire una semplice, ma sufficiente e sicura vita conventuale.

pagina 104:

[1] Le semplici, spedite norme del I Conc. Prov. Milan. [1565] sul dormitorio acquistano tutt'altro tono e peso nella ponderata determinazione delle *Istruzioni*, intesa a prevedere e scongiurare gli inconvenienti di ogni genere, da quelli meteorologici a quelli morali (cfr. *Acta Mediol.*, II, col. 139: « Universae moniales, si fieri possit, uno loco dormiant, a Praefecta, aut a Vicaria optime concluso; cuius claves ab ipsa Praefecta asserventur. Singulae autem in singulis lectis omnino dormiant, et in singulis etiam cellis, si tanta ibi sit copia cellarum, ut omnes capere possint. Cellae vero diu, noctuque apertae sint: ut Praefecta in singulas horas inspicere eas possit. Dato autem signo eundi cubitum, locoque ubi dormitur clauso, Praefecta aut eius Vicaria, aut aliqua ex Discretis, omnes cellas visitet, ut an omnes suis dormiant locis, animadvertat »).

pagina 105:

[1] Cfr. le norme sulle novizie, emanate dal I Conc. Prov. Milan. [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 131: « Novitiarum curam sola Magistra electa, loco a caeteris monialibus separato, habeat; alia praeterea nulla. Haec novitias in timore et cultu Dei, et in observatione Religionis erudiat; coneturque et vitae exemplo, quae nullam habeat ansam reprehensionis, assiduisque admonitionibus, ita eas instituere in spiritalis et sanctae vitae ratione, ut progredientes, Deo adiutore, perfectae eius ancillae possint evadere ».

[2] L'Arcivescovo traduce in termini distributivi ed igienici le brevi norme dei Concili Provinciali sul vestiario della comunità (cfr. Conc. Prov. I [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 138: « Utque omnis proprietatis occasio tollatur de Monasteriis, Confessores ac Praefectae, voti paupertatis accuratius servandi gratia, monialibus suadere studebunt, ut curent omnes vestes lineas, laneas, vel pelliceas, aut cuiusvis generis in communi loco asservandas; duasque ex monialibus, quo tempore mutantur officia, iis excutiendis, purgandis et sarciendis praeficiendas; quae etiam Sororibus in singulas hebdomadas pro tempore, et ut usus feret, eas distribuant; nullaque vestes apud se habeat, praeter eas, quae ad quotidianum usum sunt necessariae », e Conc. Prov. IV [1576], ivi, col. 483: « In unoquoque Monasterio, ubi neque locus communis vestium, neque alter est item, in quo operibus elaborandis moniales exercentur, uterque, quam primum fieri potest, constituatur construaturve ».

[3] Cfr. Conc. Prov. I [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 133: « Duabus item clavibus, iisque diversis, horrei, et eius loci ubi farina asservetur, ostia concludantur: quae singulis Matribus ei officio praepositis custodiantur. Eae autem semper adsint, cum triticum, vel farina importatur, vel exportatur ».

pagina 106:

[1] Anche il IV Conc. Prov. [1576] prescrive l'infermeria del monastero, ma senza scendere, come le *Istruzioni*, in precisazioni organizzative (*Acta Mediol.*, II, col. 482: « Communis ille curationis aegrotantium locus, quem *infirmariam* vocant, ubi adhuc exaedificatus extructusve non est, quam citissime potest, constituatur, extruatur, aedificeturve. Extra cuius loci fines monialis aegrotans ne cubet; at valetudine recuperata, illic ne diutius moretur deliciarum causa ».

pagina 107:

[1] Sulle educande cfr. le istruzioni del I Conc. Prov. [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 147: « Dormiant [puellae], cibum capiant, versenturque loco separato a monialibus, iis exceptis, quae ipsis regendis et instituendis praepositae sunt; cum nullaque moniali consuetudinem habeant, praeterquam in ecclesia, cum Missa aut divina Officia celebrantur ».

pagina 108:

[1] La vegetazione degli orti dei monasteri appare all'Arcivescovo ancor più sconveniente e pericolosa di quella dei cimiteri e degli oratorii (cfr. p. 78 e n. 1, p. 86 e n. 1); anche nel IV Conc. Prov. [1576] egli ne raccomanda una ammissione moderata (*Acta Mediol.*, II, col. 480: « Horti, qui in Monasteriis monialium ample nimis patent, quotidianaque hominum opera atque cultura opus habent, ubi fieri potest, in angustiores fines concludantur »).

[2] Sulle pene inflitte alle monache cfr. Conc. Prov. I [1565], in *Acta Mediol.*, II, coll. 130 s., 139, 142: « Si quae monialis in Monasterii septa marem aut foeminam, cuiusvis aetatis conditionisve, etiam si matres aut sorores sint, introduxerit, tribus mensibus in carcere concludatur; eique singulis sextis feriis ieiunanti, nihil praeter panem et aquam ad cibum et potum adhibeatur, atque ad annum velum adimatur. Eandem poenam subeant, quae rotae et ianuae praepositae fuerint, Praefectae etiam et quaevis aliae, quorum consensu id commissum sit », 145.

pagina 109:

[1] Le prescrizioni per il confessionale comune (cfr. pp. 63 s. e note relative) si irrigidiscono, ovviamente, per quello del monastero (cfr. I Conc. Prov. [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 148 s.: « Clatri lamina et linea tela fenestellulae eius loci, ubi moniales confitentur, ita compactae cohaereant, ut removeri non possint; et inde tantum audiri, aspici autem nullo modo possint »; e IV Conc. Prov. [1576], ivi, col. 480: « Fenestella Confessionum alte uncias sexdecim, late duodecim, nec vero amplius pateat; septa autem sit firmis clathris ferreis ad formae praescriptae rationem, et lamina item ferrea bene solida parieti firmissime agglutinata, et foraminum instar ciceris tenuium plena, panno lineo nigro obducta; qui pannus ligneis tabellis sic affigatur, ut non facile amoveatur »).

pagina 110:

[1] Anche la scomodità, fattore non costitutivo della vita monastica nella concezione borromeiana, può assumervi una funzione avventizia ma positiva, come argine contro le intrusioni dall'esterno (cfr. I Conc. Prov. [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 148: « Confessores in Monasteriorum locis, quos *foresterias* vocant, cibi capiendi causa ne morentur, nisi Confessionis tempore. Neque tum etiam ibi noctu cubent, nisi cum alicui ex monialium numero mors instaret, ut praesto esse possint administrandis Sacramentis, et reliquis pietatis officiis; aut cum propinquum Monasterio domicilium non habent, ut in multis Monasteriis, quae sunt in Dioecesi. Nemini autem Confessori saeculari, aut Regulari, assidue habitare liceat foris in foresteriis et aedibus monialium, aut earum sumptibus ibi vivere, nec, si in iis locis dormitur, quae Monasterium attingunt, fenestrae aut rotae sint; et si sunt, statim muro obstruantur, ut nihil a mo-

nialibus, quod in eo loco agatur aut dicatur, aspici aut audiri possit »; IV Conc. Prov. [1576], ivi, col. 482: « Neminem cuiusvis status vel conditionis hominem, neque laicum, neque ecclesiasticum, in ullo quovis Monasterio monialium hospitiis illis, quas *foresterias* dicunt, excipi, aut ad ea sive in urbe, sive in Dioecesi diversari liceat, excepto Confessario sacerdote, cui aliquando ob urgentem necessitatem id conceditur »).

[2] Sui « famuli » cfr. I Conc. Prov. [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 150: « Praefecta monialium neminem ad Monasterii famulatum et procurationem admittat, cuius aetas et mores earum Superiori probati non sint. Eiusdem etiam Superioris sit approbatio eorum, qui nunc monialibus inserviunt: quo in numero medici, tonsores, furno aut pistrino praepositi, caeterique omnes intelligantur, quibus in monialium septa introeundum sit ».

pagina 111:

[1] Per le converse cfr. le istruzioni del I Conc. Prov. [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 146.

pagina 112:

[1] L'ampiezza del monastero è un auspicio, secondo l'Arcivescovo, per la sua vitalità (cfr. CONC. TRID., p. 648: « In... monasteriis... is tantum numerus constituatur, ac in posterum conservetur, qui vel ex reditibus propriis monasteriorum, vel ex consuetis eleemosynis commode possit sustentari »; I Conc. Prov. [1565], in *Acta Mediol.*, II, col. 127: « Ex Tridentini Concilii iusso, unicuique Monasterio eum Superior monialium numerum constituat, qui pro modo et facultate loci, et consuetis eleemosynis sustentari commode possit, idque intra annum facere studeat; neque eum numerum, nisi facta Monasterio annua, quae satis sit, fructuum accessione, augeri ullo modo liceat »).

[2] L'Arcivescovo si preoccupa, con la solita concentrata serietà, che la disposizione delle immagini sia anche nel monastero razionale ed efficiente (cfr. p. 94). Si vedano, per contrasto, le analoghe ma divagate e affettate considerazioni dell'ARMENINI, pp. 191 s.: « Ma in quelle [stanze] delle monache è bene a farle [le pitture] sul muro e sopra le tavole, non essendo esse sottoposte alle mutazioni, come i frati; e perché meglio nella mente si conservassero nella loro purità e divozione, non ci vorrei altre pitture, dopo i misteri del Crocifisso e della Madonna, che delle Sacre Scritture e delle vite di quelle sante verginelle, dalle quali esse tenessero esempi per i loro martìri e perché con più forza se gli movessero gli affetti. Non le vorrei dipinte se non per mano di valentissimi pittori, siccome per cosi vivaci opere, e per essere elle naturalmente pietose, si disponessero a patire maggiormente e si traessero infiammate nello ardore della carità e dell'amore divino; e certo che quelle pitture le quali sono fatte da goffi, muovono alle volte la semplicità di quelle a riso ed alla

lascivia, dove che le vivaci si trova che le penetrano fino al vivo del cuore. Dipoi in questi luoghi, o siano a loro privati, oppure comuni, tutte le figure vorrei che si dipingessero se non con gli abiti onestissimi, e che fossero tutte l'invenzioni vestite di purità e di devozione, riserbando la grandezza della varietà e delle maniere per quei luoghi che sono magnifici e superbi ».

pagina 113:

[1] Concludendo, il Borromeo sembra ancora appellarsi alle norme del CONC. TRID., pp. 639 s. (cfr. II, pp. 521 s., e PALEOTTI, pp. 118 ss.). A proposito delle ambizioni gentilizie cfr. p. 76 e n. 1, e PALEOTTI, pp. 479 ss. e note relative.

[2] La concessione sembra riferirsi al gusto erudito degli architetti vitruviani (cfr. p. 3 e n. 3; BLUNT, pp. 114 s.: « The Church was ready to make some concessions. Classical antiquity had passed into the habits of thought of the Italians so deeply that nothing could have eradicated it completely. The Church, therefore, set itself to eliminate only the more dangerous forms of classical influence and to devise adequate excuses for allowing the rest. St. Charles Borromeo, for instance, in his instruction for the building of churches, permits the use of the classical orders 'for the sake of structural durability' »; CASTIGLIONI-MARCORA, p. 11: « Aveva quindi [C. Borromeo] un certo aborrimento dell'arte classica in quanto indebitamente usata per le chiese. Genio pratico, non poteva amare uno sfoggio d'arte per l'arte, ma considerava l'arte al servizio dell'uomo »).

Riportiamo qui il capitolo conclusivo delle *Instructiones* (collocato alla fine del libro II) non tanto per l'importanza del suo contenuto quanto per il suo espresso riferirsi anche al libro I:

« *Caput ad duos harum Instructionum libros pertinens.* Haec de Ecclesiae fabrica, tum interiori, tum exteriori, ac de supellectilis praeterea ecclesiasticae ratione formaque duobus harum Instructionum libris nos complexi, edimus ad Provinciae nostrae usum. In omni autem, ut decretis provincialibus sancitum est, ecclesiae, cappellae, altaris aedificiique alterius ecclesiastici exstructione facienda, instauranda resarciendave, in omni ecclesiastico ornatu et sacrae supellectilis apparatu, ratione ac forma etiam, his instructionibus quocumque modo demonstrata praefinitave, ab iis quorum interest Episcopi sui iudicium et consilium assensusque adhibeatur; ut, cum omnia ad divinum cultum pertinentia illius iudicio dirigantur, tum ipse etiam accurate videat ut omnia et singula, quae his duobus libris comprehensa aut demonstrata sunt, quoad eius fieri potest, recte conformentur harum nostrarum Instructionum praescriptis. Quoniam vero quae hoc et illo superiore libro praescripta sunt, prae sumptibus aliave difficultate, in unaquaque ecclesia non omnia singulave statim et uno eodemque tempore praestari fortasse non poterunt, idem Episcopus pro sua prudentia dispiciet ac statuet, quae primum, quae deinde magis ne-

cessario paranda conficiendave, quae post item, et quae ultimo loco pro ecclesiarum ratione proque oportunitate praestanda ordine sint, sive ad fabricam sive ad supellectilis modum usumque pertineant: ita ut demum, quantum fieri potest, singulae ecclesiae, cappellae, altaria, et partes etiam singulae, aedificatae, restitutae, instauratae, instructae exornataeque sint ad harum Instructionum praescriptum ».

BARTOLOMEO AMMANNATI

LETTERA AGLI ACCADEMICI DEL DISEGNO

pagina 117:

[1] Cfr. VASARI, VII, p. 625: « È anch'egli [l'Ammannati] fra i primi de' nostri accademici ». Tra gl'incarichi che l'Accademia gli conferì va ricordato quello di soprintendere, insieme col Bronzino, il Vasari e il Cellini, alla preparazione delle solenni esequie di Michelangelo in S. Lorenzo (VASARI, ivi, pp. 287 s.).

[2] L'iniziativa dell'Ammannati non sembra aver avuto effetti notevoli; cfr. N. PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940, p. 53.

[3] Lo scrittore accenna, con la genericità di un controriformista (cfr. ad es. PALEOTTI, pp. 175, 177 s., 216 ss., e note relative), ai caratteri più scontati delle tre arti, precisati con altro spirito dai trattatisti pretridentini: cfr. per la pittura e la scultura VARCHI, pp. 40, 52, VASARI, pp. 61 s., PONTORMO, pp. 67 s., SANGALLO, pp. 71 ss., PINO, pp. 113, 130 s., DOLCE, pp. 157, 163, 181, e note relative; per l'architettura VARCHI, pp. 16 s., 21 s., VASARI, p. 60, DANTI, p. 236, e note relative.

pagina 118:

[1] Anche il « colore », la « composizione » e la « prospettiva », temi tra i più consueti della trattatistica cinquecentesca (per il primo cfr. VARCHI, pp. 37 s., VASARI, pp. 60 ss., PONTORMO, p. 68, SANGALLO, pp. 72, 77, PINO, pp. 116 ss., SORTE, pp. 281 ss., e note relative; per il secondo, VARCHI, pp. 38 s., VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, PINO, pp. 113 ss., e note relative; per il terzo, VARCHI, p. 38, VASARI, p. 61, SANGALLO, p. 77, PINO, p. 114, e note relative), vengono citati con una preoccupazione pedagogica che è propria dei classicisti (cfr. DOLCE, pp. 182 ss., 179 ss., e note relative), ma soprattutto dei controriformisti (cfr. GILIO, pp. 33, 41, 44 ss., 49 ss., 53 ss., PALEOTTI, pp. 169 ss.).

[2] Probabilmente le poetiche architettoniche cui si riferisce l'Ammannati non sono soltanto le vitruviane; sembra suggerirlo la stessa enuncia-

zione del problema (cfr. ad es. PALEOTTI, p. 170: « le proporzioni, le distribuzioni, le discrezioni... fanno difficilissime queste arti del formare imagini, che siano, come si deve, riguardevoli et eccellenti »), e soprattutto l'accenno ad una validità superiore al tempo (cfr. invece DANTI, p. 237: « Quegli antichi primi ritrovatori di tanti begli ordini, con tanti begli ornamenti e comodità, furono quelli i quali si può dire che fussero in ciò di grandissimo ingegno e giudizio e che allora essa architettura per i suoi esecutori fusse nobilissima e molto artifiziosa. Ma come ho detto, in questi tempi quasi ognuno che sappia tirar due linee può fare l'architettore, rispetto alle regole di sopra dette »).

[3] Le solite « difficoltà » della scultura, già messe in valore dalla disputa sul primato delle arti; cfr. VARCHI, pp. 38 s., 48 ss., BRONZINO, pp. 64 s., PONTORMO, pp. 67 s., SANGALLO, pp. 73 ss., CELLINI, pp. 80 s., PINO, pp. 127 ss., nonché PALEOTTI, p. 170, e note relative.

[4] La viva consapevolezza con cui l'Ammannati accenna ai travagli dell'apprendistato è del tutto estranea alle mentali categorie del fare artistico formulate, ad es., dal Gilio e dal Paleotti (cfr. GILIO, p. 38 e n. 3, p. 56 e n. 2, PALEOTTI, p. 170 e n. 1), anche se l'artista condivide coi controriformisti — ed anche coi classicisti (cfr. DOLCE, pp. 166 ss., 174 ss., 179 ss.) — la fiducia in una propedeutica che abbrevi e superi le soluzioni individuali (cfr. GILIO, p. 33 e n. 5, p. 38 e n. 3, p. 41 e n. 1, PALEOTTI, p. 288 e n. 1, p. 297 e n. 1, pp. 401 ss., e note relative).

pagina 119:

[1] L'accorata contrizione dell'Ammannati non cerca una giustificazione nei generi letterari (cfr. la lettera di P. ARETINO a Michelangelo sul *Giudizio Finale* del novembre 1545, in STEINMANN-POGATSCHER, p. 452, e DOLCE, pp. 188 ss. e note relative [in specie le note 2, 4, 6 alla p. 189, dove la suddetta lettera dell'Aretino è in parte riprodotta]), ma punta esclusivamente sulla verificazione morale (cfr. GILIO, pp. 39, 45, 53 ss., 77 ss., e note relative, PALEOTTI, p. 124 e n. 2, pp. 265 s. e note relative). Questo passo fu particolarmente apprezzato da OTTONELLI-BERRETTINI, p. 149: « Dunque l'Ammannati con provido accorgimento si mostrò cordialmente pentito dell'impurità espresse con la scultura e confessò il grave rimorso che ne pativa nella sua canutezza e vicino a morte », e pp. 157 ss.

[2] Anche l'Ammannati è ben sensibile alla « convenienza » delle immagini pubbliche (cfr. la cit. lettera di P. ARETINO a Michelangelo del novembre 1545, in STEINMANN-POGATSCHER, p. 452, DOLCE, pp. 188 ss., GILIO, pp. 20, 78, PALEOTTI, pp. 271, 293, 310, 329 ss., e note relative).

[3] Insoddisfatto di questo *mea culpa*, in una lettera del 1590 c. l'artista pregò addirittura il granduca Ferdinando di fare coprire o allontanare le sue statue: « Serenissimo Gran Duca, spesi nella gioventù mia gli anni et ogni industria per servigio di cotesta Serenissima Casa di V. A., e già

vicino agli ottanta anni, né lungi da quella voce colla quale Iddio chiama tutti a sé, sono costretto dalla conscienza a dire a V. A. quel che spero di conseguire facilmente. È ito in questo secolo intorno quell'abuso nella scoltura e pittura, che per per tutto si vede, di pingere e scolpire persone ignude, e per questo mezzo, sotto colore e mostra dell'arte, fare vivere la memoria di cose sporche, o di svegliare una tacita adorazione di quegli idoli, per togliere i quali tenevano per bene impiegata la vita e 'l sangue i màrtiri et altri santi amici di Dio. Or io, dolentissimo di essere stato in mia vita instrumento di tali statue, né veggendo come poterle togliere dalla vista degli occhi di molti, scrissi già alcuni anni una epistola, che si stampò, agli uomini della professione mia, acciocché cotesto stato di V. A. non ricevesse fra gli altri vizii, a che siamo inclinati, qualche ira da Dio. Et ora che in questa mia vecchiaia debbo sentire l'importanza di questo fatto, e con tanta età mi sento cresciere un vivo desiderio della vera grandezza e felicità di V. A., la voglio, prima che muoio, supplicare per l'onore di Dio, che non lasci più scolpire o pingere cose ignude; e quelle che o da me o da altri sono state fatte, si cuoprano, o del tutto si tolgano, in modo che Dio ne resti servito, né si pensi che Fiorenza sia il nido degli idoli o di cose provocanti a libidine et a cose che a Dio sommamente dispiacciono. E percioché ultimamente V. A. comandò che quelle statue, che già trenta anni io feci per commissione del Ser.mo Gran Duca Vostro Padre in Pratolino, si trasportassero nel giardino de' Pitti, siccome si è fatto, sento grandissimo rimorso che fatica di mie mani tale abbia quivi restare per stimolo di molti disonesti pensieri, che a chi le mira potranno venire. Però anche in questo la supplico con ogni riverenza, per il maggior dono e rimunerazione di ogni mio servigio potessi ricevere, che mi faccia grazia, prima, che io non ci ponga punto di altra cooperazione per assettarle; da poi, che mi conceda ch'io possa vestirle così artificiosamente e decentemente sotto titolo di qualche virtù, che non possano mai dare occasione di brutti pensieri a persona veruna. E questo anco tanto più converrà, quanto agli occhi della Ser.ma Grande Duchessa et della compagnia che menerà con seco, et a tante altre Signore che verranno spesso a visitarla; essa avrà occasione di vedere in ogni parte e luoco di V. Alt. cose, le quali cristianamente edifichino una Principessa, come è, cristianissima. Et io in eterno ne resterò obligatissimo a V. Alt. » (in GAYE, III, pp. 578 s.).

[4] Nemmeno le nudità delle immagini favolose si salvano (cfr. GILIO, pp. 16 s., 21 ss., PALEOTTI, pp. 420 s., e note relative); in particolare, la « durata » della scultura (cfr. VARCHI, p. 40, BRONZINO, pp. 65 s., PONTORMO, p. 69, PINO, p. 129, e note relative) si traduce in aggravante moralistica, che pesa sulla coscienza dell'artista. Questo passo fu particolarmente apprezzato dal POSSEVINO, p. 299: « Moysem pulcherrimum Michaelis Angeli Bonarotae aliasque illius statuas indutas vestibus proponit imitandas, nudas autem et Satyros et Faunos et alia quae vel turpis vitae

vel inhonesti desiderii perpetuum testimonium reddunt, constantissime ablegat ».

pagina 120.

[1] La piena adesione dell'Ammannati al pragmatismo controriformistico (cfr. GILIO, pp. 3 s., 19, 25, 29, 33, 41, 45, 53, 55, 62, 110, PALEOTTI, pp. 120, 136, 140, 143, 161 ss., 177, 210, 279, 288 ss., 297 ss., 312 s., 383, 402, 411, 503, e note relative) fu rilevata e lodata da OTTONELLI-BERRETTINI, p. 158: « Così l'Ammannati pentito spiega l'errore da sé commesso nel fare le statue indecenti; e lo detesta con gravissimo dolore, accioché ad esempio del suo cordoglio tutt' i professori si ritirino dall'impiegarsi nel condurre opere di poca modestia ».

[2] Sulla debolezza della natura umana cfr. GILIO, pp. 77 s., PALEOTTI, pp. 265 s., e note relative. Anche questa considerazione apparve esemplare a OTTONELLI-BERRETTINI, p. 161, che la riportano integralmente.

[3] Le prerogative stesse dell'arte possono nuocere all'artefice (cfr. p. 86 e n. 11). Sulla « durata » utile o dannosa delle immagini cfr. anche PALEOTTI, pp. 178, 213, 222, 271, e note relative.

[4] L'Ammannati ricorda probabilmente i tradizionali argomenti della « varietà » della storia (il « nudo » e il « vestito »; cfr. VASARI, p. 39, PINO, p. 115, DOLCE, p. 177, e note relative), e quelli specifici dei « panni » (cfr. ALBERTI, *Pitt.*, p. 98, LEONARDO f. 167, DONI, *Disegno*, f. 15, VASARI, T, p. 53, tutti cit. in I, 182 [4]).

[5] Per ammonire gli artisti l'Ammannati si appella alla fama di due famosi « vestiti », ma tace prudentemente quella, ben più vasta, dei « nudi » sansoviniani e michelangioleschi (basta confrontare, a riprova, per il Sansovino i giudizi vasariani sul *S. Iacopo* del Duomo e sul *Bacco* del Bargello; e per Michelangelo quelli sul *Mosè* e sul *Bacco*, sul *David*, sulla *Notte* e sull'*Aurora*: VASARI, VII, pp. 491, 493 s., 166 s., 150, 156, 196).

pagina 121:

[1] Le prerogative sociali delle immagini (cfr. PALEOTTI, pp. 143, 147 ss., 213 ss., 221 ss., 227 ss., e note relative) impongono, anche per l'Ammannati, una particolare prudenza (cfr. PALEOTTI, pp. 271, 280, 293, 354 s., e note relative). L'eccezionale valore di un tale riconoscimento da parte di un artista è stato messo in rilievo da OTTONELLI-BERRETTINI, p. 298: « Bartolommeo Ammannati... paragona il difetto de' libri impuri a quello delle disoneste figure... La [sua]... autorità, benché non sia di un consumato teologo, tutta volta per essere di un uomo prudente e virtuoso, vecchio, e famoso professore della scultura, ben è ragione che si stimi assai e che si creda che anche a suo parere è grave peccato tenere nelle proprie case esposte agli occhi altrui le poco modeste statue o dipinture. E così parlò perché conobbe d'aver anch'egli tal volta errato: e volle che si conoscesse e si fuggisse un tale errore ».

pagina 122:

[1] Lo scrupoloso scultore intende addossarsi tutta la responsabilità delle proprie opere. A proposito delle voglie « disoneste » dei committenti, cui gli artefici non devono sottostare, cfr. PALEOTTI, pp. 337, 342 ss., e note relative.

pagina 123:

[1] Patetica contrapposizione tra opere « sacre » (la *Tomba Buoncompagni*, commessa dal papa nel 1572) e « profane » (l'*Ercole* di Padova e il *Nettuno* della fontana fiorentina), che si affida alla riprova del successo, secondo le esigenze di comunicabilità dell'arte proprie dei controriformisti (cfr. GILIO, pp. 55, 86 s., 99, PALEOTTI, pp. 123, 140, 142 ss., 310 ss., 386 ss., 408 ss., e note relative). Cfr. OTTONELLI-BERRETTINI, pp. 161 s.: « Questo onorato Vecchio vuole che da tutti s'intenda essere sconvenevole ad ogni scultore e pittore figurar immagini ignude, o altra cosa contraria alla modestia; et acciocché niuno si lasci ingannar dall'onor o dall'interesse, aggiunge di sé questo racconto [segue il passo dell'Ammannati qui commentato]... Io alle parole dell'Ammannati aggiungo l'affetto di Paleoto (l. 2 c. 1): ' Utinam Deus pictorum et sculptorum mentes veritatis lumine imbuat, ut errores agnoscant suos et in eam integritatem et innocentiam imaginum artem instituant, cuius causa inventa est '. Sia di compiacimento al Signor Iddio che gli artefici conoscano gli errori commessi e non li commettano nell'avvenire, praticando ciò che dice S. Agostino a quelli che hanno errato: ' Multum debetis diligere Deum, qui vos expectando et non puniendo ad poenitentiam perducere dignatus est ' ».

[2] Di fronte alle remissive speranze dell'Ammannati, che collimano coi decreti del CONC. TRID. (pp. 639 s., cit. in II, pp. 521 s. e note relative) e con le istruzioni di C. BORROMEO, pp. 42 ss., e del PALEOTTI, pp. 119 ss., sorprende la citazione dell'irriducibile Buonarroti (cfr. ad es. VASARI, VII, p. 240: « In questo mentre alcuni gli [a Michelangelo] avevon referto che papa Paulo IV era d'animo di fargli acconciare la facciata della cappella, dove è il Giudizio universale; perché diceva che quelle figure mostravano le parte vergognose troppo disonestamente; là dove fu fatto intendere l'animo del papa a Michelagnolo, il quale rispose: ' Dite al papa che questa è piccola faccenda, e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il mondo, che le pitture si acconciano presto ' »). Evidentemente la buona fede del vecchio scultore o non ha compreso l'affermazione, certo sottilmente anfibologica, del Maestro (cfr. ancora VASARI, ivi, p. 279: « Inteso che Sebastiano Viniziano aveva a fare nella cappella di S. Piero a Montorio un frate, disse [Michelangelo] che gli guasterebbe quella opera; domandato della cagione, rispose: che avendo eglino guasto il mondo, che è sì grande, non sarebbe gran fatto che gli guastassino una cappella sì piccola »; « Uno amico suo, che già diceva messa ed era re-

ligioso, capitò a Roma tutto pieno di puntali e di drappo, e salutò Michelagnolo; ed egli si finse di non vederlo, perché fu l'amico forzato fargli palese il suo nome. Mostrò di maravigliarsi Michelagnolo che fusse in quell'abito; poi soggiunse, quasi rallegrandosi: 'Oh voi siete bello! se fossi così drento come io vi veggo di fuori, buon per l'anima vostra' »), oppure la traduce *pro domo sua* (si ricordi il « vestito » *Mosè*, cfr. p. 120 e n. 5), avvantaggiandosi di un esempio insigne.

FRANCESCO BOCCHI

ECCELLENZA DEL SAN GIORGIO DI DONATELLO

pagina 127:

[1] Sin dalle premesse il Bocchi si affida alle certezze storiche dei Toscani (cfr. ALBERTI, *Pitt.*, pp. 53 s.: « Io solea maravigliarmi insieme e dolermi che tante optime e divine arti e scienzie quali per loro opere e per le istorie veggiamo copiose erano in que' virtuosissimi passati antiqui, ora così siano mancate e quasi in tucto perdute... Ma poi che io dal lungo exilio, in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria riducto, compresi in molti ma prima in te, Filippo, et in quel nostro amicissimo Donato sculptore et in quelli altri Nencio e Luca e Masaccio essere a ogni lodata cosa ingegnio, da non postporli a qual si sia stato antico e famoso in queste arti »; e soprattutto VASARI, II, pp. 103 ss., IV, pp. 10 ss., 13: « Ma quello che fra i morti e' vivi porta la palma e trascende e ricuopre tutti, è il divino Michelagnolo Buonarroti, il qual non solo tiene il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti costoro c'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi che sì lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono; ed unico si trionfa di quegli, di questi e di lei ». Sul particolare valore dell'antico nella storiografia vasariana cfr. R. J. CLEMENTS, *Michelangelo and the doctrine of imitation*, « Italica », XXIII, 1946, pp. 96 ss., e P. BAROCCHI, *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana*, « Il mondo antico nel Rinascimento. Atti del V Convegno Internaz. di Studi sul Rinascimento », Firenze, 1958, pp. 217 ss.). Egli sembra invece ignorare sia l'ammirazione stilistica dei classicisti per la esemplare perfezione degli antichi (cfr. DOLCE, p. 176 e note relative), sia quella mitica del GILIO (cfr. p. 10 e n. 5), sia infine la recentissima svalutazione moralistica del PALEOTTI (cfr. pp. 291, 310, 312, e note relative).

[2] La limitazione è antivasariana, nel senso che prescinde dagli artisti della terza età e soprattutto, trattandosi di uno scrittore fiorentino, da Michelangelo. In tal modo il Bocchi si impegna in una iperbolica, campanilistica esaltazione del passato toscano, la quale nel suo astoricismo

concorda con le nostalgie arcaizzanti dei controriformisti (cfr. GILIO, pp. 110 ss., PALEOTTI, pp. 398 ss., e note relative).

[3] Ancora una limitazione antivasariana, che vuole prescindere dalla *Vita di Donato*, cioè da una problematica che investa tutta l'individualità storica donatelliana. Nell'intento di esaltare il solo *S. Giorgio* è probabile che il Bocchi ricordi tra i « maggiori ingegni et in questa arte più intendenti » il cavilloso toscanista A. F. DONI (*I Marmi*, II, p. 9: « PEREGRINO: Fu grand'uomo nell'arte Donatello; però mostratemi qualche cosa di suo per la prima, per essere il più antico de' vostri scultori. FIORENTINO: « Eccoci qua appunto da Orsanmichele: guardate questo san Giorgio. P.: Oh bello! oh che bella figura! oh l'è mirabile! ell'è delle belle cose che io vedessi mai! »).

[4] Nelle sue cerimonie di prammatica il Bocchi punta sulla validità dell'argomento regionale, piuttosto che affidarsi alla comprensione del dedicatario e dei lettori (cfr. PINO, pp. 95 s., DOLCE, p. 144, DANTI, p. 210, SORTE, pp. 277 s.), o alla grazia di Dio (cfr. PALEOTTI, pp. 277 s.).

pagina 128:

[1] La svalutazione del giudizio storico vasariano (VASARI, II, pp. 106, 403) si abbina ad una istanza di regionalismo cortigiano, comune al DONI (*I Marmi*, II, pp. 23 s.).

[2] L'Accademia del Disegno, voluta dal duca e dai suoi cortigiani per riaffermare un prestigio fiorentino ormai declinante, era ovviamente il destinatario più qualificato per l'opera del Bocchi (cfr. la lettera di G. VASARI a Michelangelo del [17]-III-1563, in K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München, 1923, pp. 736 ss.).

pagina 129:

[1] Per adeguarsi alla scienza degli Accademici, il Bocchi avanza della plastica donatelliana una ingenua motivazione tecnica, che, ispirandosi agli argomenti della disputa sul primato delle arti, riecheggia le ragioni della « durata » della scultura (cfr. VARCHI, pp. 40 s., BRONZINO, pp. 64 s., SANGALLO, p. 76, TRIBOLO, p. 79, PINO, p. 129, e note relative) e ad esse subordina l'invenzione dell'artista (cfr. SEMPER, pp. 249 s.). Non poteva essere scelto un argomento più accademico e nello stesso tempo meno vasariano (cfr. VASARI, II, pp. 103 ss., IV, pp. 8 ss.).

pagina 131:

[1] La censura vale per i trattatisti fedeli a Plinio (cfr. ad es. PINO, pp. 123 ss., DOLCE, pp. 160, 167, 181, 183, e note relative), non certo per il VASARI, il quale aveva cercato anche negli antichi una evoluzione storica analoga a quella dei moderni, e concluso: « Ma lasciando ire questi [cioè gli antichi], ché bisogna referirsene ad altri, e molte volte non convengano i giudizii e, che è peggio, né i tempi, ancoraché io in ciò seguiti

i migliori autori; venghiamo a' tempi nostri, dove abbiamo l'occhio assai miglior guida e giudice che non è l'orecchio » (II, pp. 96 s.).

pagina 132:

[1] Il Bocchi riecheggia ancora, straccamente, affermazioni albertiane e vasariane: cfr. ALBERTI, *Pitt.*, p. 53 s., parzialmente cit. nella n. 1 di p. 127: « Stimai fusse quanto da molti questo così essere udiva, che già la natura, maestra delle cose, fatta antica e stracca, più non producea come ne giganti, così né ingegni, quali in que' suoi quasi giovinili e più gloriosi tempi produsse amplissimi e maravigliosi... Pertanto m'avidi in nostra industria e diligenzia, non meno che in beneficio della natura e de' tempi, stare il potere acquistarsi ogni laude di qual si sia virtù. Confessoti, se a quelli antiqui, avendo quale aveano copia da chi inparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti, quali oggi a noi sono faticosissime, ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi, sanza preceptori, sanza exemplo alcuno, truoviamo arti e scienzie non udite e mai vedute »; VASARI, I, pp. 233 ss., II, pp. 103 ss.

[2] Cfr. ancora ALBERTI, *Pitt.*, pp. 53 s., VASARI, T, pp. 333 ss., SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi overo ammaestramenti*, Venezia, 1555, f. 51: « Ma perché le antiche buone [opere], sì come sono rare, così non si ponno aver senza grandissima difficultà e spesa, però le adornano con le opere di Donato, il qual certo nella scultura e nel getto si può agguagliare a qual si voglia antico scultore greco..., o con quelle di Michelangelo, gloria della età nostra della scoltura... Questi due, ancora che moderni siano, meritamente connumerare si devono tra gli antichi greci più valenti »; VASARI, II, pp. 425 s.: « Non tacerò che, avendo il dottissimo e molto reverendo don Vincenzio Borghini... messo insieme in un gran libro infiniti disegni d'eccellenti pittori e scultori..., egli in due carte, dirimpetto l'una all'altra, dove sono disegni di mano di Donato e di Michelagnolo Buonarroti, ha fatto nell'ornamento con molto giudicio questi due motti greci..., che in latino suonano..., e nella nostra lingua: 'O lo spirito di Donato opera nel Buonarroto, o quello del Buonarroto anticipò di operare in Donato' ». L'unanime riconoscimento stilistico della eccellenza dei due artisti, che aveva sollecitato il Dolce a criticare, con Michelangelo, anche Donatello (cfr. DOLCE, p. 165 e n. 3), si traduce per il Bocchi in termini campanilistici (cfr. invece VASARI, III, pp. 567 s.).

[3] Nell'intento di giustificare il limite della propria dissertazione il Bocchi ricorre a quelle citazioni meramente erudite (CICERONE, *Epp. ad Atticum*, II, 21) e del tutto esteriori che egli ha rimproverato ai cultori dell'antico (cfr. p. 131 e n. 1).

[4] Lo scrittore torna a riecheggiare affermazioni vasariane; cfr. VASARI, T, p. 333, e II, pp. 106: « Non mi risolvo in tutto, ancoraché fusse ne' lor tempi [dei quattrocenteschi] Donato, se io me lo voglia metter fra i

terzi [i cinquecenteschi], restando l'opre sue a paragone degli antichi buoni: dirò bene, che in questa parte si può chiamar lui regola degli altri, per aver in sé solo le parti tutte che a una a una erano sparte in molti; poiché e' ridusse in moto le sue figure, dando loro una certa vivacità e prontezza, che posson stare e con le cose moderne e... con le antiche medesimamente », 396: « Fu non pure scultore rarissimo e statuario maraviglioso, ma pratico negli stucchi, valente nella prospettiva, e nell'architettura molto stimato; ed ebbono l'opere sue tanta grazia, disegno e bontà, ch'esse furono tenute più simili all'eccellenti opere degli antichi Greci e Romani, che quelle di qualunche altro fusse giammai. Onde a gran ragione se gli dà grado del primo che mettesse in buono uso l'invenzione delle storie ne' bassirilievi: i quali da lui furono talmente operati, che alla considerazione che egli ebbe in quelli, alla facilità ed al magisterio, si conosce che n'ebbe la vera intelligenza e gli fece con bellezza più che ordinaria; perciocché, non che alcuno artefice in questa parte lo vincesse, ma nell'età nostra ancora non è chi l'abbia paragonato », 419 s.: « Insomma Donato fu tale e tanto mirabile in ogni azione, che e' si può dire che in pratica, in giudizio ed in sapere sia stato de' primi a illustrare l'arte della scultura e del buon disegno nei moderni: e tanto più merita commendazione, quanto nel tempo suo le antichità non erano scoperte sopra la terra, dalle colonne, i pili e gli archi trionfali in fuora. Ed egli fu potissima cagione che a Cosimo de' Medici si destasse la volontà dell'introdurre a Fiorenza le antichità che sono ed erano in casa Medici; le quali tutte di sua mano acconciò ».

pagina 133:

[1] Il tradizionale « diletto » (cfr. VARCHI, pp. 40, 52, VASARI, pp. 61 s., PONTORMO, pp. 67 s., SANGALLO, pp. 71 ss., PINO, pp. 113, 130 s., DOLCE, pp. 157, 163, 181, PALEOTTI, pp. 175, 177 s., 216 ss., e note relative) si traduce in una « meraviglia », la cui temperata accezione (cfr. invece VASARI, p. 63) rifiuta le inflessioni manieristiche che culminano nello « stupore » vasariano (cfr. VASARI, II, pp. 398 s., VII, pp. 142, 144, 151, 214 s.).

[2] Al disinteresse del Bocchi per i problemi storici corrisponde un profondo disinteresse per i problemi figurativi, tanto che gli argomenti tradizionali della trattatistica (ad es. il « disegno » e l'« invenzione »; cfr. VARCHI, pp. 32, 44, VASARI, pp. 62 s., PONTORMO, pp. 67 s., SANGALLO, p. 73, PINO, pp. 113 ss., DOLCE, pp. 164 ss., DANTI, p. 236, e note relative) cedono a categorie più idealizzate e letterarie (cfr. SCHLOSSER, p. 341: « Nell'insieme è [il trattato del Bocchi] un notevolissimo tentativo di valorizzare un'opera d'arte dei tempi passati secondo categorie stilistiche che sono derivate consapevolmente dalla retorica (cioè, come diremmo oggi, dall'estetica cresciuta su questo antico terreno) »), desunte, come vedremo in particolare più avanti, dalle fonti più varie e soprattutto da Aristotele, Cicerone, Varchi, Alberti e Vasari.

[3] La scontata « perfezione » di Donatello alla riprova delle tradizionali esigenze della scultura (per il « disegno » cfr. VARCHI, p. 44, VASARI, p. 62, SANGALLO, p. 73, PINO, pp. 113 ss., DOLCE, pp. 164 ss., DANTI, p. 236, e note relative; per la « conformità » e le « misure » delle membra cfr. BRONZINO, p. 65, DANTI, pp. 230, 237) autorizza il silenzio dell'autore (cfr. n. precd.), le cui aspirazioni mirano ad una poetica meramente concettuale.

[4] Non intendendo, evidentemente, la concreta validità della « storia » vasariana (cfr. VASARI, II, pp. 93 ss.), il Bocchi ripiega sulla aristotelica distinzione fra « arte » e « artista » (cfr. VARCHI, pp. 9 ss., 23, e note relative).

[5] Cfr. VASARI, II, pp. 105 s.: « Gli scultori [della seconda età] molto si allontanarono dalla maniera de' primi, e tanto la migliorarono, che lasciarono poco ai terzi. Ed ebbono una lor maniera tanto più graziosa, più naturale, più ordinata, di più disegno e proporzione, che le loro statue cominciarono a parere presso che persone vive, e non più statue come le prime; come ne fanno fede quelle opere che in quella rinnovazione della maniera si lavorarono: come si vedrà in questa seconda parte, dove le figure di Iacopo della Quercia sanese hanno più moto e più grazia e più disegno e diligenza; quelle di Filippo più bel ricercare di muscoli e miglior proporzione e più giudizio; e così quelle de' lor discepoli. Ma più vi aggiunse Lorenzo Ghiberti nell'opera delle porte di San Giovanni, dove mostrò invenzione, ordine, maniera e disegno, che par che le sue figure si muovino ed abbiano l'anima. Ma non mi risolvo in tutto, ancoraché fusse ne' lor tempi Donato, se io me lo voglia mettere fra i terzi...: dirò bene che in questa parte si può chiamar lui regola degli altri... [cfr. n. 4 di p. 132] ». L'individualità donatelliana non interessa al Bocchi nelle sue conquiste concrete, ma solo come riferimento esemplare, interamente scisso dalla « storia » e circoscritto al solo *S. Giorgio* (cfr. SCHLOSSER, p. 324: « Si noti soprattutto che in esso [nel trattato in questione] un'opera d'arte di tempi passati è vagliata, non senza violenze od aberrazioni, attraverso la regola di una critica artistica già concretamente formulata, e che vi è quasi nullo l'elemento storico-individuale », e la nostra n. 3 di p. 127).

pagina 134:

[1] L'autore sembra ignorare che proprio ai « caratteri » aristotelici sono ricorsi il Pino e il Dolce per la loro « invenzione » (cfr. PINO, pp. 114 ss., DOLCE, pp. 164 ss., e note relative), cercando di tradurre le antiche classificazioni retoriche in termini figurativi; i quali meno di tutto interessano al nostro trattatista, che preferisce insistere sul potere espressivo del volto umano, certo ispirandosi, più che alle « arie » stilistiche del VASARI (cfr. ad es. II, pp. 106, 242, 511, III, pp. 107 s., 585, IV, p. 12, V, pp. 157, 159), alle norme oratorie ciceroniane (*De oratore*, III, 59), a vulgate citazioni letterarie (cfr. ad es. VARCHI, *Sopra i sette dubbi d'amore*

[1554], in *Opere*, II, pp. 529 s., DOLCE, pp. 152 s., e p. 184 del presente trattato) e infine alle esigenze dimostrative dei controriformisti (cfr. ad es. GILIO, pp. 27 s., PALEOTTI, pp. 227 ss., 370 ss.).

pagina 135:

[1] Gli esempi citati ricordano quelli usati dall'ALBERTI per dimostrare la corrispondenza tra i movimenti del corpo e i movimenti dell'animo (*Pitt.*, p. 93: « Questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo. E veggiamo quanto uno atristito, perché la cura estrignie et il pensiero l'assedia, stanno con sue forze e sentimenti quasi balordi, tenendo sé stessi lenti e pigri in sue membra palide e malsostenute. Vedrai a chi sia malinconico il fronte premuto, la cervice languida, al tutto quasi ogni suo membro quasi stracco e negletto cade; vero a chi sia irato, perché l'ira incita l'animo, però gonfia di stizza negli occhi e nel viso et incendesi di colore, e ogni suo membro, quanto il furore, tanto ardito si getta. A li uomini lieti e giocosi sono i movimenti liberi e con certe inflessioni grati »; cfr. LEONARDO, ff. 60, 103 ss.). Ma il nostro autore, nella sua indifferenza per i problemi figurativi (cfr. p. 133 e n. 2, p. 134 e n. 1), preferisce insistere sulla definizione aristotelica dell'*habitus* (cfr. VARCHI, pp. 9 s.).

[2] La potenza suasiva della figurazione degli « affetti » (cfr. VARCHI, pp. 55 s., VASARI, pp. 61 s., PINO, pp. 107, 111 s., DOLCE, pp. 152 s., 165 ss., GILIO, pp. 27 s., PALEOTTI, pp. 227 ss.) si subordina ad una svalutazione aristotelica e antimanieristica dell'arte (cfr. VARCHI, pp. 9 ss., 16, 23, 29, PINO, p. 100, e note relative).

[3] Citazione di prammatica; cfr. VARCHI, p. 55 e n. 4, GILIO, p. 28 e n. 2.

[4] Precisazione in favore dell'arte, che conferma, al pari della esemplificazione afigurativa che segue, le cognizioni eminentemente letterarie del trattatista. Svalutata la naturalistica corrispondenza tra i « moti » del corpo e quelli dell'animo (cfr. ALBERTI, *Pitt.*, pp. 93 s., LEONARDO, ff. 60, 103 ss.) e le varie componenti della classicistica « convenienza » (cfr. p. 134 e n. 1) in favore dei « segni » del volto (cfr. la stessa nota), la equivalenza tra « imitazione » e cosa imitata perde anch'essa un valore dialettico (cfr. invece DOLCE, pp. 165 ss., 180 s., 186 ss., e note relative) e persino un interesse logico (cfr. invece DANTI, p. 262 e note relative).

[5] Son. CCXXII del Canzoniere, v. 12; cfr. DOLCE, p. 153 e n. 1.

[6] A riprova della efficacia espressiva del volto umano il Bocchi sfoggia una dimostrazione eclettica, che sfrutta le fonti poetiche, storiche e aneddotiche più varie (Virgilio, Livio, Valerio Massimo, Svetonio, Plutarco, Machiavelli ecc.) e rimane del tutto estranea ad argomenti figurativi (cfr. invece VARCHI, pp. 36, 56 s., PINO, p. 119, DOLCE, pp. 153, 162, 176, GILIO, pp. 12 ss., 22, 42, 80, 105, e note relative).

pagina 136:

[1] Per Alessandro Magno cfr. VALERIO MASSIMO, IV, 7, *ext.* 2; per Domiziano, SVETONIO, *Domit.*, 18; per Niccolò Piccinino, MACHIAVELLI, *Istorie Fiorentine*, V, 23.

pagina 138:

[1] A proposito di queste « tre qualità » degli uomini cfr. ARISTOTELE, II, *De Poetica*, f. 204 [Bekker 1448 a]: « Quia autem imitantur ii, qui imitantur, agentes, necesse autem est hos aut studiosos aut improbos esse — more enim ferme semper comitantur his solis: vitio enim et virtute, quod pertinet ad mores, discrepant omnes —, sive meliores, quam comparati nobis sint, sive deteriores, sive et tales necesse est imitari, quemadmodum pictores. Polygnotus quidem enim meliores, Pauson autem deteriores, Dionysius vero similes pingebat... In eadem autem differentia et tragoedia separata fuit a comoedia: haec quidem enim deteriores, haec vero meliores imitari vult quam ii qui nunc sunt ».

[2] Il Bocchi accenna confusamente alle caratteristiche aristoteliche della « poesia », di cui riconosce il tradizionale primato (cfr. ARISTOTELE, II, *De Poetica*, ff. 215 v. s. [Bekker 1460 b], 207 v. [Bekker 1451], DANIELLO, *Poetica*, pp. 41 ss., DANTI, p. 235 e n. 10, p. 241 e n. 2, pp. 266 s., e note relative), contro la rivalutazione della « storia », sostenuta dai controriformisti (cfr. GILIO, pp. 24 ss., PALEOTTI, pp. 344 s., 373, e note relative).

pagina 140:

[1] Cfr. p. 138 n. 2. Le fonti antiche sono ancora PLUTARCO, *C. Marius*, 39, PLINIO CECILIO SECONDO, *Epist.*, 3, 12, SVETONIO, *Aug.*, 79, ELIANO, *Varia hist.*, VIII, 12. Filippo Lilidamo, cioè Philippe Villiers de l'Isle-Adam, ultimo Gran Maestro dei Cavalieri di Rodi, resisté valorosamente all'assedio di Solimano II, ma nel 1522 fu costretto a cedere l'isola ai Turchi.

pagina 141:

[1] Dagli effetti « naturali » a quelli « artificiali ». Per lo stesso esempio svetoniano cfr. DOLCE, p. 162; uno assai simile, ma petrarchesco, in VARCHI, p. 51.

[2] Cfr. PALEOTTI, p. 231: « Leggiamo che quelli antichi senatori romani solevano dire: 'cum maiorum imagines intuerentur, vehementius sibi animum ad virtutem accendi' [SALLUSTIO, *Iug.* 4] ».

pagina 142:

[1] Anche il Bocchi cita i ritratti come una delle prove più convincenti della efficacia delle immagini (cfr. PINO, p. 106, DOLCE, p. 162, e note relative), e non condivide i timori morali del PALEOTTI (pp. 332 ss. e note

relative), anzi trapassa agilmente dalle immagini umane a quelle divine (cfr. ALBERTI, *Pitt.*, p. 76, e ancora DOLCE, pp. 161 s.), riecheggiando genericamente la problematica controriformistica (GILIO, pp. 39 ss., 75, PALEOTTI, pp. 221 ss., e note relative).

[2] Sia pure in una accezione limitata (cfr. p. 135 e n. 4), le consuete leggi della « convenienza » regolano anche il « costume » del Bocchi (cfr. PINO, pp. 113 ss., DOLCE, pp. 164 ss., GILIO, pp. 17 ss., PALEOTTI, pp. 210, 362 ss., 370 ss., e note relative).

pagina 143:

[1] Accezione tradizionale di « convenienza », che misura l'« artificio » sulla « natura » (cfr. VARCHI, pp. 10, 88, PINO, pp. 104, 127 s., 136, DANTI, pp. 219 s., e note relative), mentre i controriformisti preferivano opporre lo « spirituale » al « corporale » (GILIO, pp. 65, 68, 76) e l'« officio » dimostrativo del pittore all'« inganno » dell'arte (cfr. PALEOTTI, pp. 269, 293, 295, 311, 359 ss., e note relative).

pagina 144:

[1] L'insistenza sull'« artificio » degli affetti (cfr. VARCHI, pp. 54 ss., VASARI, pp. 61 s., PINO, p. 107, DOLCE, pp. 152 s., 165 ss., GILIO, pp. 27 s.; PALEOTTI, pp. 227 ss.) porta a concettualizzare la ben più concisa e penetrante analisi che del *S. Giorgio* si legge nel VASARI (II, p. 403: « All'Arte de' Corazzai fece una figura di San Giorgio armato, vivissima, nella testa della quale si conosce la bellezza della gioventù, l'animo ed il valore nelle armi, una vivacità fieramente terribile, ed un maraviglioso gesto di muoversi dentro a quel sasso. E certo nelle figure moderne non s'è veduta ancora tanta vivacità, né tanto spirito in marmo, quanto la natura e l'arte operò con la mano di Donato in questa »).

pagina 145:

[1] Argomenti propri della disputa sul primato delle arti; cfr. VARCHI, pp. 39, 46, 48, BRONZINO, pp. 64, 66, PONTORMO, p. 67, SANGALLO, pp. 74 s., MICHELANGELO, p. 82.

[2] La « fortezza » del *S. Giorgio* è per il Bocchi sostanzialmente emblematica (cfr. invece VASARI, II, p. 403, cit. nella n. 1 di p. 144) e concorda in tal senso con le aspirazioni del PALEOTTI (pp. 329, 340, 372, e note relative).

[3] Iperbole condotta con ponderato raziocinio e quindi solo esteriormente affine alle aspirazioni manieristiche del VASARI (cfr. pp. 61 ss. e note relative) e alle sue interpretazioni storico-stilistiche (cfr. IV, pp. 11 ss.).

[4] Accezione tradizionale della « concordanza » dei membri della figura (cfr. ALBERTI, *Pitt.*, p. 88: « Conviensi inprima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno quando e di grandezza e d'offizio e di spezie e di colore e d'altre simili cose corresponderanno ad una bel-

lezza; ché se fusse in una dipintura il capo grandissimo et il petto picciolo, la mano ampia et il piè enfiato, il corpo gonfiato, questa composizione certo sarebbe brutta a vederla. Adunque conviensi tenere certa ragione circa alla grandezza de' membri, in quale commensurazione gioverà prima allegare ciascuno osso dell'animale, poi appresso agiugniere i suoi muscoli, dipoi tutto vestirlo di sua carne »; e VARCHI, p. 48, BRONZINO, pp. 64 s., PONTORMO, pp. 67 s., PINO, p. 114, DOLCE, p. 155, e note relative). Con essa il Bocchi sembra rifuggire dalle « licenze » e dalle accentuazioni manieristiche (cfr. VASARI, I, pp. 149 s., IV, pp. 9 ss., VI, pp. 603 s., VII, p. 151).

pagina 146:

[1] Partendo dalla « concordanza » (cfr. n. precd.) si ribadisce una « convenienza » classicistica (cfr. p. 143 e n. 1).

[2] Per una simile accezione di « ordine » cfr. PINO, p. 115, DOLCE, pp. 165 ss., GILIO, pp. 18 s., 26, 46, e note relative.

[3] Questa emblematica « magnanimità » del *S. Giorgio* (cfr. p. 145 e n. 2) sembra tradurre su un piano morale la esemplare selezione di Zeusi (cfr. PINO, p. 99, DOLCE, p. 172, e note relative).

pagina 147:

[1] Dalla « convenienza » classicistica (cfr. p. 143 e n. 1, p. 146 e n. 1) al pragmatismo dei controriformisti (cfr. p. 142 e n. 1). In tal modo l'eccellenza del *S. Giorgio* viene dimostrata senza ricorso ai suoi concreti caratteri figurativi.

[2] Per dimostrare l'efficacia delle immagini il Bocchi abbandona il repertorio pliniano (cfr. VARCHI, pp. 38, 46 s., PINO, pp. 112 s., DOLCE, pp. 182 s., GILIO, p. 79, PALEOTTI, p. 220, e note relative) e quello religioso (cfr. GILIO, pp. 41, 108 s., PALEOTTI, pp. 231 ss., e note relative) e ricorre alle *Vite* vasariane, con un interesse esclusivamente aneddotico. Cfr. invece VASARI, IV, pp. 23 s.: « Lionardo, arrecatosi un giorno tra le mani questa rotella [di legno di fico], veggendola torta, mal lavorata e goffa, la dirizzò col fuoco; e datala a un tornitore, di rozza e goffa che ella era, la fece ridurre delicata e pari; ed appresso ingessatala ed acconciatala a modo suo, cominciò a pensare quello che vi si potesse dipignere su, che avesse a spaventare chi le venisse contra, rappresentando lo effetto stesso che la testa già di Medusa. Portò dunque Lionardo per questo effetto ad una sua stanza, dove non entrava se non egli solo, lucertole, ramarri, grilli, serpe, farfalle, locuste, nottole ed altre strane spezie di simili animali; dalla moltitudine de' quali variamente adattata insieme cavò un animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco; e quello fece uscire d'una pietra scura e spezzata, buffando veleno dalla gola aperta, fuoco dagli occhi, e fumo dal naso sì stranamente, che pareva monstruosa ed orribile cosa

affatto: e penò tanto a farla, che in quella stanza era il morbo degli animali morti troppo crudele, ma non sentito da Lionardo per il grande amore che portava all'arte... Andato dunque ser Piero [padre di Leonardo] una mattina alla stanza per la rotella e picchiato alla porta, Lionardo gli aperse dicendo che aspettasse un poco; e ritornatosi nella stanza, acconciò la rotella al lume in sul leggio, ed assettò la finestra che facesse lume abbacinato; poi lo fece passar dentro a vederla. Ser Piero nel primo aspetto, non pensando alla cosa, subitamente si scosse, non credendo che quella fosse rotella, né manco dipinto quel figurato che e' vi vedeva; e tornando col passo a dietro, Lionardo lo tenne, dicendo: 'Questa opera serve per quel che ella è fatta; pigliatela dunque e portatela, ché questo è il fine che dell'opere s'aspetta'».

[3] Per il ritratto di Paolo III cfr. VARCHI, p. 38, VASARI, p. 62, DOLCE, p. 161, e note relative.

[4] Cfr. p. 127 e n. 2.

pagina 148:

[1] Come già il PALEOTTI, pp. 230 ss., il Bocchi rivaluta l'« immaginativa » (cfr. VARCHI, *Opere*, II, p. 319) e gli « effetti naturali » delle immagini.

[2] Con qualche scrupolo di puristica « convenienza » (cfr. pp. 142 s. e note relative) il Bocchi traduce in termini meramente emblematici (cfr. pp. 145 s. e note relative) la descrizione vasariana, delle cui notazioni figurative egli tiene più conto nella sua guida di Firenze (cfr. VASARI, II, pp. 405 s.: « Fece [Donatello] per la Signoria di quella città [Firenze] un getto di metallo, che fu locato in piazza in uno arco della loggia loro, ed è Giudit che ad Oloferne taglia la testa; opera di grande eccellenza e magisterio: la quale, a chi considera la semplicità del di fuori nell'abito e nello aspetto di Giudit, manifestamente scuopre nel di dentro l'animo grande di quella donna e l'aiuto di Dio, siccome nell'aria di esso Oloferne il vino ed il sonno, e la morte nelle sue membra, che per avere perduti gli spiriti si dimostrano fredde e cascanti. Questa fu da Donato talmente condotta, che il getto venne sottile e bellissimo; ed appresso fu rinetta tanto bene, che maraviglia grandissima è a vederla... E sì di questa opera si soddisfece, che volle (il che non aveva fatto nelle altre) porvi il nome suo, come si vide in quelle parole *Donatelli opus* »; BOCCHI [1591], p. 31 s.: « È questa Giudit nel suo sembiante mirabile e graziosa. Ammirano gli artefici la vivezza che nella donna apparisce, la santa animosità del volto nell'uccidere Oloferne, il gran disegno e naturale, che mostra la differenza del vivo e del morto: l'abito del panneggiare, dicevole alla persona, la languidezza e 'l sonno di Oloferne: le membra verso di sé naturali, rispondenti al corpo, a cui sono congiunte, vivamente: l'ossa e la carne poste a' suoi luoghi con dolce maniera, e con morbidezza tale, che

nel bronzo son vive, e nell'equivoco paiono vere: le quali cose, come con artifizio non più veduto appariscono aggiustate alla natura mirabilmente, così mostrano altrui queste figure rare e singulari »).

pagina 149:

[1] Ben diversa l'iperbole ironica di Michelangelo (VASARI, T, p. 989: « A un cittadino che lo trovò a Orto San Michele in Fiorenza, che s'era fermato a riguardare la statua del San Marco di Donato, e lo domandò di quel che di quella figura gli paresse, Michele Agnolo rispose che non vide mai figura che avesse più aria di uomo da bene di quella, e che, se San Marco era tale, se gli poteva credere ciò che aveva scritto »), accolta anche da G. B. GELLI (*Vite d'artisti*: « Fecie [Donatello] la figura di Santo Marco in uno de' pilastri di detta chiesa, la quale è posata e situata con tanta grazia, et ha una aria tanto veneranda, che Michelagnolo usava dire che non aveva mai visto chi avessi più aria d' uomo da bene che quella figura, e che, se san Marco era così, egli era da credergli ciò che dicieva », in « Archivio storico italiano », XII, 1896, p. 59) e poi dallo stesso BOCCHI [1591], p. 30: « È fatto [il *S. Marco*] con tanto sapere e con giudizio così profondo, che quanto più si considera, più in quello si conosce eccellenza e maraviglia. Egli si dice, fermatosi un giorno Michelagnolo Buonarroti a contemplar questa statua, che un suo amico a punto sopraggiunse e li domandò come gli pareva bella; a cui rispose il Buonarroto: ' Se tale fu il vivo, come stimar si dee che fosse fermamente, gli si può credere tutto quello che egli scrisse; peroché io non vidi mai alcuno, che più di questo avesse aria di uomo da bene '. Spira il volto divozione e santità; si conosce in tutta la persona una certa orrevole gravità, che dell'animo santo fa fede interamente ».

[2] L'autore traduce (cfr. p. 148 e n. 2) dal VASARI, II, pp. 410 s.: « Fece il cavallo di bronzo, che è in sulla piazza di Sant'Antonio, nel quale si dimostra lo sbuffamento ed il fremito del cavallo, ed il grande animo e la fierezza vivacissimamente espressa dall'arte nella figura che lo cavalca. E dimostrossi Donato tanto mirabile nella grandezza del getto in proporzione ed in bontà, che veramente si può agguagliare a ogni antico artefice in movenza, disegno, arte, proporzione e diligenza. Perché non solo fece stupire allora que' che lo videro, ma ogni persona che al presente lo vede » (cfr. JANSON, II, p. 155: « [Il trattato del Bocchi] includes a paragraph of conventional praise for the Gattamelata monument, based on Vasari »). SEMPER, pp. 254 s., pensa anche ad un riecheggiamento da Pomponio Gaurico (« Amabo vos, numquid vivaciorem intellegetis ipsum Donatelli equum, quo nihil quidem perfectius esse volunt, an hunc qui conterranei mei pöetae versibus sic exprimitur? ' At sonipes habitusque animosque imitatus equestres Acrius attollit vultus cursumque minatur, Cui rigidis stant colla jubis, vivitque per armos

Impetus et tantis calcaribus ilia late Suffectura patent, vacuae pro cespite terrae Aenea captivi crinem tegit ungula Rheni' », P. GAURICO, *De Sculptura*, a cura di H. Brockhaus, Leipzig, 1886, p. 122).

[3] Il Bocchi insiste sugli argomenti già esposti (sulla « magnanimità » cfr. p. 146 e n. 3; sulla « unione » delle membra, p. 145 e n. 4; sugli « effetti » morali, p. 147 e n. 1; sulla « convenienza », pp. 142 s., 146, e note relative) e riafferma il primato assoluto del *S. Giorgio* (cfr. p. 127 e n. 2, p. 147 e n. 4), subordinandolo solo alle prerogative della pittura (cfr. VARCHI, pp. 39, BRONZINO, pp. 64, 66 s., PONTORMO, pp. 68 s., SANGALLO, pp. 71 ss., MICHELANGELO, p. 82, PINO, pp. 127 ss., e note relative). Evidentemente, da buon letterato, egli riconosce l'autorità delle argomentazioni sul primato delle arti.

pagina 150:

[1] Procedimento iperbolico stracco e confuso, che torna sempre sugli stessi concetti (cfr. n. precd.).

[2] La distinzione si basa su una « convenienza » naturalistica (cfr. p. 143 e n. 1) e conferma, se ve ne fosse ancora bisogno, la profonda incomprensione del Bocchi per i giudizi del Vasari, il quale pregia la sola « divinità » qualitativa (cfr., ad es., le citazioni nelle nn. 1 di p. 144 e 2 di p. 148).

[3] Mentre i controriformisti opponevano alla « poesia » la Bibbia e la teologia (cfr. GILIO, pp. 43, 86 s., PALEOTTI, p. 279, e note relative), il Bocchi condivide ancora la fiducia del VARCHI (pp. 57 s. e note relative), del PINO (pp. 115 s. e note relative) e del DOLCE (pp. 170, 192, e note relative) sulla collaborazione tra i poeti e i pittori.

Per l'esempio di Fidia cfr. PLUTARCO, *Paul. Aem.*, 21, VALERIO MASSIMO, III, 7, *ext.* 4: « Phidias quoque Homeri versibus egregio dicto adlusit: simulacro enim Iovis Olympii perfecto, quo nullum praestantius aut admirabilius humanae fabricae manus, interrogatus ab amico quonam mentem suam dirigens vultum Iovis propemodum ex ipso caelo petitum eboris liniamentis esset amplexus, illis se versibus quasi magistro usum respondit: [*Iliade*, I, 528-530] ».

[4] A proposito dell'ispirazione dantesca del Caronte michelangiolesco il Bocchi condivide le lodi del VARCHI, p. 57, e del CONDIVI, p. 63; ma, da buon letterato, non affronta, come il VASARI, VII, p. 213 (e cfr. I, 57 [8]), il problema della difficoltà figurativa del Caronte dantesco e dell'affinità espressiva della visione buonarrotiana, e nemmeno partecipa alle censure controriformistiche del GILIO (p. 85 e n. 1).

[5] Versione sommaria dal VASARI, IV, pp. 30 s.: « Dicesi che il priore di quel luogo [S. Maria delle Grazie] sollecitava molto importunamente Lionardo che finissi l'opera, parendogli strano vedere talora Lionardo starsi un mezzo giorno per volta astratto in considerazione; ed arebbe voluto, come faceva dell'opere che zappavano nell'orto, che egli non

avesse mai fermo il pennello; e non gli bastando questo, se ne dolse col duca, e tanto lo rinfocolò, che fu costretto a mandar per Lionardo e destramente sollecitarli l'opera, mostrando con buon modo che tutto faceva per l'importunità del priore. Lionardo, conoscendo l'ingegno di quel principe esser acuto e discreto, volse (quel che non avea mai fatto con quel priore) discorrere col duca largamente sopra di questo: gli ragionò assai dell'arte e lo fece capace che gl'ingegni elevati talor che manco lavorano, più adoperano, cercando con la mente l'invenzioni e formandosi quelle perfette idee, che poi esprimono e ritraggono le mani da quelle già concepute nell'intelletto. E gli soggiunse che ancor gli mancava due teste da fare: quella di Cristo, della quale non voleva cercare in terra e non poteva tanto pensare, che nella imaginazione gli paresse poter concepire quella bellezza e celeste grazia, che dovette essere in quella della divinità incarnata. Gli mancava poi quella di Giuda, che anco gli metteva pensiero, non credendo potersi imaginare una forma da esprimere il volto di colui, che dopo tanti benefizi ricevuti avessi avuto l'animo sì fiero, che si fussi risoluto di tradir il suo signore e creator del mondo; pur, che di questa seconda ne cercherebbe, ma che alla fine, non trovando meglio, non gli mancherebbe quella di quel priore tanto importuno e indiscreto... Quella di Cristo rimase, come si è detto, imperfetta ».

pagina 151:

[1] Insistenza sui soliti argomenti: la « difficoltà » del marmo (cfr. pp. 144 s. e n. 1 di p. 145), la « magnanimità » (cfr. pp. 146, 149, e note relative), il « costume eroico e divino » (cfr. p. 150 e n. 2), l'« unione » delle membra (cfr. pp. 145, 149, e note relative).

[2] Per una simile accezione dell'*ut pictura poesis* cfr. VARCHI, pp. 55 s., PINO, pp. 115 s., DOLCE, pp. 170 ss., GILIO, pp. 26 ss., e note relative.

[3] L'esemplificazione virgiliana è familiare anche ai controriformisti; cfr. GILIO, pp. 89 ss. (e n. 3 di p. 89), PALEOTTI, p. 269 e n. 1.

[4] Sul primato assoluto del *S. Giorgio* cfr. p. 127 e n. 2, pp. 147, 149.

[5] Sugli « effetti » del *S. Giorgio* cfr. p. 147 e n. 1, p. 149. Si noti come dalla « convenienza » naturalistica (cfr. pp. 142 s., 146, 149, e note relative) si passi ad esaltare l'« artificio », ma in una accezione tutta mentale (cfr. invece VARCHI, pp. 37 ss., VASARI, pp. 61 ss., PONTORMO, p. 68, PINO, p. 106, DOLCE, pp. 163, 176, e note relative).

pagina 152:

[1] La solita distinzione fra arte e artista; cfr. p. 133 e n. 4, e PALEOTTI, pp. 155 s., e note relative.

[2] Contrapposizione iperbolica della materia all'artefice e della forma alla materia (cfr. VARCHI, p. 23), che conferma l'interesse afigurativo del trattatista.

[3] Nuovo accenno, ma piuttosto confuso, al potere emblematico dell'immagine (cfr. pp. 145, 146, 148, 151, e note relative).

pagina 153:

[1] Nella sua « vivacità » prevalentemente afigurativa il Bocchi sembra riecheggiare sia l'aristotelica esigenza del potere emotivo dell'arte (cfr. DOLCE, p. 186 e n. 1, con i rinvii ad Orazio, Cicerone ecc.), sia i caratteri dell'*actio* oratoria (cfr. CICERONE, *De oratore,* III, 56 ss.; QUINTILIANO, *Inst. orat.*, XI, 65 ss.), piuttosto che le « vivezze » manieristiche individuate dal Vasari negli artisti della terza età (cfr. VASARI, p. 61 e n. 5, IV, pp. 9 ss.). Diversamente BLUNT, p. 102: « This pamphlet [il trattato del Bocchi] contains little that is new or interesting, but it is typical of Florentine Mannerism in the stress which it lays on movement as the greatest source of beauty in the human figure ».

[2] Come già per il « costume » (cfr. p. 138 e n. 1), anche per la « vivacità » il Bocchi premette una esemplificazione eclettica che sfrutta le fonti poetiche, filosofiche, storiche ed aneddotiche più varie (Dante, Petrarca, Aristotele, Tucidide, Plutarco, Svetonio ecc., e soprattutto Valerio Massimo).

pagina 154:

[1] *Inf.* III, 64-66; e cfr. VALERIO MASSIMO, II, 6, 3, VI, 3, 3.

pagina 155:

[1] Dalla « vivacità » del corpo alla « vivacità » dell'animo, così come i trattatisti figurativi ai « moti » esteriori facevano tradizionalmente corrispondere i « moti » interiori (cfr. p. 135 e n. 1). Per Platone e Dionisio cfr. DIOGENE LAERZIO, 3, 14, e PLUTARCO, *Dio,* 20; per Temistocle, VALERIO MASSIMO, VIII, 14, *ext.* 1.

pagina 156:

[1] Anche nella scelta delle argomentazioni il Bocchi sembra ricordarsi di VALERIO MASSIMO; cfr. ad es. il titolo di III, 4: « De his qui humili loco nati clari evaserunt ». Su Ventidio cfr. GELLIO, XV, 4, 3; sul figlio di Scipione Africano, VALERIO MASSIMO, III, 5, 1.

[2] *Par.* XVI, 7-9.

pagina 157:

[1] Ancora l'aristotelico « giusto mezzo » (cfr. PALEOTTI, pp. 131, 135 e n. 1, 234 s., 396 s., 427). Su Alessandro Magno e Ostilio Mancino cfr. VALERIO MASSIMO, III, 8, *ext.* 6, II, 7, 1.

[2] Son. CCLXII del Canzoniere, vv. 5-8. Per Augusto cfr. SVETONIO. *Aug.*, 18.

pagina 159:

[1] Come già a proposito del « costume » (cfr. pp. 136, 139), agli esempi antichi il Bocchi unisce quelli moderni. Per Fabio Massimo cfr. VALERIO MASSIMO, IX, 3, 1.

pagina 160:

[1] Per Lucio Marcio cfr. VALERIO MASSIMO, II, 7, 15.

[2] L'accenno alla potenza espressiva delle immagini (su cui cfr. p. 153 e n. 1, nonché VARCHI, pp. 55 s., DOLCE, pp. 152 s., 186, GILIO, pp. 27 s., PALEOTTI, p. 120 e n. 2, 213 s. e note relative, p. 222 e n. 1 e 2, p. 227 e n. 1) viene sopraffatto dalla esemplificazione eclettica (per Demostene cfr. CICERONE, *De oratore*, III, 56, VALERIO MASSIMO, VIII, 10, *ext.* 1).

pagina 161.

[1] Lo stesso Bocchi sembra avvertire che i propri argomenti sono afigurativi, distinguendo da essi l'artificio di opere famose (cfr. VASARI, II, p. 405: « Opera [la *Giuditta* di Donatello]... la quale... manifestamente scuopre... nell'aria di esso Oloferne il vino ed il sonno, e la morte nelle sue membra, che, per aver perduti gli spiriti, si dimostrano fredde e cascanti »; VII, pp. 196: « Credasi pure, che questa sia quella Notte, la quale oscuri tutti coloro che per alcun tempo nella scultura e nel disegno pensavano, non dico di passarlo, ma di paragonarlo giammai. Nella qual figura quella sonnolenza si scorge, che nelle imagini addormentate si vede », e 151: « E non si pensi alcuno di bellezza di membra e d'artificio di corpo vedere uno ignudo tanto ben ricerco di muscoli, vene, nerbi sopra l'ossatura di quel corpo, né ancora un morto più simile al morto di quello »). A proposito della resa dei corpi morti cfr. le ben diverse considerazioni letterarie e stilistiche dell'ALBERTI (*Pitt.*, pp. 89 s.: « Lodasi una storia in Roma, nella quale Meleagro morto, portato, adgrava quelli che portano il peso, et in sé pare in ogni suo membro ben morto: ogni cosa pende, mani, dito e capo; ogni cosa cade languido, ciò che ve si dà ad exprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima, però che in uno corpo chi saprà fingere ciascuno membro ozioso sarà optimo artefice. Così adunque in ogni pictura si observi che ciascuno membro così faccia il suo officio, che niuno per minimo articolo che sia resti ozioso. E sieno le membra de' morti sino ad unghie morte, de' vivi sia ogni minima parte viva. Dicesi vivere il corpo, quando a sua posta abbia cierto movimento; dicesi morte, dove i membri non più possono portare li offici della vita, cioè movimento e sentimento »), del VARCHI, p. 57 e n. 10, del VASARI, p. 61, e anche del LOMAZZO ([1584], I, p. 286: « [Nel Cristo della *Pietà* di S. Pietro] si veggono i veri moti che fa la morte, vedendosi tutti li membri cadenti, e senza alcun vigore da potersi più in sé sostenere. Il che ha da essere diligentissimamente avvertito, per non incorrere negli errori di quelli che danno alle membra dei morti

moti di gagliardia ed in certo modo gli fanno da lor medesimi far atto di sostegno »).

pagina 162:

[1] L'esemplificazione eclettica riprende il sopravvento. Per Pirro cfr. *Auct. De viris illustribus*, 35; per Vespasiano, SVETONIO, *Vespas.*, 24. Il verso del Petrarca è nel *Trionfo della Morte*, I, 172.

[2] Le solite limitazioni aristoteliche, avvalorate dall'*ut pictura poesis* tradizionale: cfr. PINO, pp. 115 s., DOLCE, pp. 170 ss., e note relative (nonché PALEOTTI, pp. 381 s., 405).

pagina 163:

[1] Sugli « effetti » morali del *S. Giorgio* cfr. p. 147 e n. 1, pp. 149, 151. Per l'esempio della Venere di Prassitele cfr. VARCHI, p. 47, GILIO, p. 79, ALDROVANDI, p. 515, e note relative.

pagina 164:

[1] A rincalzo del primato del *S. Giorgio* il Bocchi non tralascia neppure gli aneddoti più scontati. Per il ritratto di Alessandro cfr. ELIANO, *Varia hist.*, II, 3; per Zeusi e Parrasio, VARCHI, p. 38, PINO, p. 112, DOLCE, pp. 182 s., PALEOTTI, p. 220, e note relative.

[2] Dal confronto iperbolico con Zeusi a quello con Dante, secondo la norma dell'*ut pictura poesis* (cfr. soprattutto VARCHI, pp. 57 ss. e note relative, ma anche DOLCE, p. 193 e n. 7).

pagina 165:

[1] Il Bocchi cerca di concludere la sua esemplificazione parallelizzando ancora la « vivacità » morale e quella figurativa (cfr. p. 153), ma il suo sforzo non riesce a compensare le troppe divagazioni (cfr. CICOGNARA, IV, pp. 95 s.: « Non credasi che nell'opuscoletto pubblicato dal Bocchi si rilevino i pregi di questa inimitabile statua con un linguaggio proprio dell'arte e degl'intelligenti, come attendere potevasi in dedicare molti fogli all'analisi di questo soggetto. Si diverte lo scrittore in encomiar vagamente, parlando più di tutt'altro oggetto che del propostosi, e sembra piuttosto un ragionamento dedicato ad onorare questa opera, di quello che un esame sulle sue qualità e sull'ingegno dell'artefice; cosicché di pochissimo verrebbe defraudato chi rinunciasse alla lettura di questo libretto, che pel suo titolo alletta ogni cultore di questi studi »).

[2] Il trattatista insiste sulla rivalutazione dei moderni (cfr. pp. 127, 131 s., e note relative), a tal fine contrapponendo alla favola ovidiana (*Metamorph.*, X, 243 ss.) la realtà del *S. Giorgio*.

pagina 166:

[1] L'incertezza sul primato dei moderni (cfr. p. 127 e n. 1) non può

essere, specie per un toscano, che apparente dopo l'entusiastica esaltazione degli artisti del Cinquecento fatta dal VASARI nel suo *Proemio alla terza parte* (IV, pp. 9 ss.).

[2] Il trattatista riduce i numerosi argomenti vasariani sulla eccellenza degli artisti moderni (cfr. IV, pp. 7 ss.) alla sola anatomia, di cui fraintende gli effetti stilistici, riducendola a mera cognizione analitica (cfr. invece VASARI, I, pp. 172 ss.: « Il... disegno non può aver buon'origine, se non s'ha dato continuamente opera a ritrarre cose naturali, e studiato pitture d'eccellenti maestri e di statue antiche di rilievo... Ma sopra tutto il meglio è gl'ignudi degli uomini vivi e femmine, e da quelli avere preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia, e l'ossa di sotto; e poi avere sicurtà, per lo molto studio, che senza avere i naturali innanzi si possa formare di fantasia da sé attitudini per ogni verso; così aver veduto degli uomini scorticati, per sapere come stanno l'ossa sotto ed i muscoli ed i nervi, con tutti gli ordini e termini della notomia, per potere con maggior sicurtà e più rettamente situare le membra nell'uomo e porre i muscoli nelle figure. E coloro che ciò sanno, forza è che facciano perfettamente i contorni delle figure; le quali, dintornate come elle debbono, mostrano buona grazia e bella maniera... E da ciò nasce l'invenzione »; « E [sia] condotta l'opera a perfezione, non con uno stento di passione crudele, che gli uomini che ciò guardano abbiano a patire pena della passione che in tal opera veggono sopportata dallo artefice, ma da rallegrarsi della felicità che la sua mano abbia avuto dal cielo quella agilità che renda le cose finite con istudio e fatica sì, ma non con istento; tanto che, dove elle sono poste, non siano morte, ma si rappresentino vive e vere a chi le considera. Guardinsi dalle crudezze e cerchino che le cose che di continuo fanno non paiano dipinte, ma si dimostrino vive e di rilievo fuor della opera loro »; e IV, pp. 9 s.). In tal senso la sua anatomia è affine a quella del GHIBERTI (pp. 4 s.: « Ancora bisogna avere conosciuta la disciplina della medicina ed avere veduto notomia, acciò che lo scultore sappi quante ossa sono nel corpo umano, volendo comporre la statua virile, e sapere i muscoli sono nel corpo dell'uomo, e così tutt' i nervi e legature che sono in esso... Non bisogna esser medico come Ipocrate e Avicenna e Galieno, ma bene bisogna avere vedute l'opere di loro, aver veduto notomia, avere per numero tutte l'ossa che sono nel corpo dell'uomo, sapere i muscoli sono in esso, avere tutti i nervi e tutte le legature che sono nella statua virile ») e del GIANNOTTI (*Dialogi*, p. 41: « Mi pare necessario che i dipintori non pure abbiano notizia delle istorie..., ma eziandio, per potere bene imitare l'operazioni de' corpi naturali che vivono..., bisogna che abbiano fatto assai notomie, e considerato non solamente tutte le parti del corpo umano che si veggono, ma eziandio quelle che sono dentro e non si veggono, come sono i musculi, le vene, i nervi e l'ossa; perciocché senza sapere i siti et i movimenti di queste

cose non potrebbono i dipintori e gli scultori farci vedere quelle figure, le quali fanno le loro operazioni non altrimenti che si facciano i corpi vivi »).

[3] Nemmeno l'anatomia michelangiolesca ha, per il Bocchi, una perentoria intonazione stilistica (cfr. invece le lodi del VASARI, IV, pp. 10 ss., VII, p. 146, del DANTI, pp. 212 s., 240 s., e le censure del DOLCE, pp. 195 ss. e note relative), ma si risolve in una ricerca doverosa e tenace (cfr. CONDIVI, pp. 12 s., 72: « Ebbe [Michelangelo] col detto priore [di Santo Spirito] molto intrinseca pratica, sì per ricever da lui molte cortesie, sì per essere accomodato e di stanza e di corpi da poter far notomia, del che maggior piacere far non se gli poteva. Questo fu il principio ch'egli a tal impresa si messe, seguitandola finché dalla fortuna concesso gli fu »; « Or, per tornare alla notomia, lasciò [Michelangelo] il tagliar de' corpi, conciossiaché il lungo maneggiargli di maniera gli aveva stemperato lo stomaco, che non poteva né mangiar né bere, che pro gli facesse »; MINI [1577], p. 204: « Michelagnolo... la condusse [l'arte] a gareggiar con la natura, ritraendo nelle sue figure gnude i muscoli, le giunture, i nervi, le vene, la carne, la pelle et i pori che sono in essa, sì giusti, con tale ordine, con tanta arte e sì bene, che la natura istessa, considerandoli, confessa che egli solo e non altri gli può fare »).

[4] L'accostamento, a proposito dell'anatomia, di Michelangelo al Bandinelli non può che confermare la sordità figurativa del trattatista, il quale risolve nella scarsa amabilità di Baccio i problemi qualitativi di un Doni e di un Vasari (cfr. DONI, *I Marmi*, II, p. 10: « Ora egli accadde che fu fatto un Ercole che amazza Cacco, un bellissimo colosso, il quale voi vedrete inanzi alla porta del palagio de' Signori. Quando questo povero scarpellino [di Fiesole] vedde quelle figure..., quando egli le vedde, fu per cascargli gli occhi di testa per il dolore. Oh che passione ebbe egli! oh che affanno! Sùbito e' corse qua da me [cioè dal *S. Giorgio* di Donatello, che il Doni fa parlare], come s'io l'intendessi o come l'avessi propriamente udito, e mi disse: — O caro il mio figurone bello e mirabile, io ho pur oggi avuto per te il mal dì! Egli s'è scoperto due figure grande in piazza e ogni uno dice ' Oh belle, oh belle! '. Io, che sono avezzo a veder te del continuo e ho asuefatta la vista a te, son di contraria opinione; anzi il Davitte di Michel Agnolo mi par più bello assai, perché tiene della tua maniera; talmente che io rispondo a tutti: ' Voi non vene intendete '; e gli appongo, al mio giudizio, mille difetti. Et il mio dolore non è questo, ma il veder te in questo luogo da parte e quello nel principale e universale bellissimo sito »; VASARI, VI, p. 140: « E certamente in questo uomo [il Bandinelli] si può grandemente lodare il desiderio d'onore e dell'eccellenza dell'arte, e di bene operare in quella: dal quale desiderio spronato e da un'ardentissima voglia, la quale, piuttosto che attitudine e destrezza nell'arte, aveva ricevuto dalla natura insino da' suoi primi anni, Baccio a niuna fatica perdonava, niuno spazio di tempo intrametteva, sempre era intento o all'apparar di fare o al

fare sempre occupato, non mai ozioso si trovava, pensando, col continovo operare, di trapassar qualunque altro avesse nell'arte sua giammai adoperato, e questo fine promettendosi a sé medesimo di sì sollecito studio e di sì lunga fatica »; pp. 141 s.: « Era il colosso un Ercole, il quale per le parole anticipate di Baccio s'aspettava che superasse il Davitte del Buonarroto quivi vicino; ma non corrispondendo al dire il fare, né l'opera al vanto, scemò assai Baccio nel concetto degli artefici e di tutta la città, il quale prima s'aveva di lui »; p. 160: « E nel vero il Davitte di Michelagnolo toglie assai di lode all'Ercole di Baccio, essendogli a canto ed essendo il più bel gigante che mai sia stato fatto, nel quale è tutta grazia e bontà; dove la maniera di Baccio è tutta diversa. Ma veramente, considerando l'Ercole di Baccio da sé, non si può se non grandemente lodarlo; e tanto più, vedendo che molti scultori dipoi hanno tentato di far statue grandi, e nessuno è arrivato al segno di Baccio; il quale se dalla natura avesse ricevuta tanta grazia ed agevolezza, quanta da sé si prese fatica e studio, egli era nell'arte della scultura perfetto interamente »; pp. 194 s.: « Tornando a Baccio, diciamo che le virtù sue sono state sempre conosciute in vita, ma molto più saranno conosciute e desiderate dopo la morte. E molto più ancora sarebbe egli stato, vivendo, conosciuto quello che era ed amato, se dalla natura avesse avuto grazia d'essere più piacevole e più cortese; perché l'essere il contrario e molto villano di parole gli toglieva la grazia delle persone ed oscurava le sue virtù, e faceva che dalla gente erano con mal animo ed occhio bieco guardate l'opere sue; e perciò non potevano mai piacere. Ed ancora che egli servisse questo e quel signore, e sapesse servire per la sua virtù, faceva nondimeno i servizi con tanta mala grazia, che niuno era che grado di ciò gli sapesse. Ancora il dire sempre male e biasimare le cose d'altri era cagione che nessuno lo poteva patire; e dove altri gli poteva rendere il cambio, gli era reso a doppio; e ne' magistrati, senza rispetto a' cittadini, diceva villania, e da loro ne ricevé parimente. Piativa e litigava d'ogni cosa volentieri, e continovamente visse in piati; e di ciò pareva che trionfasse. Ma perché il suo disegnare, al che si vede che egli più che ad altro attese, fu tale e di tanta bontà che supera ogni suo difetto di natura e lo fa conoscere per uomo raro di quest'arte, noi perciò non solamente lo annoveriamo tra i maggiori, ma sempre abbiamo avuto rispetto all'opere sue e cerco abbiamo non di guastarle, ma di finirle, e di fare loro onore: imperoché ci pare che Baccio veramente sia di quelli uno, che onorata lode meritono e fama eterna »).

[5] Ancora « nudi » e « vestiti »; cfr. VARCHI, p. 39, PINO, p. 115, DOLCE, p. 177 e n. 1.

pagina 167:

[1] Su tale « artificio » cfr. le ben più acute distinzioni stilistiche del VASARI, IV, p. 10: « Quella fine e quel certo che, che ci mancava [nei

quattrocenteschi], non lo potevano mettere così presto in atto, avvenga che lo studio insecchisce la maniera, quando egli è preso per terminare i fini in quel modo. Bene lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel veder cavar fuora di terra certe anticaglie citate da Plinio delle più famose: il Lacoonte, l'Ercole ed il Torso grosso di Belvedere, così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo ed infinite altre, le quali nella lor dolcezza e nelle lor asprezze, con termini carnosi e cavati dalle maggior bellezze del vivo, con certi atti che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo e si mostrano con una graziosissima grazia, e' furono cagione di levare via una certa maniera secca e cruda e tagliente che per lo soverchio studio avevano lasciata in quest'arte Pietro della Francesca, Lazaro Vasari, Alessio Baldovinetti... » (cfr. P. BAROCCHI, *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana,* « Il mondo antico nel Rinascimento. Atti del V Convegno Internaz. di Studi sul Rinascimento », Firenze, 1958, pp. 217 ss.).

[2] Anche la « vivacità » del *S. Giorgio* è quindi sostanzialmente emblematica (cfr. pp. 145, 146, 149, 151, e note relative) e come tale sollecita il riferimento dantesco (*Purg.*, X, 37-42).

pagina 168:

[1] Un'ultima citazione letteraria (cfr. CICERONE, *De oratore,* II, 57), alla quale lo scrittore affida il culmine dell'elogio, cercando invano di variare un discorso prolisso e monotono (cfr. CICOGNARA, IV, pp. 95 s., SEMPER, p. 96, BLUNT, pp. 101 s.).

pagina 169:

[1] La conclusione di questo secondo capitolo ribadisce concetti già reiterati (per il primato del *S. Giorgio* cfr. pp. 127, 147, 149, 151, 164; per la necessaria potenza emotiva delle immagini, pp. 153, 160), e nell'elogiare i benefici effetti della statua di Orsanmichele (cfr. pp. 147, 149, 151) riecheggia la problematica controriformistica (cfr. p. 142 e n. 1, p. 147 e n. 1).

[2] Soprattutto la « bellezza », tema abusato dalla trattatistica sia letteraria che figurativa, si presta alle divagazioni del Bocchi, il quale ovviamente propende per la più tradizionale accezione aristotelica (cfr. VARCHI, pp. 85 s., 89, PINO, p. 98, DOLCE, p. 155, 174 ss., DANTI, pp. 217 ss., 224 ss., e note relative).

pagina 170:

[1] Per simili considerazioni aristoteliche sulle « difficoltà » della bellezza cfr. DANTI, pp. 221 ss. e note relative.

[2] Sulla « bellezza » della gioventù cfr. DANTI, pp. 227 s., e in particolare la n. 5 di p. 227 con i rinvii a Leonardo, al Varchi e al Pino.

pagina 171:

[1] Per il tramite della esemplificazione letteraria il trattatista affronta la perfezione « artificiale » (cfr. VARCHI, pp. 9 ss., DANTI, pp. 219 s., 262 ss., e note relative), ma solo per impegnarsi in un *excursus* sull'arte in genere (cfr. ancora VARCHI, pp. 16 ss. e note relative), nel quale rivela più che mai (cfr. pp. 135 ss., 154 ss.) l'eclettismo dei suoi interessi e della sua informazione.

pagina 172:

[1] A proposito dell'arte della guerra il Bocchi evidentemente non condivide i dubbi del Varchi e sfoggia la casistica tradizionale. Per Alessandro Magno cfr. PLUTARCO, *De Alexandri fortuna aut virtute*, I, 2 ss.; per Cesare, Claudio Nerone ed Annibale, VALERIO MASSIMO, IX, 8, 2, VII, 4, 4, IX, 5, *ext.* 3; per Scipione, LIVIO, XXVIII, 24 ss.

pagina 173:

[1] Per questa rassegna degli esponenti dell'arte oratoria il trattatista ricorre a Cicerone e a Quintiliano: per Isocrate cfr. CICERONE, *De oratore*, III, 35, *Brutus*, 8; per Ortensio, *Brutus*, 93 ss.; per il giudizio di Bruto, Calvo e Asinio Pollione, QUINTILIANO, *Inst. orat.*, XII, 1, 22; per le orazioni su Tesifonte, ancora CICERONE, *De oratore*, III, 56.

pagina 174:

[1] Ai fini della propria dimostrazione il Bocchi preferisce, per Virgilio, riecheggiare le censure di MACROBIO, *Sat.*, V-VI, *passim*, piuttosto che la rivalutazione del VARCHI (nella seconda lezione *Della poesia*, tenuta nell'Accademia Fiorentina la seconda domenica di dicembre del 1553, *Opere*, II, pp. 705 ss.).

pagina 175:

[1] A proposito della « perfezione » del Petrarca e del suo primato l'autore si accontenta di affermazioni del tutto generiche, prive anche delle caratterizzazioni stilistiche più correnti e ormai di rito nel maturo Cinquecento (cfr. ad es. la prima lezione *Sulle tre canzoni degli occhi*, che il VARCHI lesse nello Studio fiorentino nell'aprile 1545, in *Opere*, II, p. 440: « Ora se alcuno fu mai, il quale e di dolcezze di concetti e di leggiadria di parole e di gravità di sentenze fosse più tosto divino che mortale, il vostro Messer Francesco Petrarca fu quello egli, essendo stato oltra ogni credere e quasi umano potere numerosissimo, leggiadrissimo, sentenziosissimo. E se de' componimenti stessi del vostro Messer Francesco Petrarca medesimo fu mai alcuno, il quale e di vaghezza e di grazia e di meraviglia vincesse gli altri e trapassasse tutti quanti, queste tre Canzoni degli Occhi sono quelle desse, essendo sopra ogni vaghezza, sopra ogni grazia, sopra ogni maraviglia vaghissime, graziosissime, maravigliosissime.

Onde dicono molti, che egli in queste tanto fu maggiore di sé stesso, quanto in tutte l'altre a tutti era stato superiore »).

[2] Per la tradizionale opposizione tra « ricchezza » e « bellezza » cfr. PINO, pp. 106, 108, 118, DOLCE, p. 163, SORTE, p. 292, PALEOTTI, p. 153, e note relative

pagina 176:

[1] Per i caratteri delle varie arti cfr. le ben più fondate distinzioni aristoteliche del VARCHI, pp. 9 ss. e note relative.

[2] Cfr. la distinzione del VARCHI, p. 6, tra arti « certe » e arti « congietturali ».

[3] In questa opposizione tra la facilità dei mezzi delle arti figurative e la difficoltà del loro fine pragmatico il Bocchi concorda pienamente con i controriformisti, i quali traducevano ogni problematica tecnica e stilistica (cfr. ad es. VARCHI, pp. 38 s., 48 ss., VASARI, pp. 60 ss., PONTORMO, pp. 67 s., SANGALLO, pp. 73 ss., PINO, pp. 127 ss., DOLCE, pp. 149, 180 ss., e note relative) in una problematica contenutistica (cfr. ad es. GILIO, pp. 38, 56, PALEOTTI, pp. 120, 134, 138, 140, 156, 175, 361, 379, 388, e note relative).

pagina 177:

[1] Per simili preoccupazioni sociali cfr. GILIO, pp. 77 ss., PALEOTTI, p. 124, e note relative, con i rinvii a N. Sernini, all'Aretino, al Dolce, a S. Saurolo ecc. A proposito delle « lascivie » del S. Biagio e della S. Caterina del *Giudizio* michelangiolesco cfr. GILIO, p. 81 e note relative. In seguito ad un decreto della Congregazione del Concilio di Trento in data 21-I-1564 (« Picturae in Capella apostolica coperiantur, in aliis autem ecclesiis deleantur, si quae aliquid obscenum aut evidenter falsum ostendant, iuxta decretum secundum in sess. 9 sub Pio », PASTOR, V, p. 786 n. 4) Daniele da Volterra rifece le figure di S. Biagio e S. Caterina (« Constituunt summam scutorum sexaginta similium dicto quondam magistro Danieli pictori debitorum occasione mercedis laboreriorum per ipsum de anno 1565 factorum in tegendis partibus pudendis figurarum Cappellae pape Sixti », in D. REDIG DE CAMPOS-B. BIAGETTI, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Roma, 1944, I, p. 145 n. 1, cfr. G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli, 1638, p. 102: « Nel *Giudizio* vi è la testa del S. Biagio con la veste verde di Santa Caterina della Ruota, di mano di Daniello da Volterra, che fu rifatta allora che si fecero le cuperte alle parti oscene, per rimediare che il padrone non le facesse buttare a terra »).

[2] Il paragone tra lo scultore e l'istrione conferma, se ancora ve ne fosse bisogno, la carenza nel nostro trattatista di ogni concreto problema figurativo (cfr. p. 176 e n. 3); tanto è vero che egli svaluta la « durezza » del marmo già invocata per elogiare l'« artificio » del *S. Giorgio* (cfr.

pp. 144 s., 151). Per l'esempio di Roscio cfr. MACROBIO, *Sat.*, III, 14, 12 ss.

[3] Dopo le generalizzanti argomentazioni sulla « facilità » delle immagini (cfr. p. 176 e n. 3) si tocca fuggevolmente il problema individuale dell'artista e si accenna alla consueta distinzione aristotelica tra « soggetto » e « artificio », cioè tra « storia » e « poesia » (cfr. p. 138 e n. 2).

pagina 178:

[1] Il Bocchi traduce i tradizionali requisiti dell'« artefice » (cfr. VARCHI, p. 49, BRONZINO, p. 66, PONTORMO, p. 68, PINO, p. 129, e note relative) nei termini della progressione vasariana (cfr. VASARI, II, pp. 95 ss.) e svaluta l'uso delle didascalie, apprezzate invece, in senso pragmatico, dai controriformisti (cfr. PALEOTTI, pp. 368 s., 387, 411, C. BORROMEO, p. 44, e note relative).

pagina 179:

[1] Convenzionale esemplificazione di artisti perfetti, la cui fonte sono soprattutto Plinio e il Vasari. Per la Venere di Apelle cfr. anche PINO, p. 111, DOLCE, p. 176, GILIO, p. 79, e note relative; per Lisippo, PLINIO, *Nat. Hist.*, 34, 63, e VARCHI, p. 46; per Tiberio, PLINIO, *Nat. Hist.*, 34, 62. Tra « gli uomini letterati et intendenti » che hanno lodato la *Notte* michelangiolesca cfr. ad es. FRANCISCO D'OLANDA, *Dialoghi michelangioleschi*, a cura di M. Bessone Aureli, Roma, 1953, p. 90, A. F. DONI, lettera a Michelangelo del 12-I-1543, in *Tre libri di lettere del Doni. E i termini della lingua toscana*, Venezia, 1552, p. 6, la famosa quartina di G. C. STROZZI, citata dallo stesso VASARI, T, p. 977, VARCHI, pp. 48, 56, VASARI, T, l. c., DONI, *I Marmi*, II, pp. 20 s., CONDIVI, p. 50, VASARI, VII, pp. 196 s. Per la Madonna del Sacco, più largamente e devozionalmente celebrata dallo stesso BOCCHI nella sua *Opera sopra l'imagine miracolosa della Santissima Nunziata di Fiorenza*, Firenze, 1592, p. 32, cfr. VASARI, V, p. 45; per la cupola del Brunelleschi, ALBERTI, *Pitt.*, p. 54, VASARI, II, pp. 365, nonché pp. 189 s. di questo volume, e note relative.

[2] Sulla stessa contrapposizione della facilità del fine formale alla difficoltà del fine pragmatico cfr. p. 176 e n. 3.

[3] Per simili caratteristiche del perfetto artefice cfr. VARCHI, p. 49, BRONZINO, p. 66, PONTORMO, p. 68, PINO, p. 129, e note relative, nonché p. 178 e n. 1 di questo volume.

pagina 180:

[1] A proposito dell'« artificio » gratuito e privo di una adeguata finalità cfr la lettera di P. ARETINO a Michelangelo del novembre 1545, in STEINMANN-POGATSCHER, pp. 491 ss., GILIO, p. 55, PALEOTTI, pp. 354 s., 384 ss., e note relative.

[2] Sulla medesima « difficoltà » della « bellezza » umana cfr. p. 170 e n. 1.

[3] Per il tradizionale esempio di Zeusi cfr. PINO, p. 99, DOLCE, p. 172, GILIO, p. 107, e note relative.

pagina 181:

[1] Gli stessi argomenti aristotelici in PINO, p. 102, DOLCE, pp. 165 ss., DANTI, pp. 215 ss. (e cfr. le note relative).

[2] Sull'eccesso di grandezza cfr. ARISTOTELE, II, *De Poetica*, f. 207 r. [Bekker 1450 b-1451 a], DANTI, p. 258 e n. 3. Per Vitellio cfr. SVETONIO, *Vitellius*, 17, 2.

pagina 182:

[1] Cfr. p. 170 e n. 1.

[2] Sui limiti della bellezza femminile cfr. PINO, p. 102, e sulla bellezza della vecchiaia cfr. DANTI, pp. 227 s. e note relative. Per Alcibiade, PLUTARCO, *Alcib.*, 1.

pagina 183:

[1] Il Bocchi caratterizza la bellezza « artificiale » (sulla cui difficoltà cfr. DANTI, pp. 221 s.) con accenni del tutto generici alla « convenienza » (cfr. invece PINO, pp. 113 ss., DOLCE, pp. 164 ss., GILIO, pp. 17 ss., PALEOTTI, pp. 210, 362 ss., 370 ss., e note relative), all'« ordine » (cfr. invece PINO, p. 102, DOLCE, pp. 165 ss., DANTI, pp. 215 ss., e note relative), alla « grazia » (cfr. invece BRONZINO, p. 64, PONTORMO, p. 68, CELLINI, pp. 80 s., VARCHI, pp. 85 ss., PINO, p. 118, DOLCE, pp. 178 s., DANTI, pp. 229 ss., e note relative), mirando ad un convenzionale « stupore » (cfr. p. 133 e n. 1).

[2] Dalla bellezza « artificiale » si ripassa a quella « naturale », riecheggiando ancora termini aristotelici (cfr. DANTI, p. 229 e n. 2).

[3] Agli echi aristotelici il Bocchi abbina ora i tradizionali requisiti della bellezza femminile (cfr. ad es. PINO, p. 102, DOLCE, pp. 172 ss., e note relative), per trapassare quindi ad una ennesima esemplificazione enciclopedica.

[4] « Per arrota », cioè ' per giunta '. Per Pleminio cfr. LIVIO, XXIX, 9.

pagina 184:

[1] Cfr. soprattutto le otto lezioni del VARCHI, *Sulle tre canzoni degli occhi*, lette nello Studio fiorentino nella primavera del 1545, in *Opere*, II, pp. 439 ss.

[2] Son. CCXXII del Canzoniere, vv. 12-14, citato, a proposito della potenza espressiva degli occhi, anche dal DOLCE, pp. 152 s. (e cfr. note relative).

pagina 185:

[1] Il Bocchi sottolinea la consueta distinzione aristotelica tra il « sog-

getto » e l'« artificio » (cfr. ad es. DOLCE, pp. 171 s., nonché la p. 177 di questo stesso trattato), riecheggiando probabilmente anche le preoccupazioni controriformistiche (cfr GILIO, pp. 26 ss. e note relative).

[2] A proposito degli affreschi del Pontormo in S. Lorenzo cfr. VASARI, VI, pp. 285 ss.: « Immaginandosi dunque in quest'opera [gli affreschi della cappella maggiore di S. Lorenzo] di dovere avanzare tutti i pittori, e forse, per quel che si disse, Michelagnolo, fece [il Pontormo] nella parte di sopra in più istorie la creazione di Adamo ed Eva, il loro mangiare del pomo vietato, e l'essere scacciati di Paradiso, il zappare la terra, il sacrifizio d'Abel, la morte di Caino, la benedizione del seme di Noè, e quando egli disegna la pianta e misure dell'Arca. In una poi delle facciate di sotto, ciascuna delle quali è braccia quindici per ogni verso, fece la inondazione del Diluvio, nella quale sono una massa di corpi morti ed affogati, e Noè che parla con Dio. Nell'altra faccia è dipinta la Resurrezione universale de' morti, che ha da essere nell'ultimo e novissimo giorno, con tanta e varia confusione, ch'ella non sarà maggiore da dovero per aventura né così viva, per modo di dire, come l'ha dipinta il Puntormo... Oltre ciò, in uno dei canti dove sono i quattro Evangelisti nudi con libri in mano, non mi pare, anzi in niun luogo, osservato né ordine di storia, né misura, né tempo, né varietà di teste, non cangiamenti di colori di carni ed insomma non alcuna regola né proporzione, né alcun ordine di prospettiva; ma pieno ogni cosa d'ignudi, con un ordine, disegno, invenzione, componimento, colorito e pittura fatta a suo modo; con tanta malinconia, e con tanto poco piacere di chi guarda quell'opera, ch'io mi risolvo, per non l'intendere ancor io, se ben son pittore, di lasciarne far giudicio a coloro che la vedranno... E se bene si vede in questa opera qualche pezzo di torso, che volta le spalle o il dinanzi, ed alcune apiccature di fianchi fatte con maraviglioso studio e molta fatica da Iacopo, che quasi di tutte fece i modelli di terra tondi e finiti; il tutto nondimeno è fuori della maniera sua, e, come pare quasi a ognuno, senza misura, essendo nella più parte i torsi grandi e le gambe e le braccia piccole; per non dir nulla delle teste, nelle quali non si vede punto punto di quella bontà e grazia singolare, che soleva dar loro con pienissima sodisfazione di chi mira l'altre sue pitture: onde pare che in questa non abbia stimato se non certe parti, e dell'altre più importanti non abbia tenuto conto niuno. Ed in somma, dove egli aveva pensato di trapassare in questa tutte le pitture dell'arte, non arrivò a gran pezzo alle cose sue proprie fatte ne' tempi a dietro: onde si vede, che chi vuol strafare e quasi sforzare la natura, rovina il buono che da quella gli era stato largamente donato. Ma che si può o deve, se non avergli compassione, essendo così gli uomini delle nostre arti sottoposti all'errare, come gli altri? ». Nonostante l'evidente derivazione, il Bocchi traduce la censura vasariana da stilistica in contenutistica, accusando il pittore di formalismo. Lo stesso peccato era stato rimproverato al Buonarroti per il suo *Giudizio* (cfr. la

lettera di P. ARETINO a Michelangelo del novembre 1545, in STEINMANN-POGATSCHER, pp. 491 ss., nonché DOLCE, pp. 187 ss., GILIO, pp. 45, 55 ss., e note relative).

[3] A proposito dello « stupore » cfr. p. 133 e n. 1, p. 183 e n. 1.

pagina 186:

[1] Dalla « storia » alla « poesia » del *S. Giorgio* (cfr. p. 138 e n. 2, p. 177 e n. 3, p. 185 e n. 1).

[2] Per simili accentuazioni campanilistiche cfr. p. 132 e n. 2.

[3] Per la distinzione tra l'errore del poeta e quello dell'oratore il Bocchi riecheggia probabilmente CICERONE, *De oratore*, III, 51.

pagina 187:

[1] Per le medesime lodi della « concordia » e dell'« unità » del *S. Giorgio* cfr. p. 133, 145, 149, 151, 169, e note relative. Sulla unione del « naturale » e del « divino » cfr. p. 142 e n. 1.

[2] L'iperbole si affida ancora alla citazione illustre (PLATONE, *Menone*, 97 d-e).

[3] Il Bocchi sembra accennare alle conclusioni del vasariano *Proemio della terza età* (IV, pp. 7 ss.), ma ne rifiuta ancora una volta la progressione a tutto favore del quattrocentesco *S. Giorgio* (cfr. p. 127 e n. 2).

pagina 188:

[1] Sugli inconvenienti della « fatica », intesa non come impegno creativo (cfr. ad es. VASARI, I, p. 91) ma come carenza nella realizzata espressione poetica, cfr. DOLCE, pp. 185, 186 e n. 5.

[2] Sulle negative conseguenze della eccessiva « diligenza » e sull'esempio di Apelle cfr. PINO, p. 119 e nn. 2, 3, DOLCE, p. 185 e n. 6.

[3] Per le stesse lodi sulla « natural bellezza » e « convenevolezza » del *S. Giorgio* cfr. pp. 142 s., 146, 149 s., 151, e note relative.

[4] Ancora « naturale » e « divino »; cfr. p. 142 e n. 1, p. 187 e n. 1.

[5] A proposito della sobrietà degli « ornamenti esteriori » del *S. Giorgio* il Bocchi rivela aspirazioni dimostrative nettamente antimanieristiche (cfr. PINO, pp. 116 s. e note relative) ed affini a quelle controriformistiche (cfr. ad es. GILIO, pp. 51 s. e note relative).

pagina 189:

[1] Ai due casi antichi (per Terenzio cfr. *Phormio*, I, 2, 104-108) il Bocchi affianca quello michelangiolesco (cfr. VASARI, VII, pp. 210 e 216: « Basta che si vede che l'intenzione di questo uomo singulare non ha voluto entrare in dipignere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano, ed in diversissime attitudini; non sol questo, ma insieme gli affetti delle passioni e contentezze dell'animo, bastandogli satisfare in quella parte: nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici;

e mostrare la via della gran maniera e degli ignudi, e quanto e' sappi nelle difficultà del disegno; e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte nel principale suo intento, che è il corpo umano; ed attendendo a questo fin solo, ha lassato da parte le vaghezze de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza qualche ragione, state neglette. Onde qualcuno, non tanto fondato nel disegno, ha cerco con la varietà di tinte ed ombre di colori, e con bizzarre, varie e nuove invenzioni, ed in somma con questa altra via, farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelagnolo, stando saldo sempre nella profondità dell'arte, ha mostro a quelli che sanno assai, come dovevano arrivare al perfetto »; « Ha Michelagnolo atteso solo, come s'è detto altrove, alla perfezione dell'arte, perché né paesi vi sono [negli affreschi della Paolina], né alberi, né casamenti, né anche certe varietà e vaghezze dell'arte vi si veggono, perché non vi attese mai, come quegli che forse non voleva abassare quel suo grande ingegno in simil cose »). In tal modo il trattatista non solo conferma il proprio eclettismo (cfr. ad es. pp. 138 ss., 153 ss., 171 ss., e note relative), ma mostra anche una singolare incomprensione del testo vasariano, in quanto che, pur riecheggiando le giunte del 1568 alla *Vita di Michelagnolo,* coraggiosamente inserite a difendere gli affreschi vaticani dalle censure del Dolce, pp. 187 ss., e del Gilio, pp. 44, 55 ss. (cfr. P. Barocchi, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina,* « Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria' », VIII, 1957, pp. 203 ss.; nonché I, pp 324 s.), cita il severo assolutismo del Buonarroti come un esempio lodevole, dopo avere (p. 177) aderito ad alcune di quelle censure. Evidentemente la dissertazione enciclopedica è la vera dimensione del Bocchi trattatista, giacché motivi vasariani (cfr. pp. 127, 132 s., 144, 147 ss., 178, 187, e note relative), classicistici (cfr. pp. 142, 145 s., 150 s., 169, 183, 188, e note relative) e controriformistici (cfr. pp. 147, 151, 169, 176 s., 185, 188, e note relative) possono qui accavallarsi senza riuscire ad un preciso orientamento stilistico.

[2] In questo elogio della bellezza « forte e gagliarda » il Bocchi sembra partecipare della tradizionale predilezione dei Toscani per il « far di grande » (cfr. Alberti, *Pitt.*, pp. 108 s., e soprattutto Vasari, II, pp. 95 ss., IV, p. 9, V, p. 156: « Cominciò a mostrare [il Rosso] quanto egli desiderasse la maniera gagliarda e di grandezza più degli altri, leggiadra e maravigliosa », VII, pp. 146, 214: « E nel vero, la moltitudine delle figure [del *Giudizio*], la terribilità e grandezza dell'opera è tale, che non si può descrivere », 220 s.: « Finalmente fu dal papa approvato il modello che aveva fatto Michelagnolo, che ritraeva San Pietro a minor forma, ma sì bene a maggior grandezza »).

pagina 190:

[1] Proprio nel paragone tra il *S. Giorgio* e la cupola (già lodata anche

a p. 179) è il ricordo della « grandezza » albertiana e vasariana; cfr. ALBERTI, *Pitt.*, p. 54: « Chi mai sì duro o sì invido non lodasse Pippo architetto, vedendo qui structura sì grande, erta sopra e' cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti e' popoli toscani, facta sanza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io ben iudico, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto? »; VASARI, II, p. 105: « E' vi è [nelle opere del Quattrocento] qualche parte miracolosa, e della quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio, né per avventura si farà in que' che verranno, come, verbigrazia, la lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore, e, per grandezza, essa cupola, dove non solo Filippo ebbe animo di paragonar li antichi ne' corpi delle fabbriche, ma vincerli nell'altezza delle muraglie », p. 365: « E si può dir certo che gli antichi non andarono mai tanto alto con le lor fabbriche; né si messono a un rischio tanto grande, ch'eglino volessino combattere col cielo, come par veramente ch'ella [la cupola del Brunelleschi] combatta, veggendosi ella estollere in tant'altezza, che i monti intorno a Fiorenza paiono simili a lei. E nel vero pare che il cielo ne abbia invidia, poiché di continuo le saette tutto il giorno la percuotono ».

[2] Il Bocchi non regge la temperatura di un giudizio individuante e ripiega, per inerzia, nel giro vizioso degli scontati caratteri della « vivacità » e della « unione » delle membra (cfr. ad es. pp. 133, 145, 149, 151, 163 ss., 169, 187, e note relative).

[3] In questa preoccupazione scolastica del « finito » il Bocchi si dimostra ancora una volta antivasariano (cfr. p. 127 e nn. 2 e 3, p. 128 e n. 1, p. 185 e n. 2, p. 189 e n. 1). Indulgendo ad una esemplificazione eclettica (per Apelle cfr. p. 178, e anche la citazione contraria, a proposito della eccessiva « diligenza », p. 188 e n. 2), egli considera il non-finito michelangiolesco un caso negativo, e in tal modo svaluta l'esigenza di una piena libertà creativa che vi aveva riconosciuto acutamente il biografo aretino (cfr. P. BAROCCHI, *Finito e non-finito nella critica vasariana*, « Arte antica e moderna », I, 1958, pp. 221 ss.).

[4] Anche per il « terrore » del *S. Giorgio* il Bocchi inclina ad una versione puristica più affine alle preoccupazioni classicistiche del DOLCE (cfr. pp. 149, 193, e note relative) che al giudizio stilistico del VASARI (II, p. 403: « ...una figura di San Giorgio armato, vivissima; nella testa della quale si conosce la bellezza nella gioventù, l'animo ed il valore nelle armi, una vivacità fieramente terribile »), per il quale il « terrore » ha di solito il valore positivo di « eccellenza, straordinarietà, eccezionalità » ed è suscettibile delle caratterizzazioni individuali più diverse (cfr. ad es. V, p. 156: « Nelle composizioni delle figure sue era molto poetico [il Rosso], e nel disegno fiero e fondato, con leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti »; VII, p. 179: « E nel vero non curi più chi è pittore di vedere novità ed invenzioni ed 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 [alla volta sistina] ha dato »; VI, p. 587: « ...nelle cose della pittura stravagante [il Tintoretto], capriccioso, presto e risoluto, et il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere e ne' componimenti delle storie fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dell'uso degli altri pittori »).

pagina 191:

[1] Volgendo alla conclusione, il trattato insiste sui soliti argomenti in lode del *S. Giorgio* (per il « costume reale » cfr. pp. 144 ss., 149 s.; per la « vivacità », pp. 163 ss.: per l'« unione » delle membra, pp. 133, 145, 149, 151, 169, 187, 190; per la « convenevolezza », pp. 142 s., 146, 149 s., 151, 188; per la « difficoltà » della bellezza, pp. 170, 180) e usa ancora una volta la riprova per assurdo delle carenze possibili (cfr. pp. 146, 167 s.).

pagina 192:

[1] Un ennesimo paragone iperbolico (cfr. ad es. pp. 150 s., 162 s., 164 s., 189 s.). Per Candaule, re dei Lidi, cfr. ERODOTO, I, 8, e GIUSTINO, I, 7.

[2] Qui si allude probabilmente oltre che alle lodi del VASARI, T, p. 339, e II, p. 403 (cit. nella n. 1 di p. 144), e del DONI (*I Marmi*, II, pp. 9 ss., cit. nella n. 3 di p. 127 e n. 4 di p. 166), a quelle, pur generiche, del FILARETE, *Trattato d'architettura*, XXIII (Vienna, 1890, p. 623), di F. ALBERTINI, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta ciptà di Florentia...*, Firenze, 1510 (ristampa Milanesi-Guasti, Firenze, 1863, p. 14), di A. BILLI, *Il libro di Antonio Billi*, Berlino, 1892, pp. 38 s., del GELLI, (*op. cit.*, p. 59, cit. nella n. 1 di p. 149), nonché al poemetto giocoso del LASCA *In lode della statua di San Giorgio di mano di Donatello a Orsanmichele in Firenze* (*Le rime burlesche edite e inedite di Anton Francesco Grazzini*, Firenze, 1882, pp. 526 ss., vv. 19-30: « L'oro e l'argento che tanto ognun loda, Restan da parte, però che da lui Sono in quel pregio ch'il fango e la broda. Voi vorresti saper chi è costui; Io vel dirò e potrete vedello Stasera, prima che l'aria s'abbui. Egli è 'l San Giorgio che fe' Donatello; Guardate or voi se mai vedeste un viso Tanto leggiadro, vago, onesto e bello; Tal ch'ogni volta ch'io lo miro fiso, Sento tanta dolcezza e tanta gioia, Che mi par esser proprio in paradiso »).

[3] Sulla « semplice perfezione » del *S. Giorgio* cfr. p. 188 e n. 5.

pagina 193:

[1] Anche questo ultimo elogio della « perfezione » del *S. Giorgio* mira a valori eminentemente emblematici (cfr. pp. 145, 146, 149, 151 s., 167, e note relative).

[2] La tecnica di questo crescendo del Bocchi è molto affine a quella delle più solenni orazioni del Varchi (cfr. ad es. *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi fatta e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo*, Firenze, 1564, pp. 7 ss.).

pagina 194:

[1] Anche quest'ultima aristotelica accentuazione della responsabilità dell'artefice (cfr. pp. 133, 152, e note relative) non riesce a caratterizzare storicamente la personalità di Donatello, che resta astrattamente esemplare al pari della sua opera (cfr p. 127 e nn. 2 e 3).

ROMANO ALBERTI

TRATTATO DELLA NOBILTÀ DELLA PITTURA

pagina 197:

[1] « Clemente VIII nel 1596 lo creò arcivescovo di Napoli, e fu cospicuo ristoratore di quella chiesa; abbellì la metropolitana con magnifiche fabbriche ed eccellenti pitture, con prodigiosa quantità di suppellettili di argento e preziosi arredi... In Roma diede principio alla sontuosa chiesa di S. Andrea della Valle, in cui gettò la prima pietra, indi proseguita e compita dalla munificenza del Cardinal Peretti detto Montalto » (G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica,* Venezia, 1840-79, XXX, p. 107).

[2] Per avvalorare la solennità del suo esordio l'Alberti ricorre agli elementi aristotelici e ne paragona le leggi a quelle dell'« onore » e della « virtù », secondo quel gusto di una fenomenica morale che si ritrova anche negli scritti del Tasso (cfr. ad es. *Orazione in morte di Barbara d'Austria* [1572]: « Sì come, illustrissimo ed eccellentissimo Principe, se un giorno solo sarà stato sereno, non per questo stimiamo esser venuta la primavera, bisognandovi la perseveranza di un lungo tempo nel quale il Sole ogni giorno prenda forze e si dimostri chiaro; così nella felicità umana non da poche, ma da molto continue azioni vien giudicato questo sereno, certo a la turbazione del cielo, come la beatitudine a la miseria, opposto », TASSO, *Prose diverse,* II, p. 25).

[3] Paragone di tradizione letteraria, in cui lo scrittore sembra riecheggiare l'*Iliade* (VIII, 417-421 nella trad. Monti: « Come carco talor del proprio frutto E di troppa rugiada a primavera Il papaver nell'orto il capo abbassa; Così la testa dell'elmo gravata Su la spalla chinò quel l'infelice »), l'*Eneide* (IX, 434-437: « in humeros cervix conlapsa recumbit; Purpureus veluti cum flos succisus aratro Languescit moriens lassove papavera collo Demisere caput, pluvia cum forte gravantur ») e il *Furioso* (XVIII, 153: « Come purpureo fior languendo muore, Che 'l vomere al passar tagliato lassa; O come carco di superchio umore Il papaver ne l'orto il capo abbassa... »).

pagina 198:

[1] Nell'enfasi della « prosopopea » (cfr. ad es. quella di Roma che risponde a Plutarco, in TASSO, *Prose diverse*, II, pp. 329 ss.) la Pittura, sull'orlo della « fatale separazione dell'arte 'alta' dal suo substrato, il mestiere » (SCHLOSSER, p. 341), sembra lamentarsi dello stesso « disprezzo » di cui si duole anche il LOMAZZO [1584], I, p. 17: « Da che si conosce quanto biasimo meritino i pittori di questi nostri infelici tempi, che hanno ardire di esercitar quest'arte non solamente senza cognizione delle scienze sopradette, ma anche senza saper pure né leggere né scrivere; e stimolati dalla povertà, con quello solo scopo di guadagnarsi il vitto, altro non fanno ch' empiastrare tutto giorno le mura, i tempii e le tavole, con vituperio di così nobil arte e con isdegno degli uomini intendenti che simili pitture vedono e considerano ». Cfr. anche ZUCCARO, *Lamento*, s.p.: « Che veggio ohimè? Chi tua beltà ti fura, E chi ti induce a così grave pianto, O del mondo bellezza, alma Pittura? Dimmi, ti prego, la cagion di tanto Duol che t'affligge e ti tormenta il core, E chi ti cinse questo oscuro manto. 'Questa veste macchiata è il gran dolore, Che il cor m'affligge e mi tormenta l'alma, E versa il pianto da questi occhi fuore. Già fui al mondo gloriosa et alma; Or mira, ohimè, com'io trattata sono, E s'ho cagion di batter palma a palma. M'ha posto il mondo quasi in abbandono, Come ch'io fossi di nissun momento, E pur del Ciel son grazioso dono. Ohimè, che pena e che dolor io sento, Vedermi priva d'ogni mia bellezza, Priva di luce, priva d'ornamento' ».

[2] La Pittura conclude il suo discorso preannunciando gli argomenti su cui si impernia il trattato, e cioè la « nobiltà naturale » (testimoniata dal legame con la poesia e la retorica; cfr. pp. 211 ss.), la « nobiltà civile » (attestata dalla protezione del cardinale Gesualdo), la « nobiltà teologica » (affidata alla protezione di Dio; cfr. pp. 223 ss.).

pagina 199:

[1] Mentre un PINO, p. 97, un VASARI, T, pp. 8 ss., un DANTI, pp. 209 s., tenevano a sottolineare l'originalità delle proprie trattazioni, l'Alberti, nel clima romano del rilancio accademico della pittura, sembra compiacersi della propria compilazione (cfr. R. ALBERTI, *Origine*, pp. 13 s.: « Essendo cosa non solo utile [parla F. Zuccaro], ma necessaria pei degni e diversi rispetti, Academici fratelli, che ciascuno intenda e conosca quel tanto ch'egli professa, e conoscendo noi inoltre che, se bene l'operazioni nostre e li nostri esercizii consistono nell'operare puramente, tuttavia l'operazione nostra viene a essere più chiara e perfetta, quanto piu chiaramente e perfettamente l'intendiamo e meditiamo, ove però senza la teorica non può essere prattica d'operazione molto buona, per tanto ordiniamo che ogni quindeci giorni in questa nostra Academia vi si facciano raggionamenti e discorsi teorici circa al bel operare, e questo è lo scopo principale di nostro affare; ché se in questi ci essercitaremo,

daremo utili avisi a noi medesimi, e piacere e diletto forse grandissimo a molti di fuora via, e riputazione alla professione et a questa nascente Academia. Però io laudo prima d'ogni altra cosa che noi ci sforziamo di conoscere che sia dissegno »).

[2] Distinzione suggerita dalle preoccupazioni sociali dei trattatisti controriformistici; cfr. PALEOTTI, pp. 153 ss., 160 ss., e note relative, nonché TASSO, *Il Forno overo de la nobiltà* [1581], in *Dialoghi*, II, 1, pp. 45 ss., 82 ss.

[3] L'Alberti inizia la sua dimostrazione della « nobiltà » della pittura, partendo dalle classificazioni aristoteliche (cfr. VARCHI, p. 18, PINO, p. 106, PALEOTTI, pp. 157 s., TASSO, *Il Porzio overo de le virtù*, in *Dialoghi*, II, 2, p. 945) e compiacendosi di un esempio non meno convenzionale (cfr. TASSO, *Il Ficino overo de l'arte*, in *Dialoghi*, II, 2, p. 893; *Il Porzio overo de le virtù*, ivi, p. 948).

[4] Poiché buona parte dell'apparato erudito dell'Alberti è di seconda mano, pare almeno troppo ottimistica l'affermazione dello SCHLOSSER, p. 340, che « è [l'Alberti]... un abile letterato, fornito di preparazione giuridica: cita infatti volentieri gli antichi glossatori ».

pagina 200:

[1] L'Alberti riporta fedelmente le distinzioni del PALEOTTI (cfr. pp. 149 ss.), in cui inserisce confusamente (Cesare!) notissime citazioni pliniane (per Panfilo cfr. PINO, p. 138; per Aristide, PINO, p. 111, DOLCE, p. 160; per Apelle, VARCHI, pp. 37, 46, PINO, p. 110, GILIO, p. 14, e note relative).

pagina 201:

[1] Per tali distinzioni cfr. ancora PALEOTTI, pp. 153 ss., da cui l'Alberti riprende la maggior parte delle citazioni (cfr. soprattutto p. 154 n. *a*).

pagina 202:

[1] A proposito della nobiltà « civile » della pittura cfr. ancora PALEOTTI, pp. 154 ss., che accenna più rapidamente al principio di autorità.

[2] Dall'enunciazione del principio il trattatista passa sistematicamente ad una esemplificazione convenzionale (cfr. BOCCHI, pp. 135 ss., 152 ss., 169 ss., e note relative). Per Alessandro e Apelle cfr. ad es. VARCHI, pp. 37, 46, PINO, p. 110, DOLCE, pp. 19 s., GILIO, p. 14, ARMENINI p. 38, LOMAZZO, *Idea*, p. 48, ZUCCARO, *Lamento*, s.p.; per la citazione di Plinio sulla stima della pittura in Grecia cfr. PALEOTTI, p. 150 e n. *e*.

pagina 203:

[1] Cfr. le ragioni, assai simili, addotte dal PINO, p. 108.

[2] L'Alberti cerca di giustificare la recente incomprensione della pit-

tura ricorrendo approssimativamente agli estremi della progressione vasariana (cfr. VASARI, II, pp. 95 ss., IV, pp. 7 ss.).

pagina 204:

[1] A proposito degli « imperatori » l'Alberti condivide l'esemplificazione paleottiana (PALEOTTI, pp. 151 e 156), cui aggiunge il notissimo caso di Nerone (cfr. PINO, p. 108, DOLCE, p. 160, nonché ARMENINI, p. 35). Il trattatista preferisce insomma insistere sui sicuri *exempla* degli antichi (per Adriano cfr. anche DOLCE, l. c., GILIO, p. 12; per Marco Antonio, VARCHI p. 36; per Valentiniano, PINO, GILIO, ARMENINI, ll. cc.; per Alessandro Severo, PINO, DOLCE, ARMENINI, ll. cc.), piuttosto che ricorrere ad *auctoritates* più recenti, come fa il LOMAZZO [1584], I, p. 28: « Si legge che il Re Francesco I di Francia molte volte si dilettava di prendere lo stile in mano ed esercitarsi nel disegnare e dipingere. Et il medesimo hanno fatto molti altri prìncipi così antichi come moderni, fra i quali non è da tacere Carlo Emanuele Duca di Savoia... ».

[2] A proposito dei « nobili » il trattatista non si accontenta dei più noti casi pliniani (per Turpilio cfr. PINO, p. 108 e n. 11, ARMENINI, p. 35, ZUCCARO, *Lettera*, s. p.; per Quinto Pedio, PINO, p. 108 e n. 18, DOLCE, p. 158, PALEOTTI, p. 140; per i figli di Paolo Emilio, PINO, pp. 108 s. e n. 1 di p. 109; per Fabio Pittore, VARCHI, p. 36 e n. 1, PINO, p. 108, DOLCE, p. 158, GILIO, pp. 12, 106, PALEOTTI, p. 150, ARMENINI, p. 35, LOMAZZO, *Idea*, p. 47, ZUCCARO, *Lettera*, s.p.), ma cita anche quelli meno noti di Titedio (var. Aterio) Labeone (PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 20) e di Lucio Manilio (ALBERTI, *Pitt.*, p. 79, ARMENINI, p. 35), probabile variante di Lucio Ostilio Mancino (PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 23), come propose per il precedente quattrocentesco H. JANITSCHEK, *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, 1877, p. 233 n. 34, e ripropone L. MALLÈ, in ALBERTI, *Pitt.*, p. 79 n. 1.

[3] Il passo di Valerio Massimo è citato dal PALEOTTI, p. 150. Per riabilitare la pittura l'Alberti ricorre al caso di Timante che, grazie al suo Sacrificio di Ifigenia, è certo uno dei pittori antichi più apprezzati dalla trattatistica d'arte del Cinquecento (cfr. VARCHI, p. 56, DOLCE, p. 167, GILIO, pp. 17, 27, PALEOTTI, p. 382). Eufranore invece ha goduto di una fama assai più limitata (cfr. ad es. ALBERTI, *Pitt.*, p. 78, 101, 111).

[4] Dopo gli « imperatori » e i « nobili », anche i « filosofi » e i « poeti » attestano, secondo una gerarchia tradizionale (cfr. VARCHI, p. 36, PINO, pp. 108 s., PALEOTTI, p. 156), la nobiltà « estrinseca » della pittura. L'esemplificazione è ancora convenzionale (per Platone cfr. VARCHI, p. 36 e n. 2, PINO, p. 108, PALEOTTI, p. 156, ARMENINI, p. 35, ZUCCARO, *Lettera*, s. p.; per Eschine, PALEOTTI, l. c.; per Panfilo, ALBERTI, *Pitt.*, pp. 103 s., GILIO, p. 105; per Pirrone, PINO, p. 108 e n. 16, ARMENINI, l. c.; per Demetrio, VARCHI, p. 36 e n. 3, PINO, p. 107; per Metrodoro, VARCHI, p. 36 e n. 3, DOLCE, p. 159, PALEOTTI, ARMENINI, ll. cc.; per Euripide, PALEOTTI, l. c.;

per Pacuvio, PINO, p. 108 e n. 11, DOLCE, p. 159, GILIO, p. 106, ARMENINI, p. 35, ZUCCARO, *Lettera*, s. p.; per Dante, DOLCE, p. 159 e n. 3); sola eccezione è la citazione di Filostrato, il quale non è menzionato dai suddetti trattati.

pagina 205:

[1] Per la citazione di Seneca cfr. ancora — come per le considerazioni generali di p. 200 — PALEOTTI, p. 150. Anche in questo caso, come già per Valerio Massimo (cfr. p. 204), il trattatista si compiace di una confutazione puntuale.

[2] Anche per gli argomenti della « nobiltà intrinseca » della pittura, come già a proposito delle tre « specie » di nobiltà (cfr. p. 201), l'Alberti sembra riecheggiare soprattutto il PALEOTTI, pp. 165 s.; ma cfr. anche VARCHI, pp. 15, 17 ss., 53 ss., PINO, p. 107, DOLCE, pp. 157 ss.

[3] È degno di nota che nel registrare queste distinzioni tradizionali (cfr. specialmente VARCHI, pp. 15, 17 ss., e PALEOTTI, pp. 153 ss.) l'Alberti alle fonti antiche (per Galeno cfr. PALEOTTI, p. 158 n. *a*) affianca anche il PINO (cfr. p. 107 e note relative).

pagina 206:

[1] Il solito esempio pliniano: cfr. VARCHI, p. 35 e n. 5, DOLCE, p. 161, GILIO, p. 12, PALEOTTI, pp. 150 s., ZUCCARO, *Lettera*, s. p.

[2] L'Alberti sembra svalutare la libertà oraziana a tutto vantaggio di un prestigio sociale che non si affida al rango (cfr. PINO, p. 132, da cui dissente GILIO, p. 11 e n. 2), ma comunque tende a risolvere la stessa nobiltà « intrinseca » della pittura in una nobiltà « estrinseca ». Il *quidlibet* oraziano non suscita più, nel nostro trattatista, i timori controriformistici per la « licenza », provati soprattutto dal GILIO (cfr. p. 3 e n. 4, pp. 16 ss. e note relative, nonché PALEOTTI, pp. 401, 448, e note relative), e torna, in certo senso, ad affermare solo la scontata equivalenza tra pittura e poesia (cfr. inoltre II, p. 3 e n. 4).

[3] Tradizionali disquisizioni aristoteliche, per le quali cfr. soprattutto PINO, p. 109, DANTI, pp. 221 ss., e note relative. Ma vedi anche le successive deduzioni di F. ZUCCARO, in R. ALBERTI, *Origine*, p. 48, pronunziate nella seduta dell'Accademia del 26-II-1594: « In eccellenza e facultà universale è [la pittura] prima della scultura e dell'architettura; doppo la pittura ragionevolmente segue la scultura, sì per la dignità della vera imitazione e per la dignità del suggetto, come per l'eccellenza dell'ingegno, essendo che l'architettura, come chiaro si vede, ha suggetto men nobile che quest'altre due, essendo l'uomo creatura più degna e singolare di quante Dio n'abbia create e fatte in questo basso mondo, e intorno a questo nobilissimo sugetto in spezie particolare s'essercitano queste due professioni, pittura e scultura, ove veramente l'ingegno e la forza dell'intelletto e 'l bel giudizio si dichiara e si conosce essere più singulare

che nell'architettura, la quale si essercita in sugetti men nobili, all'imitazione de' corpi inanimati ».

pagina 207:

[1] Mentre il PINO, pp. 98 s., sosteneva la disparità tra bellezza « naturale » e bellezza « artificiale » in favore della prima, l'Alberti accentua il valore del processo astrattivo dell'artefice, quasi per nobilitarlo (cfr. p. 198 e n. 1, p. 199 e n. 1).

[2] Il trattatista insiste sulla dottrina e sulla speculazione del pittore (cfr. la nota precd.), riecheggiando non solo gli argomenti del confronto tra la pittura e le altre arti (cfr. VARCHI, pp. 17 ss., PINO, p. 107, PALEOTTI, pp. 157 s., e note relative), ma anche quelli più convenzionali (« l'effige ») delle proprietà espressive della pittura (cfr. VARCHI, pp. 37 ss., 55 ss., VASARI, pp. 60 ss., PINO, pp. 106 s., DOLCE, pp. 152 ss., GILIO, p. 27, PALEOTTI, pp. 213 ss., BOCCHI, pp. 134 ss., e note relative).

pagina 208:

[1] La citazione di Aristotele deriva dal PALEOTTI, p. 151. L'Alberti tuttavia se ne serve per combattere ancora l'« ignoranza » dell'artefice (cfr. VARCHI, pp. 34 s., DOLCE, p. 154, GILIO, p. 15 e n. 2, e l'accezione moralistica del PALEOTTI, p. 120 e n. 4) e rivalutare le proprietà conoscitive della pittura, non nel senso meramente pedagogico e sociale dei controriformisti (cfr. ad es. GILIO, pp. 25 ss., PALEOTTI, pp. 140 ss., e note relative).

[2] L'Alberti traduce tutte le proprietà della pittura in « esercizio dell'intelletto » (cfr. i più modesti accenni di VARCHI, pp. 7 ss., PINO, p. 134, e note relative), puntando ancora una volta (cfr. p. 207 e note relative) sulla speculazione e non sulla problematica concreta dell'artefice (cfr. invece VARCHI, pp. 37 ss., VASARI, pp. 60 ss., PINO, pp. 113 ss., DOLCE, pp. 164 ss.). Per simili aspirazioni teoriche cfr. le definizioni aristoteliche proposte nell'adunanza dell'Accademia di S. Luca del 26-II-1594 (R. ALBERTI, *Origine*, pp. 42 s.: « Il disegno dicemmo essere forma espressa di tutte le forme intelligibili e sensibili, che dà luce all'intelletto et alimento e vita alle operazioni... Circa poi la forma sua esteriore sensibile, diciamo forma essemplare di tutte le cose che immaginare e formar nell'intelletto si possano, appare circonscritto di forma senza sustanza di corpo; l'opera sua è simplice lineamento »; « Pittura, figlia e madre del disegno, specchio de l'alma natura, vero ritratto di tutte le cose che immaginare e nell'intelletto formar si possano ») e le prime definizioni di F. ZUCCARO del « disegno interno » e « disegno esterno », proposte nell'adunanza della stessa Accademia del 17-I-1594 (R. ALBERTI, *op. cit.*, pp. 17 ss.: « Il disegno entro di noi è il primo e prossimo interno principio, formale motore delle nostre istesse cognizioni et operazioni, conciosia che, movendo questo prima l'intelletto nostro, e dopo' l'intel-

letto la volontà, et inoltre questa le virtù nostre essecutive, noi operiamo al di fuori... Diciamo che il disegno, quanto al suo principale significato, altro non è in sostanza che un oggetto et insieme un termine della nostra intelligenza, in cui come in lucidissimo specchio l'intelletto chiaramente et espressamente vede le cose rapresentate in lui per le forme intelligibili ornanti l'istesso intelletto; o, ragionando in metafora e similitudine, lo difiniremo luce generale dell'intelletto et alimento e vita dell'operazioni nostre... Si deve però sapere che non d'una, ma di due sorti è il disegno, cioè intellettivo e prattico, poiché, sì come sono duoi intelletti in noi, uno chiamato speculativo, il cui fine proprio è l'intendere solamente in universale, e l'altro adimandato intelletto pratico, il cui termine proprio et ultimo è l'operare o, per dir meglio, esser principio dell'operazioni nostre, è necessario che anco siano due i disegni alluminanti gl'intelletti nostri, cioè uno che è oggetto e termino dell'intelletto cognoscitivo, e questo rappresenta all'intelletto le cose universalmente intese, e l'altro che è oggetto e termine dell'intelletto prattico, e questo rappresenta all'intelletto le cose in particolare et in singolare ».

pagina 209:

[1] Più tardi, a proposito del « diletto », l'Alberti affronta in modo più esauriente la « latitudine » della pittura (cfr. p. 215 e n. 2).

[2] Anche l'aristotelica « malencolia » nobilita, secondo l'Alberti, i pittori (cfr. Tasso, *Il Messaggiero* [1582], in *Dialoghi*, II, 1, pp. 266 s.: « Come ch'io non nieghi d'esser folle, mi giova almeno di credere che questa nuova pazzia abbia altra cagione. Forse è soverchia maninconia, e i maninconici, come afferma Aristotele, sono stati di chiaro ingegno ne gli studi de la filosofia e nel governo de la republica e nel compor versi; ed Empedocle e Socrate e Platone furono maninconici; e Marato poeta ciciliano allora era più eccellente ch'egli era fuor di sé, anzi quasi lontano da sé stesso; e molti anni dapoi Lucrezio s'uccise per maninconia; e Democrito caccia di Parnaso i poeti che sian savi. Né solo i filosofi e i poeti, ma gli eroi, come dice l'istesso Aristotele, sono infestati dal medesimo vizio: e fra gli altri Ercole, dal quale il mal caduco fu detto erculeo. Si possono anche tra' maninconici annoverare Aiace e Bellerofonte: l'uno de' quali divenne pazzo a fatto; l'altro era solito d'andare pe' luoghi disabitati... E per fermo non fu più faticosa operazione il vincer la chimera che 'l superar la maninconia, la qual più tosto a l'idra ch'a la chimera potrebbe assomigliarsi, perch'a pena il maninconico ha tronco un pensiero, che due ne sono subito nati in quella vece, da' quali con mortiferi morsi è trafitto e lacerato. Comunque sia, coloro che non sono maninconici per infermità ma per natura, sono d'ingegno singolare, e io son per l'una e per l'altra cagione: laonde in parte vo consolando me stesso »). Evidentemente egli non teme, per gli artisti,

i pericoli di un simile umore già segnalati dal Pino e dal Vasari (PINO, pp. 135 s.; VASARI, VII, p. 34: « Quanto vi sono [in Francia] avuti cari et amati gli uomini allegri, gioviali, che vivono alla libera e si trovano volentieri in brigata ed a far banchetti, tanto vi sono, non dico fuggiti, ma meno amati e carezzati coloro che sono come Francesco [Salviati] era di natura malinconico, sobrio, mal sano e stitico », e p. 50: « Le prime cose di costui [Daniello Ricciarelli] mostrano essere state fatte veramente da un malinconico, essendo piene di stento »). Diversamente E. BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, « Commentari », VII, 1956, p. 102: « È stato osservato che per i Manieristi quest'idea interiore " non 'sta', né 'preesiste' nell'anima dell'artista...; ancor meno vi è 'innata', come voleva il neoplatonismo genuino, ma piuttosto 'viene alla mente', 'nasce', è 'ricavata dalla realtà' 'acquistata', anzi esplicitamente 'foggiata e scolpita'" [PANOFSKY, pp. 46 s.]. Lo studio, la meditazione, la riflessione acquistano un'importanza di prim'ordine, diventano essi stessi il processo creativo. Romano Alberti, nel 1585, spiega mirabilmente questo atteggiamento... Così Michelangelo, la cui gioia appunto è la malinconia, afferma di inseguire 'un choncetto di belleza Immaginata o vista dentro al cuore' e sostiene che 'si dipinge col ciervello et non con le mani, et chi non può avere il ciervello seco, si vitupera' ».

[3] Esempio pliniano non meno famoso di quello dei « fanciulli greci » (cfr. p. 205), cui spesso viene abbinato (cfr. VARCHI, p. 35 e n. 5, PINO, p. 108, DOLCE, p. 161, GILIO, p. 12, PALEOTTI, pp. 150 s.).

pagina 211:

[1] L'Alberti si compiace di concludere questa prima parte della sua dimostrazione della nobiltà « intrinseca » della pittura (cfr. p. 205), accogliendo ed ampliando le fonti citate dai teorizzatori del tema (cfr. soprattutto PALEOTTI, pp. 150, 157 s., mentre il PINO, cit. nella n. *g* di p. 210, non s'impegna in una simile esemplificazione). Particolarmente notevole appare l'inconsueta citazione del « moderno » LORENZO VALLA (*Elegantiae Linguae Latinae*, praef.).

pagina 212:

[1] Passando al secondo argomento della nobiltà « intrinseca » della pittura, cioè alla tradizionale affinità tra poesia, pittura e oratoria (cfr. VARCHI, pp. 53 ss., PINO, pp. 106 e 115, DOLCE, pp. 152 ss., 162, 168, 186, GILIO, pp. 14 s., 87, PALEOTTI, pp. 120, 142 ss., 149, 156 s., 200, 214 ss., BOCCHI, p. 138, e note relative), l'Alberti, come già a proposito della nobiltà « civile », si preoccupa subito di citare le fonti più autorevoli (per Orazio cfr. VARCHI, p. 54, GILIO, p. 18; per Simonide, GILIO, pp. 14 s., PALEOTTI, p. 147; per Aristotele, PALEOTTI, p. 156, e per Platone, ancora PALEOTTI, p. 220).

[2] Per i « varii autori » cfr. soprattutto PALEOTTI, pp. 148, 214 ss.

pagina 213:

[1] Le ben più impegnate dimostrazioni dei controriformisti, che tenevano a mettere in valore le prerogative didascaliche della pittura (cfr. GILIO, p. 25 e n. 2, e soprattutto PALEOTTI, pp. 140 ss., 147 ss., 206 ss., e note relative), offrono all'Alberti gli elementi per una diligente compilazione (per le citazioni del Damasceno cfr. PALEOTTI, pp. 143, 207; per quella di Beda, PALEOTTI, p. 227).

[2] Anche gli « Egizii », a parte la loro problematica priorità (cfr. PINO, p. 123, GILIO, p. 12, e note relative), sono ormai una citazione di prammatica (cfr. soprattutto PALEOTTI, p. 176 e n. 1, nonché LOMAZZO [1584], I, p. 4: « Vediamo che gli Egizi con la pittura d'animali e d'altre cose dichiaravano tutte le scienze e segreti suoi, così sacri come profani: talché la pittura appresso loro era come un erario, dove riponevano ad eterna memoria le ricchezze delle sue alte scienze »).

pagina 214:

[1] Anche l'Alberti ama talvolta abbinare agli esempi antichi i moderni (cfr. ad es. VARCHI, pp. 38 s., PINO, pp. 134 s., DOLCE, pp. 160 ss., PALEOTTI, pp. 163 ss., BOCCHI, pp. 135 s., 147, 150, 166, 178, 189). Per Alfonso de Castro cfr. PALEOTTI, p. 176 e n. *f.*; per Quinto Pedio cfr. p. 204 e n. 2.

[2] Nell'esemplificare la tradizionale « utilità » della pittura in campo scientifico (cfr. VARCHI, p. 39 e n. 7, DOLCE, pp. 157, 161 s., PALEOTTI, p. 177 e n. 3, 356 ss., ALDROVANDI, pp. 513 s.) l'Alberti rivela una spiccata sensibilità emblematica (affine, ad es. a PALEOTTI, pp. 329 ss., 340, 353, 368, 372, 456 s., BOCCHI, pp. 145 s., 151 s., 167), che non ha più timore delle superstizioni astrologiche (cfr. invece PALEOTTI, pp. 356 s. e n. 1 di p. 357)

[3] Su tale « delettazione » della pittura, intesa in senso generico, concordavano infatti VARCHI, p. 40, VASARI, pp. 61 s., SANGALLO, pp. 71 s., PINO, pp. 130 s., DOLCE, pp. 157, 161 ss., PALEOTTI, p. 178 (e cfr. le note relative).

pagina 215:

[1] In questa distinzione delle « tre delettazioni » l'Alberti riassume fedelmente il PALEOTTI, pp. 216 s., abbreviando le caratteristiche soprattutto di quella spirituale.

[2] Nella prima parte della dimostrazione l'Alberti riassume abilmente il Paleotti, limitandosi ad aggiungere la citazione di Filostrato (cfr. PALEOTTI, pp. 219 s.), ma poi contamina il disteso ragionamento del teologo sottolineando i soliti esempi pliniani (cfr. VARCHI, p. 38, PINO, pp. 112 s., DOLCE, pp. 182 s., PALEOTTI, p. 220, BOCCHI, p. 164, e note relative).

pagina 216:

[1] Anche per l'Alberti le proprietà contraffattrici ed illusionistiche della pittura (cfr. ad es. VARCHI, pp. 37 ss., VASARI, pp. 61 ss., PONTORMO, p. 68, PINO, p. 106, DOLCE, pp. 163, 176, e note relative) divengono meramente utilitarie (cfr. PALEOTTI, pp. 177 e n. 2, 219, nonché LOMAZZO, *Idea*, pp. 52 s.: « Quante sono le cose create della natura, che sono innumerabili, tanti si può con ragion dire che siano gli effetti che produce la pittura e i giovamenti ch'ella apporta. Perciocché, rappresentando agli occhi nostri tutte le forme delle cose di che è ripieno e adorno questo mondo, a guisa d'un'altra natura, o almeno come imitatrice con ragione e emula di lei, viene con tante parti a farci conoscere col più bello e dilettevol modo le diversità di esse forme, c'insegna come elle nel meglio si convengono insieme, e con che sottile e ingegnoso artificio per la forma dei corpi perfetti si congiungono e collocano insieme regolatamente le linee instituite da occhio introdotto con ragione... Sicché la pittura è atta a rappresentare al vivo tutto ciò ch'occhio mortal può vedere: e lume, e raggi di sole, ed ecclissi, e notte e sera ed aurora, e folgori e tuoni, e color del cielo, e fumo, e pesci sotto acqua e, nell'uomo, quasi lo spirito, e l'istessa voce e l'aria. E quindi ella viene a formar il volto ond'egli è dagli altri conosciuto, col maggior diletto che possa sentir l'occhio e l'intelletto, non pur del savio, ma ancor degli ignoranti, rappresentando quelle cose e in quel modo che più a ciascuno di loro aggradisce »). Lo ZUCCARO invece riesce a rendere alle proprietà espressive della pittura una particolare impronta stilistica (*Lettera*, s. p.: « Insomma, la pittura rappresenta ogni bellezza ed ogni bruttezza, il chiaro del giorno, l'oscuro della notte, una tempesta di mare, un lampeggiar dell'aria, un fulminar del cielo, un incendio d'una città, una pugna e un esercito, una caccia pastorale, un'impresa amorosa, un'armata maritima, un edificio sontuoso e, per conchiuderla, può mostrar cielo, terra, mare, monti, selve, prati, giardini, fiumi, fonti, cittá e campagne e tutto ciò che vuole »).

[2] Anche questo esempio deriva dal PALEOTTI, p. 220 e n. *g*.

pagina 219:

[1] Anche per esemplificare gli effetti emotivi della pittura l'Alberti sceglie i casi più accreditati (per i « ritratti dei maggiori » cfr. DOLCE, p. 162, PALEOTTI, p. 231, BOCCHI, p. 141; per Cassandro, ALBERTI, *Pitt.*, p. 76, nonché ARMENINI, p. 30; per Cesare, VARCHI, p. 51, DOLCE, p. 162, BOCCHI, p. 141; per S. Basilio, MOLANO, f. 29, PALEOTTI, p. 228; per S. Gregorio di Nissa, GILIO, pp. 41, 108, PALEOTTI, pp. 231 s.).

pagina 220:

[1] Rivalutando la pittura anche per le scienze speculative che in essa convergono, l'Alberti si allontana dall'indifferenza che i controriformisti

mostrano per i caratteri tecnici dell'arte (cfr. ad es. GILIO, pp. 38, 56, PALEOTTI, p. 170, e note relative), e si appella all'autorità del PINO, pp. 121 s., da cui riprende la definizione delle « tre ragioni principali », che illustra con una esemplificazione più ampia.

[2] L'esemplificazione, sia pure vasariana (come tiene a indicare lo stesso trattatista; per Piero della Francesca cfr. VASARI, II, p. 501), risulta ovviamente generica e parziale rispetto alle più complesse conclusioni storiche e stilistiche del biografo aretino (cfr. ad es. VASARI, p. 61 e n. 7, II, p. 203: « Paolo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto da Giotto in qua l'arte della pittura, se egli si fusse affaticato tanto nelle figure ed animali, quanto egli si affaticò e perse tempo nelle cose di prospettiva; le quali, ancorché sieno ingegnose e belle, chi le segue troppo fuor di misura, getta il tempo dietro al tempo, affatica la natura, e l'ingegno empie di difficultà, e bene spesso di fertile e facile lo fa tornar sterile e difficile, e se ne cava (da chi più attende a lei che alle figure) la maniera secca e piena di profili; il che genera il voler troppo minutamente tritar le cose: oltre che bene spesso si diventa solitario, strano, malinconico e povero; come Paolo Uccello... »; p. 288: « E perché fu [Masaccio] di ottimo giudizio, considerò che tutte le figure che non posavano né scortavano coi piedi in sul piano, ma stavano in punta di piedi, mancavano d'ogni bontà e maniera nelle cose essenziali; e coloro che le fanno mostrano di non intender lo scorto. E sebbene Paolo Uccello vi si era messo ed aveva fatto qualche cosa, agevolando in parte questa difficultà, Masaccio nondimeno, variando in molti modi, fece molto meglio gli scorti, e per ogni sorte di veduta, che niun altro che insino allora fusse stato; e dipinse le cose sue con buona unione e morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e degl'ignudi i colori dei panni, i quali si dilettò di fare con poche pieghe e facili, come fa il vivo e naturale »). Comunque, anche questa elementare casistica tecnica conferma l'intenzione del trattatista di riabilitare l'arte in senso specifico (cfr. invece la esemplificazione vasariana, ma in chiave religiosa, del PALEOTTI, pp. 166 s. e note relative).

[3] Con sforzo il trattatista rievoca i problemi tecnici pretridentini (per la « proporzione » e l'« anatomia » cfr. PINO, pp. 104 ss., DOLCE, pp. 174 ss., DANTI, pp. 212 ss., 224 ss., 232 ss., e note relative), per ricadere, subito dopo, in una citazione teologica (sulla « perfezione » di Cristo cfr. GILIO, pp. 39 s., MOLANO, ff. 134 v. s.) malamente bilanciata da esempi laici antichi e recenti (per Parrasio cfr. GILIO, p. 14; per Asclepiodoro cfr. ALBERTI, *Pitt.*, p. 110; per il Dürer, PINO, p. 96, PALEOTTI, p. 495). Ne risulta un ibridismo di interessi che tuttavia denuncia il superamento del rigore controriformistico.

[4] In questa « filosofia » del pittore l'Alberti sembra riecheggiare soprattutto il PINO, p. 109 e n. 7, e il PALEOTTI, pp. 153, 157.

pagina 221:

[1] Mentre il PINO, pp. 114 ss., e il DOLCE, pp. 164 ss., avevano subordinato i « caratteri » aristotelici alle esigenze stilistiche della « invenzione », l'Alberti, come il BOCCHI, pp. 134 ss., e il LOMAZZO [1584], II, pp. 128 ss., dà loro un rilievo di primo piano, secondo esigenze eminentemente emblematiche (cfr. p. 214 e n. 2). Per l'esempio della « vergine » il trattatista copia il PINO, p. 136.

[2] A differenza dell'ALBERTI, *De Pictura*, Basilea, 1540, p. 78, e del PINO, p. 136 (e cfr. n. 6), il trattatista cita esattamente il testo pliniano (*Nat. Hist.*, 35, 69) sul *Demos Atheniensium*, cui aggiunge anche il caso, meno sfruttato, dei ritratti di Apelle (PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 88).

[3] Concludendo sulle « scienze speculative » della pittura (cfr. p. 220 e n. 1) l'Alberti, dopo aver accennato alla « prospettiva », alla « simmetria » e alla « filosofia », non poteva certo non menzionare, sia pure fuggevolmente, la « storia » sacra e profana, da cui l'artista trae le proprie « invenzioni » (cfr. PINO, p. 115 e n. 2, DOLCE, p. 164, GILIO, pp. 3 ss., 23 ss., PALEOTTI, pp. 156 s., 225, 287 ss., e note relative). A questo proposito egli pone in concorrenza, more paleottiano, i cristiani con i pagani (cfr. PALEOTTI, pp. 156, 231, 267, 302 s., 321 s., 417, 446, 477, e note relative).

pagina 222:

[1] L'intento di rivalutare la pittura rende l'Alberti particolarmente sensibile al « prezzo » come riprova concreta dell'antico prestigio dell'arte (cfr. PALEOTTI, p. 169 e n. 1) e lo fa compiacersi di un'ampia quanto accreditata esemplificazione pliniana (per Cesare cfr. GILIO, p. 107 e n. 1; per Attalo, PINO, p. 111 e n. 5, LOMAZZO [1584], I, p. 6, ARMENINI, pp. 37 s.; per Candaule, PINO, p. 111 e n. 6, LOMAZZO, l. c.; per Demetrio, cfr. VARCHI, p. 37 e n. 4, PINO, p. 110, DOLCE, p. 158, GILIO, p. 107, PALEOTTI, p. 169, ARMENINI, p. 37).

pagina 223:

[1] L'Alberti si compiace ancora di citazioni giuridiche (cfr. p. 199 e n. 4), riprese in parte dal PALEOTTI, p. 151 e n. *b*. L'accenno alla « tavola marmorea » in Campidoglio è stato particolarmente notato ed apprezzato da V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura* [1633], Madrid, 1865, p. 436.

[2] Riassumendo tutti gli argomenti della sua dimostrazione, l'Alberti accenna solo di sfuggita alla « difficoltà » dell'arte, optando, ovviamente, per una accezione eminentemente intellettuale (cfr. VARCHI, pp. 38, 50, SANGALLO, p. 72, PINO, pp. 130 s., DOLCE, p. 154, e note relative).

pagina 224:

[1] Approfondendo la nobiltà « teologica » (cfr. p. 201 e n. 1), l'Alberti si mostra maggiormente fedele alle argomentazioni controriformistiche, in specie paleottiane (cfr. PALEOTTI, pp. 158 ss.).

pagina 225:

[1] Lo svolgimento della dimostrazione risente palesemente del Paleotti anche nelle citazioni (cfr. PALEOTTI, p. 207 e n. *b*, nonché n. 1).

pagina 226:

[1] A proposito della intelligibilità della pittura cfr. GILIO, p. 25 e n. 2, ma soprattutto PALEOTTI, pp. 140 ss., 175 s., 208, 221 ss., 225, 236 ss., 240, e note relative.

[2] La solita concorrenza fra pagani e cristiani (cfr. p. 221 e n. 3).

[3] Per simili esempi degli effetti della pittura sulla volontà cfr. PALEOTTI, pp. 208, 228 s., 233, e note relative.

pagina 227:

[1] Per la citazione del Venerabile Beda cfr. PALEOTTI, p. 229 e n. 1.

[2] Per gli esempi di S. Maria Egiziaca e di Polemone cfr. PALEOTTI, p. 232 e nn. 2 e 3.

pagina 228:

[1] L'Alberti insiste sulla solita concorrenza fra pagani e cristiani (cfr. pp. 221, 226, e note relative) e riprende dal PALEOTTI non solo l'esempio del Crocifisso (cfr. PALEOTTI, p. 233), ma anche quello di S. Anastasio (cfr. PALEOTTI, p. 164).

pagina 229:

[1] Per gli effetti della pittura sulla memoria e le citazioni di San Gregorio e del Pelusiota cfr. PALEOTTI, pp. 208, 239, e note relative. Diversamente LOMAZZO [1584], I, p. 3: « Tutto quello che l'intelletto intende lo ripone e custodisce nella memoria, e di là lo ripiglia quando altra volta vuole intendere. Et ancorché la memoria intellettuale sia la medesima cosa con l'intelletto, ha nondimeno bisogno il medesimo intelletto d'altra potenza diversa, cioè della memoria corporale, per fare l'operazione d'intendere. Ma perché ancora questa memoria corporale non potrebbe capire tutte le cose, perché è come vaso il quale, dopo che è ripieno, sparge quello che davvantaggio se gl'infonde, ha bisogno ella parimenti d'altre cose e principalmente dell'arte nobilissima della pittura, la quale fu ritrovata dal medesimo intelletto per aiuto suo. Perché, come si è detto, egli ha bisogno della memoria per ritornare di nuovo ad intendere quello che già ha inteso; e la memoria, perciocché non può ricordarsi di tutto, ha bisogno di chi l'aiuti e di chi la svegli: e tra gl'istrumenti più atti ed accomodati ad operar questo è principalissima la pittura. Il che si dimostra più chiaro che il sole ».

pagina 230:

[1] Anche per il « fine » della pittura l'Alberti riecheggia le argomentazioni del PALEOTTI (cfr. p. 211 e note relative).

pagina 231:

[1] Cfr. PALEOTTI, p. 240 s.

[2] La solita accezione devozionale del notissimo precetto oraziano *Si vis me flere...* Cfr. PALEOTTI, p. 120 e n. 5.

pagina 232:

[1] L'Alberti ricorre ancora all'esemplificazione paleottiana (per la SS. Annunziata cfr. PALEOTTI, p. 167 e n. 2; per S. Luca, ivi, p. 163 e n. 3; per Saturnino, ivi, p. 165 e n. 1; per Lazzaro, ivi, p. 165 e n. 2; per Metodio, ivi, pp. 165 s. e n. 1 di p. 166; per il Cavallini, ivi, p. 166 e n. 3; per l'Angelico, ivi, pp. 166 s. e n. 1 di p. 167; per Fra Bartolommeo, ivi, p. 167 e n. 3; per il Dürer, ivi, p. 167 e n 4), ma la amplia ricorrendo, come vedremo puntualmente, alle *Vite* vasariane.

[2] Cfr. VASARI, V, p. 252: « Finalmente, essendo Lorenzo [Lotto] vecchio ed avendo quasi perduta la voce,... se n'andò alla Madonna di Loreto... e quivi, risoluto di voler finire la vita in servigio della Madonna ed abitare quella santa Casa, mise mano a fare istorie di figure... intorno al coro sopra le siede de' sacerdoti ».

[3] Cfr. VASARI, V, p. 305: « Fu Francesco [Bonsignori] di santa vita e nimico d'ogni vizio, intanto che non volle mai, non che altro, dipignere opere lascive, ancor che dal marchese [di Mantova] ne fusse molte volte pregato; e simili a lui furono in bontà i fratelli, come si dirà a suo luogo ».

[4] Cfr. VASARI, V, p. 306: « Il terzo [dei fratelli di Francesco Bonsignori], che fu frate di San Domenico osservante è chiamato Fra Girolamo, volle per umiltà esser converso e fu non pur di santa e buona vita, ma anco ragionevole dipintore, come si vede nel convento di San Domenico in Mantoa ».

pagina 233:

[1] Cfr. VASARI, V, p. 188: « Fu Innocenzio [da Imola] persona assai modesta e buona, onde fuggì sempre la pratica e conversazione di que' pittori bolognesi che erano di contraria natura ».

Cfr. VASARI, V, p. 131: « Fu il Sogliano persona onesta e religiosa molto, e sempre attese ai fatti suoi, senza esser molesto a niuno dell'arte ».

[2] Cfr. VASARI, III, p. 213: « Rade volte suole avvenire che chi è d'animo buono e di vita esemplare non sia dal cielo provveduto d'amici ottimi e di abitazioni onorate, e che per i buoni costumi suoi non sia, vivendo, in venerazione, e, morto, in grandissimo disiderio di chiunque

l'ha conosciuto: come fu Don Bartolommeo della Gatta, abate di San Clemente d'Arezzo, il quale fu in diverse cose eccellente, e costumatissimo in tutte le sue azioni », e p. 219: « E perché questo abate amava la sua religione come vero ministro e non dissipatore delle cose di Dio, bonificò molto quel luogo [San Clemente] di muraglie e di pitture, e particolarmente rifece la cappella maggiore della sua chiesa, e quella tutta dipinse ».

[3] Il compiacimento dell'Alberti di aver ampliato la casistica del Paleotti traendo dalle *Vite* vasariane nuovi esempi di artisti devoti è perfettamente intonato alle ambizioni compilatorie di tutto il trattato (cfr. p. 199 e n. 1).

[4] L'Alberti riassume in modo piuttosto confuso le ben più impegnate illustrazioni del Paleotti sulle insidie del Demonio alle immagini cristiane e sulla loro difesa ad opera della Chiesa (cfr. PALEOTTI, pp. 233 ss. e note relative).

pagina 235:

[1] Ancora esempi tutti paleottiani: per Beseleel e Ooliab cfr. PALEOTTI, pp. 163 e n. 2, pp. 197, 204; per Abagaro, ivi, pp. 243 s. e n. 1 di p. 244, p. 349; per S. Veronica, ivi, pp. 197 s. e n. 1 di p. 198, p. 349; per S. Luca, ivi, p. 163 e n. 3, p. 198; per il Concilio Antiocheno, ivi, p. 244. Infine il trattatista rinvia all'autorità del Vescovo bolognese, quasi per abbreviare un discorso che non lo interessa vivamente.

[2] L'Alberti conclude riallacciandosi ai problemi della introduzione (cfr. pp. 198 s. e note relative), e tra i nobili cultori della pittura, non più remoti (cfr. pp. 202 ss. e note relative) ma moderni, cita quelli più accreditati dalla tradizione fiorentina e veneta (per Clemente VII cfr. VASARI, *passim*; per Carlo V, DOLCE, p. 159 e nn. 7 e 8 con i rinvii alle lettere dell'Aretino, nonché p. 205; per Cosimo de' Medici, DANTI, pp. 209 s. e note relative, VASARI, *passim*). Cfr. ZUCCARO, *Lettera*, s. p.: « ...e principalmente... un Giulio secondo, un Leone decimo, un Paolo terzo, un Carlo quinto, un Cosimo e un Giuliano... si sono acquistati nome di grande, di magno, di magnifico e singolare, col favorire particolarmente questa virtù [la pittura] ».

[3] Ancora una volta il trattatista è consapevole e soddisfatto del suo « compendio » (cfr. p. 199 e n. 1, p. 233 e n. 3).

GREGORIO COMANINI

IL FIGINO

pagina 239:

[1] Monsignor Settimio Borsieri, vescovo di Alessano e Lèuca dal 20-XI-1591 al 12-VI-1592 secondo P. B. GAMS, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae quotquot innotuerunt a beato Pietro Apostolo*, Leipzig, 1931, p. 846.

[2] Sin dall'esordio la dedicatoria, nella sicura opposizione del sacro al profano, sfoggia una eloquenza così disinvolta da presupporre la seria esperienza letteraria di uno stilista che fu anche eccellente predicatore (cfr. G. GHILINI, *Teatro d'uomini letterati*, Venezia, 1647, I, pp. 266 s.: « Questo eccellente intelletto, che, non potendo per la grandezza dell'ali della sua varia dottrina capere nel nido, ha steso il volo, e non solo è penetrato nelle più remote parti d'Italia, ma si è fatto col mezzo del suo gran valore e delle sue bellissime opere cittadino di tutto il mondo..., ha fatto così eccellente riuscita nelli studii della filosofia, teologia e poesia e di ciascun'altra ottima scienza, che da tutti gl'intendenti vien ammirato come un simolacro di dottrina... [E fu] valoroso nello spiegar sopra i pergami la parola di Dio... *nelle* prime chiese d'Italia »).

pagina 240:

[1] I soliti accenti pastorali del dedicante (cfr. ad es. PINO, p. 95), che in questo caso riecheggiano forse anche motivi georgici del Tasso.

pagina 241:

[1] La scelta dei tre interlocutori — un ecclesiastico, un poeta e un pittore — è sintomatica per la problematica figurativa della fine del secolo, la quale, se accetta le conclusioni del Concilio Tridentino, si appella d'altra parte alle poetiche letterarie per riacquistare, rispetto all'invadente pragmatismo dei teologi, una propria autonomia. I nomi sono, ovviamente, illustri nell'ambiente lombardo dell'epoca; cfr. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pisa,

1821, I, p. 16: « Il Martinengo fu fondatore dell'Accademia degli Animosi in Padova e gran mecenate. Il Guazzo fondatore dell'Accademia degl'Illustrati in Casale di Monferrato. Il Figino eccellente artista, scolare di Leonardo, i cui disegni sono preziosissimi e ricercatissimi ». Per più ampie notizie su Ascanio Martinengo dei Conti da Barco, nato a Brescia nel 1541 e morto nel 1600, canonico lateranense, agiografo e teologo, nonché cultore delle arti (tanto da arricchire di dipinti la chiesa di S. Afra di Brescia, dove fu abate), cfr. L. Cozzando, *Libreria Bresciana*, Brescia, 1694, p. 48, e V. Peroni, *Biblioteca Bresciana*, Brescia, 1818-23, II, pp. 226 s. Stefano Guazzo, nato a Casale Monferrato nel 1530 e morto a Pavia nel 1593, prefetto dell'erario del Duca di Mantova nel Monferrato, fu autore di rime e di dialoghi su moralità cortesi e accademiche (*Dialoghi piacevoli*, Venezia, 1586; *La civil conversazione*, Venezia, 1594); cfr. O. Derossi, *Scrittori piemontesi, savoiardi, nizzardi*, Torino, 1790, pp. 105, 186; G. De Gregory, *Istoria della vercellese letteratura ed arti*, Torino, 1819-24, II, pp. 145 ss.; T. Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, Torino, 1841, I, pp. 181 ss., 305 s. Sul Figino e i suoi dipinti più famosi per il duomo di Milano cfr. n. 1 di p. 247.

pagina 243:

[1] Evidentemente il trattatista si compiace della scolastica e vulgata erudizione di un simile esordio.

pagina 244:

[1] Cfr. per questo *topos* anche il sonetto del Tasso sul ritratto di donna Irene da Spilimbergo, *Rime*, III, p. 9: « Com'esser può che da sembiante finto Da mortal mano a noi traluca fuore Sì leggiadro, sì chiaro almo splendore, Ch'ogni gran lume altrui né resti vinto? ».

[2] Cfr. Tasso, *Rime*, II, p. 133: « Io veggio, o parmi, quando in voi m'affiso Un desio che v'accende ed innamora A quel vago pallor che discolora Le rose e i gigli del fiorito viso; E dove lampeggiava un dolce riso Languidi e rochi mormorar talora Odo i fidi messaggi e l'aria e l'òra Ch'aura appunto mi par di paradiso ».

pagina 245:

[1] Cfr. il sonetto del Tasso nell'infermità del Principe di Mantova, *Rime*, III, p. 123: « Langue assetato, ed or fontana e speco Or ombre brama e col pensier rimira: Langue: e sì dolce è l'atto ond'ei sospira, Ch'Amor — Dolce è, gli dice, il languir teco ».

[2] Cfr. Tasso, *Rime*, III, p. 66: « Io, ch'altre volte fui ne le amorose Insidie còlto, or ben le riconosco, E le discopro, o giovinetti, a voi: Quasi pomi di Tantalo, le rose Fansi a l'incontro e s'allontanan poi; Sol resta Amor che spira fiamma e tosco ».

pagina 246:

[1] Il Comanini allude qui probabilmente alla *Madonna del Serpe* in S. Antonio Abate di Milano, che sembra aver impressionato lo stesso Caravaggio (cfr. R. LONGHI, *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio*, « Paragone », n. 55, VII, 1954, pp. 36 ss.). Un *pendant* cavalleresco di questa devozione ormai emblematica segnaliamo in TASSO, *Rime Spirituali*, f. 20 v.: « O Regina del Cielo, il nostro scempio Mira pietosa e le divise voglie, Mentre io fra simolacri e voti e spoglie De le tue grazie i miei difetti adempio, In questo di vittoria adorno tempio E di tua gloria, ove la fe' si scioglie Da le promesse, e i doni orna e raccoglie, Perch'abbia la pietate illustre essempio. Qui dove, in fuga vòlto empio Serpente, Duce invitto spogliò li sdegni e l'armi, Io vincitor non già, né forse vinto, Deposto ho l'ire e disarmati i carmi Del lor furore, et offro a te dipinto Di tue sembianze il core e l'alta mente ».

pagina 247:

[1] Il *Passaggio del Mar Rosso* fu dipinto dal Figino in due ante dell'organo del duomo di Milano (1592-93), che goderono di una fama particolare (cfr. E. ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano, 1960, p. 44 n. 38: « L'eco [della notorietà del Figino] si coglie bene nel Morigia [P. MORIGIA, *Il Duomo di Milano descritto*, Milano, 1597], che non lesina le più alte lodi e ricorda versi stampati in occasione dello scoprimento di queste ante, tra cui l' ' eccellente e vaga Canzone sopra la mirabile pittura del passaggio di Faraone del Mar Rosso, degna d'esser letta per la sua leggiadria e dottrina ' di Gherardo Borgogni. E non mancarono anche gli elogi del Marino ».

[2] « Poema patetico » per i minuti accenti affettivi (cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 56 s.: « Stando che lo stile sia un instrumento col quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia; la quale sì con parole pone innanzi agli occhi la cosa, che pare altrui non di udirla, ma di vederla. E tanto più nell'epopeia è necessaria questa virtù che nella tragedia, quanto che quella è priva dell'aiuto e degli istrioni e della scena. Nasce questa virtù da una accurata diligenza di descrivere la cosa minutamente... È necessaria questa diligente narrazione nelle parti patetiche; però che è principalissimo instrumento di mover l'affetto: e di questo sia esempio tutto il ragionamento del conte Ugolino nell'Inferno. Nasce questa virtù ancora se, descrivendosi alcuno effetto, si descrive ancora quelle circostanze che l'accompagnano... ») ; la languida mitologia, il sentimentale mutarsi delle stagioni e degli affetti, la meraviglia delle metamorfosi, la magia delle finzioni si intonano a molti spunti delle *Rime* del Tasso, e la riserva « avegna che sia patetico, non è però senza... gravità » vuole forse avvalorare gli argomenti moralistici delle ultime stanze contro le lusinghe profane di simili allettamenti.

pagina 248:

[1] Il dubbio promosso dal « poeta » (cfr. p. 241 e n. 1) tradisce quella stessa reazione laica che abbiamo notata anche nel BOCCHI (p. 138 e n. 2, p. 143 e n. 1, p. 146 e n. 1, p. 150 e n. 3) e in R. ALBERTI (pp. 206 ss. e note relative), i quali, fidando appunto nelle poetiche letterarie, venivano in certo modo ad opporsi al livellante finalismo tridentino.

[2] La discussione si impernia sulla valutazione dei tradizionali fini dell'arte, cioè insegnare, dilettare e commuovere (cfr. PALEOTTI, pp. 148, 214 ss., R. ALBERTI, pp. 212 ss., e note relative). Sull'« utile » in particolare cfr. VARCHI, p. 39, DOLCE, pp. 157, 161 s., PALEOTTI, pp. 177, 356 ss., ALDROVANDI, pp. 513 s., e note relative; e sul « diletto », VARCHI, p. 40, VASARI, pp. 61 s., SANGALLO, pp. 71 s., PINO, pp. 130 s., DOLCE, pp. 157, 161 ss., PALEOTTI, p. 178, e note relative. Ma per una accezione ancora più affine al Comanini cfr. MAZZONI, pp. 246 ss., 398: « È il fine dell'imitazione il diletto, e non l'utile. E se alcuno mi dicesse che in molte altre cose reca l'imitazione grandissimo giovamento, come ha scritto Aristotele ne' Problemi, il quale riconosce la dottrina e la scienza degli uomini dalla imitazione, risponderei ch'egli è vero, che l'imitazione in molte cose è apportatrice d'utile: ma che però il suo fine adeguato e proprio è il diletto, e non l'utile. Percioché, sì come non possiamo dire che l'oggetto della potenza visiva sia il bianco o 'l negro, ma sì bene il colore: poiché l'occhio può vedere molte cose che non sono né bianche né negre, le quali saranno però sempre colorite; così dico che l'imitazione non avrà per suo proprio fine l'utile, ma sì bene il diletto, essendo ch'ella si possa ritrovare senza il diletto. Appresso dico che l'imitazione, in quanto che è imitazione, cioè in quanto ch'ella rappresenta e rassomiglia, non ha che fare con l'utile, conciosia cosa che l'imitazione in tanto sia apportatrice d'utile e di giovamento, in quanto che viene indirizzata agli insegnamenti et all'erudizione di qualche scienza o d'altra cosa. Ma quando ella è imitazione, in quanto che è imitazione, cioè ch'ella non viene indirizzata ad altro fine, ma si ferma in sé stessa e vuole solamente rappresentare e rassomigliare, dico che allora è qualificata e specificata dal diletto, come dal suo proprio fine. Egli è dunque vero che l'imitazione ha per fine il diletto »; e TASSO, *Discorsi del poema eroico,* in *Prose diverse,* I, p. 77: « Dovendo... ciascuna definizione risguardare a l'ottimo, debbiamo nella definizione della poesia preporci un ottimo fine; ma l'ottimo fine è quello di giovare agli uomini con l'esempio dell'azioni umane... La poesia è dunque imitazione dell'azioni umane, fatta per ammaestramento della vita... E benché, facendosi questa imitazione, si dia grandissimo diletto, non si può dire che duo sian i fini, l'uno del diletto, l'altro del giovamento..., perché una arte sola non può avere due fini, l'uno de' quali a l'altro non sia subordinato: ma o si deve lasciare da parte il giovamento dell'ammonire e del consigliare (come dice Isocrate), e con l'esempio di Omero e de' Tragici rivolger

tutto lo sforzo dell'orazione al dilettare; o, volendo ritener il giovamento, si dee drizzar il piacere a questo fine; e per aventura il diletto è fine della poesia, e fine ordinato al giovamento ».

[3] Precisamente X, 595 s.; ma il Comanini si limita a riassumere ed a vulgare, con qualche variante, il Mazzoni, che egli stesso cita a p. 251, alla fine della disquisizione (MAZZONI, Introd. 8 s.: « E perché in questo soggetto [la distinzione delle arti] io non trovo dottrina più copiosa e più soda di quella che ci ha insegnata Platone nel decimo della Republica, però, seguendo in tutto le vestigia di lui, dico che tre sono gli oggetti c'hanno differente maniera d'artificiabile, le quali per conseguente constituiscono tre specie d'arti nella prima divisione. Sono gli oggetti idea, opera, et idolo. L'idea è oggetto dell'arti imperanti, o vogliamo dire commandanti. L'opera è oggetto dell'arti facitrici. E l'idolo è oggetto dell'arti imitanti. I modi adunque degli oggetti dell'arti, in quanto che sono diversamente artificiabili, saranno tre, cioè il considerabile, il fattibile e l'imitabile. L'arti che solo considerano le cose pertenenti a qualche oggetto, sono le commandanti e si fondano nell'idea; e tale sarà l'arte cavaleresca, mentre che considera il freno, percioché l'arte cavaleresca non fa il freno, ma lo considera solo in idea, come ha da essere, e prescrive poi le leggi al frenario del modo ch'egli ha a tenere a farlo. L'arti che fanno quello che fu prima considerato dall'arti commandanti, sono le facitrici, le quali hanno l'oggetto che si noma opera, come appunto è la frenaria, che fa l'opera del freno e termina in quello. L'arti imitanti furo così nomate, perché hanno l'oggetto solo in quanto ch'egli è imitabile; però fu detto da Platone ch'esse aveano l'idolo per oggetto, che vuol dire simulacro et imagine di qualch'altra cosa. Come adunque le medesime cose poteano esser trattate in differenti scienze sotto differente maniera discibile, così ancora le medesime cose sono sottoposte ad arti differenti, per differente modo d'artificiabile. E n'abbiamo chiaro essempio nel freno, che pertiene all'arte cavaleresca come considerabile in idea, all'arte frenaria come fattibile in opera, alla pittura come imitabile in idolo »; cfr. anche p. 392: « Ha dunque Platone nel X della Republica divise l'arti in usanti, fabricanti et imitanti. Nomò usanti quelle che rimiravano l'idea di qualche stromento, fabbricanti quelle che lo facevano, imitanti quelle che rassomigliavano qualche cosa per mezzo dell'idolo e dell'imagine sua. E in questo modo si pensò di mostrare il proprio modo degli oggetti di queste tre arti: come, per essempio, il freno vien considerato dall'arte equestre, dall'arte frenaria, cioè facitrice di freni, e dalla pittura. Ma se bene è il freno cosa commune a queste tre arti, riceve però altro modo di considerazione nell'equestre et altro modo nella frenaria e finalmente altro modo nella pittura: percioché l'equestre rimira solamente l'idea del freno e la dimostra alla frenaria, e questa, imitando con ogni similitudine quella idea, fabbrica l'artificio e l'opera del freno, e la pittura, imitando questo artificio, forma l'idolo

del medesimo freno. Così dico che l'architettura, come arte usante, considera l'idea dell'edificio, e che l'arte del muratore, imitando questa idea, fa questo edificio, e che la pittura, rassomigliando l'edificio fatto, dimostra l'idolo e l'imagine di quello. La prima arte è da Platone nomata usante, come quella che mette in uso l'opere fatte dall'arte fabbricante, e la seconda è nomata fabbricante, come quella che fa lo stromento c'ha da essere usato dall'arte superiore. Ma Aristotele chiamò la prima architettonica, e la seconda, soggetta. Quindi possiamo intendere perché Platone dicesse che... ' ogni imitatore è il terzo dalla verità '...; percioché volle dire che il primo grado di verità viene ascritto all'arte usante, o architettonica, il secondo all'arte fabbricante o soggetta, essendo che sappia molto meglio render le cagioni del freno così fatto quello che possiede l'arte equestre, che non fa lo stesso facitore del freno. È dunque il primo luogo della verità, di quell'arte c'ha per oggetto l'idea; il secondo, di quella che fa l'opera; il terzo, di quella che forma l'idolo. Ma questa è l'imitazione. Adunque l'imitazione è nel terzo luogo della verità, e lontana per tre gradi dalla prima verità dell'idea »).

pagina 251:

[1] A proposito della svalutazione platonica dell'arte cfr. anche TASSO, *Prose diverse*, I, pp. 75, 499 s.

[2] Per le stesse distinzioni platoniche cfr., oltre MAZZONI, p. 393, anche TASSO, *Prose diverse*, I, p. 75.

[3] Cfr. la n. 3 di p. 248.

pagina 252:

[1] FRANCESCO PATRIZI nel suo *Della Poetica. La Deca Disputata*, Ferrara, 1586, pp. 225 ss., si era opposto non solo ad Aristotele, ma anche all'aristotelismo del Tasso. Il Comanini, rispondendo qui alle sue obbiezioni, sembra parlare anche in difesa di Torquato, del quale, pur senza citarlo, adotta, come vedremo, i principali argomenti.

[2] Questa prima distinzione risale ancora (cfr. p. 248 e n. 3) al MAZZONI, Introd. 9 s.: « Potrebbe nascere un dubbio di qualche importanza in questa distinzione dell'arti imitatrici dall'altre. Percioché pare che l'arti facitrici meritino ancor esse d'aver il nome dell'imitazione, essendo che ciascuna di queste imiti colla sua opera il modello dell'idea considerata dall'arte imperante: come, per essempio, l'arte frenaria forma appunto il freno conforme all'idea considerata dalla cavaleresca. Adunque pare che malamente sieno state distinte l'arti facitrici dalle imitatrici. Rispondiamo che (come già s'è detto) la distinzione dell'arti si prende dagli oggetti secondo che sono variamente e distintamente artificiabili. Ora, l'artificio dell'opera non è solo per rappresentare l'idea dell'arte commandante, ma ancora perch'egli abbia da servire ad altri fini. E in questo

modo diremo che la frenaria forma il freno simile all'idea considerata dalla cavaleresca; ma però questo freno non è fatto per rappresentare la similitudine dell'idea, ma sì bene perch'egli si possa adoperare ne' varii maneggi de' cavalli. Perché adunque veggiamo che l'artificio dell'arti facitrici viene indirizzato ad altro che al solo rappresentare et al solo rassomigliare, però diremo ch'elle non si poteano nomare imitatrici. Ma quell'arti c'hanno per oggetto l'idolo, hanno un oggetto che non ha altro fine, nel suo artificio, che di rappresentare e di rassomigliare; però furo debitamente imitatrici appellate. E sì come vien nomata da' filosofi la loica facoltà razionale, non già per l'uso della ragione, ché in questo modo tutte l'arti e tutte le facoltà sono razionali, ma perch'ella ha un oggetto che tiene tutto il suo essere dalla ragione e nella ragione; così diciamo che l'arti imitatrici sono così nomate, non perch'usino l'imitazione, ché in questo modo tutte l'arti, o poco od assai, hanno seco qualche specie d'imitazione, ma perché hanno gli oggetti che non hanno altr'essere o altr'uso che dalla imitazione e nella imitazione »; p. 393: « L'arti imitatorie furo così nomate, e per l'imitazione distinte dalle fabbricanti e dalle usanti gli stromenti, per mezzo dell'oggetto suo proprio. Percioché, sì come scrive S. Tomaso che la logica fu nomata razionale non per l'uso della ragione, ché in questo modo tutte l'arti sono razionali, ma per l'oggetto suo proprio, che fu l'ente prodotto e fatto dalla ragione; così dico che l'arti imitatrici furo così nomate non per la imitazione congionta, ché in questo modo tutte l'arti imitano o poco od assai, ma per l'oggetto proprio dell'arti imitatrici, che fu l'idolo, l'uso del quale consiste solamente in rappresentare et in rassomigliare bene la cosa, della quale è idolo et imagine. Non fu dunque l'arte frenaria nomata imitatrice, perché il suo oggetto, cioè il freno, è capace d'altro uso che di rassomigliare e di rappresentare bene l'idea del freno considerata dall'equestre. Ma la pittura, dipingendo il freno, sarà nomata imitatrice, perché quella pittura e quell'idolo non è buono ad altr'uso, che di rappresentare e di rassomigliare il freno. Dico adunque che l'arti imitatorie sono così nomate dal suo oggetto, cioè dall'idolo, che per sé stesso non è capace d'altro uso, che di rappresentare e di rassomigliare. La seconda cosa che si può probabilmente dire in questo soggetto, è che tutte l'arti fabbricanti hanno una sorte d'imitazione molto ristretta e particolare: percioché la frenaria ha la sua imitazione circonscritta ne' freni, quella de' muratori negli edificii, e così l'altre simili. Ma l'arti imitatorie hanno per suo soggetto, si può dire, tutte le cose del mondo, essendo che possino imitare e le cose naturali e le umane e le divine. Adunque, contenendo queste l'imitazione, come dicono i loici, *simpliciter*, e le fabbricanti *secundum quid*, seguita che si siano con grandissima ragione chiamate arti imitatrici quelle che ricevono l'imitazione per sé stessa, senza ristringerla ad una determinata specie. Queste adunque sono le cagioni ch'io saprei addurre per dimostrare in che modo fosseno di-

stinte l'arti imitatrici da quelle che non ebbero questo nome, benché elle non mi piacciano egualmente, restando io più sodisfatto e più appagato della prima ».

pagina 253:

[1] A proposito della rivalutazione della tradizionale distinzione tra « storia » e « poesia » (DANTI, p. 235 e n. 10, p. 241 e n. 2, pp. 266 s., GILIO, pp. 24 ss., PALEOTTI, pp. 344 s., 373, e note relative, BOCCHI, p. 138 e n. 2) cfr. soprattutto TASSO (*Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 24 ss.: « Ma... quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia, e la fa da l'istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbono essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che a la verità de' particulari; prima d'ogni altra cosa deve il poeta avvertire se nella materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno, il quale altrimente essendo successo, o più del verisimile, o più del mirabile, o per quasi qual si voglia altra cagione, portasse maggior diletto; e tutti i successi che sì fatti trovarà, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o d'istoria, a sua voglia muti e rimuti, e riduca gli accidenti delle cose a quel modo ch'egli giudica migliore, col vero alterato il tutto finto accompagnando... Lassi il nostro epico il fine e l'origine della impresa, ed alcune cose più illustri nella lor verità, o nulla o poco alterata; muti poi, se così gli pare, i mezzi e le circostanze, confonda i tempi o gli ordini dell'altre cose, e si dimostri in somma più tosto artificioso poeta che verace istorico. Ma se nella materia ch'egli s'ha proposta alcuni avvenimenti si troveranno, che così siano successi come a punto dovrebbono esser successi, può il poeta, sì fatti come sono, senza alterazione imitarli; né per ciò della persona di poeta si spoglia, vestendosi quella di istorico: però che può a le volte avvenire, che altri come poeta, altri come istorico tratti le medesime cose; ma saranno da loro considerate con diverso rispetto, però che l'istorico le narra come vere, il poeta le imita come verisimili ») e MAZZONI (p. 397: « Adunque possiamo dire che l'istorico e qualunque altro insegni cosa che sia vera, se bene per mezzo de' suoi concetti e delle parole forma idoli, non li forma però in quanto che sono idoli, cioè non si ferma in questo solo, di voler rappresentare o rassomigliar qualche cosa, ma trapassa a un altro modo et ad un'altra ragione d'oggetto, cioè di voler dir il vero delle cose avenute o di voler insegnare qualche dottrina. Ma l'imitatore fabbrica l'idolo perfetto, cioè l'idolo in quanto ch'egli è idolo, che vuol dire — come dichiara Platone nel Sofista — l'idolo in quanto ch'egli rappresenta e rassomiglia altro. Sì che possiamo concludere che l'istorico, e il poeta ch'avrà per soggetto del suo poema l'istoria, saranno in questo differenti, che l'istorico racconterà le cose fatte per lasciar memoria del vero, ma il poeta le scriverà

per imitarle e per lasciarne un simulacro in quanto ch'egli è simulacro. E però sarà constretto il poeta di scriverle con maggior diligenza dell'istorico, e d'onorare questa sua scrittura con molti lumi e molti colori poetici, acciocché il simulacro ch'egli vuol formare sia meglio visto e conosciuto da ciascuno che sia per leggere il suo poema »).

[2] Si noti come il Comanini, nell'impegno della distinzione, tenga ad abbinare gli oratori agli storici, piuttosto che ai poeti (cfr. invece GILIO, p. 87 e n. 3, PALEOTTI, p. 120 e n. 2, pp. 148 s. e n. 1 di p. 149, pp. 214 ss. e note relative, R. ALBERTI, pp. 212 ss. e note relative). Così anche TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, p. 10: « La materia nuda viene offerta quasi sempre a l'oratore dal caso o da la necessità, al poeta da l'elezione: e di qui avviene ch'alcune fiate quel che non è convenevole nel poeta, è lodevole nell'oratore. È ripreso il poeta che faccia nascer la commiserazione sovra persona che abbia volontariamente macchiate le mani nel sangue del padre; ma del medesimo avvenimento trarrebbe la commiserazione con somma sua lode l'oratore: in quello si biasma l'elezione, in questo si scusa la necessità e si loda l'ingegno », e MAZZONI, pp. 396 s., 688: « È vero che qualche volta si ritrovano appo gli oratori alcuni modi di dire particolarizzati; ma questo è per accidente in certe occasioni, essendo che per sé la brevità sia una delle virtù che vien richiesta nelle orazioni. Soggiungo che, quando ancora l'oratore vorrà condiscendere alla minuta descrizione in qualche cosa, non la spiegarà mai con quella copia e con quella distinzione, colla quale viene obligato a descrivere il medesimo il poeta... Demetrio chiaramente dimostra che la brevità nelle comparazioni è propria degli oratori, e che la lunghezza è propria de' poeti. Il che fu confirmato ancora da Aristotele nel terzo della Retorica e da molt'altri. E certo non per altro, se non perché è proprio della poetica il particolarizzare, ma non già dell'oratore o d'altro artefice ».

[3] PLINIO, *Nat. Hist.*, III, 88. Per lo stesso esempio cfr. MAZZONI, p. 397: « E però dico [per le ragioni citate nella n. 1 di p. 253] che, se bene Plinio, Strabone, Tolomeo, Solino, Pomponio Mela et altri geografi hanno descritto il monte Atlante, il monte Etna et altre cose somiglianti, l'hanno sempre fatto per insegnare et instruire i lettori della qualità, della forma e del luogo di que' monti. Ma Virgilio e Silio Italico e Pindaro et altri c'hanno ne' suoi poemi ragionato di que' monti, hanno voluto rappresentarne un idolo e una imagine di quelli, e in questo hanno fissi tutti li suoi pensieri. E credo che ciascuno, che vorrà leggere le descrizzioni di que' monti fatte da' sopracitati geografi e poeti, s'accorgerà chiaramente che li geografi hanno voluto insegnare, e li poeti imitare ».

[4] *Aen.*, III, 570-577.

[5] Con questo ed il seguente esempio il Comanini varia le citazioni, per lo più virgiliane e classiche, del Tasso e del Mazzoni. Per il cavallo di Caricle cfr. A. TAZIO, *Leucippe e Clitofante*, in *Il romanzo classico*,

a cura di Q. Cataudella, Firenze, 1598, pp. 373 s.: « Mentre asciugava [Caricle] il sudore della groppa, si leva di dietro uno strepito, e il cavallo spaventato balza su impennandosi, coi piedi in aria, e si slancia in una folle corsa. Mordendo il freno e inarcando il collo, scuotendo la criniera, punto dall'assillo della paura, il cavallo volava nell'aria. Dei piedi, quelli anteriori saltavano, quelli posteriori, cercando di superare quelli anteriori, acceleravano la corsa, spingendo innanzi sempre più il cavallo. E il cavallo, inarcandosi in questa gara delle zampe, in su e in giù balzando secondo la spinta che ne riceveva, a guisa di nave nella tempesta, ondeggiava in tutto il dorso... ».

pagina 254:

[1] Giampietro Maffei (Bergamo 1535-Tivoli 1603), gesuita e storiografo delle missioni della Compagnia di Gesù. Qui si fa riferimento all'opera *Historiarum Indicarum libri XVI*, Florentiae, 1588, p. 22 E.

[2] Elogio iperbolico basato sulla tradizionale contrapposizione di « natura » e « artificio » (cfr. VARCHI, pp. 10, 12, 44, 50, VASARI, pp. 60 s., PONTORMO, p. 68, PINO, p. 128, DOLCE, p. 149, DANTI, pp. 221, 234, 253 ss., BOCCHI, pp. 167 s., 175, 180, 185, 187 s., e note relative).

pagina 255:

[1] Per qualche motivo affine cfr. i sonetti sul ritratto di Irene da Spilimbergo, del TASSO, *Rime*, III, pp. 9 s.

[2] Cfr. LOMAZZO [1584], II, p. 376: « Fra i quali [« dignissimi di grandissima lode »] non *è* de' secondi, in così fresca età, Ambrogio Figino, come si vede nel bellissimo et artificiosissimo ritratto che ha dipinto dell'eloquentissimo padre Panigarola, minore osservante di San Francesco ». Il dipinto sembra disperso; cfr. G. A. DELL'ACQUA, in « Storia di Milano », X, Milano, 1957, p. 700 n. 2.

[3] Per la stessa distinzione tra « verisimile » e « meraviglioso » cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 12 s.: « Poco dilettevole è veramente quel poema, che non ha seco quelle maraviglie che tanto muovono non solo l'animo degl' ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono, e d'altre cose sì fatte; delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perché con esse invita ed alletta il gusto degli uomini vulgari non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de' più intendenti. Ma non potendo questi miracoli esser operati da virtù naturale, è necessario ch'a la virtù sopranaturale ci rivolgiamo; e rivolgendoci a le deità de' gentili, subito cessa il verisimile, perché non può esser verisimile agli uomini nostri quello che è da lor tenuto non solo falso, ma impossibile », nonché MAZZONI, Introd. 16, 57 ss., e ancora pp. 392 ss., 409 ss. Evidentemente i timori

controriformistici del « capriccio » e del « favoloso » vengono superati per l'urgere di nuove idealità stilistiche (cfr. invece GILIO, pp. 15 ss., 19 ss., 25 s., 86, 102, PALEOTTI, pp. 297, 402, 444 ss., e note relative).

[4] *I Cor.*, 8, 4. Cfr. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Prose diverse*, I, pp. 100 s.: « Quando diciamo adunque: il sofista è facitor degl'idoli, intendiamo degl'idoli che sono imagini di cose non sussistenti; perché 'l subietto del sofista è quel che non è, ed in questa significazione disse san Paulo: *Idolum nihil est* ».

pagina 256:

[1] Cfr. MAZZONI, Introd. 15: « Suida... mostra di credere che l'idolo che nasce dall'artificio umano non sia adeguato oggetto dell'arti imitatrici, ma sì bene l'idolo congiunto con un'altra cosa differente, ch'egli noma similitudine. Sono le sue parole...: 'Gli idoli sono l'effigie di cose non subsistenti, come sono Tritoni, Sfingi, Centauri. Ma le similitudini sono l'imagini di cose subsistenti, come di fiere e d'uomini' »; TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Prose diverse*, I, p. 100: « Gl'idoli, come gli definisce Suida, sono effigie di cose non sussistenti, quali sono i Tritoni e le Sfingi e i Centauri; e le similitudini sono immagini di cose sussistenti, come di fiere e d'uomini ».

[2] Il Comanini sembra svalutare le distinzioni contenutistiche (cfr. invece PALEOTTI, pp. 179 ss. e note relative) per avvalorare l'« imitazione » (cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 13 s.: « Diversissime sono... queste due nature, il meraviglioso e 'l verisimile; ed in guisa diverse, che sono quasi contrarie fra loro: nondimeno l'una e l'altra nel poema è necessaria; ma fa mestieri che arte di eccellente poeta sia quella che insieme le accoppi: il che, se ben è stato sin ora fatto da molti, nissuno è — ch'io mi sappia — il quale insegni come si faccia: anzi, alcuni uomini di somma dottrina, veggendo la ripugnanza di queste due nature, hanno giudicato, quella parte ch'è verisimile ne' poemi non essere meravigliosa, né quella ch'è meravigliosa, verisimile; ma che nondimeno, essendo ambedue necessarie, si debba or seguire il verisimile, ora il meraviglioso, di maniera che l'una a l'altra non ceda, ma l'una da l'altra sia temperata. Io, per me, questa opinione non approvo, che parte alcuna debba nel poema ritrovarsi, che verisimile non sia; e la ragione, che mi muove a così credere, è tale. La poesia non è in sua natura altro che imitazione, e questo non si può richiamare in dubbio; e l'imitazione non può essere discompagnata dal verisimile, però che tanto significa imitare, quanto far simile: non può dunque parte alcuna di poesia esser separata dal verisimile; ed in somma, il verisimile non è una di quelle condizioni richieste nella poesia a maggior sua bellezza ed ornamento, ma è propria ed intrinseca dell'essenza sua, ed in ogni sua parte sovra ogn'altra cosa necessaria. Ma bench'io stringa il poeta epico ad un obligo perpetuo di servare il verisimile, non però

escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso; anzi giudico ch'un'azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile: e molti credo che siano i modi di congiungere insieme queste qualità così dicordanti »).

[3] Cfr. MAZZONI, pp. 393 s.

[4] A proposito del valore e della fortuna della platonica distinzione tra imitazione « icastica » e « fantastica » cfr. PANOFSKY, pp. 133 s.: « Più interessante di tutte è la esposizione che qui si fa della distinzione tracciata nel *Sophista* tra imitazione ' icastica ' e imitazione ' fantastica '. La contrapposizione non è intesa dal Comanini secondo la genuina concezione platonica, come una contrapposizione tra imitazione *apparente* (come nell'esempio delle statue collocate in alto) e imitazione *obbiettivamente corrispondente*; ma bensì nel senso più moderno, e che già nella tarda antichità ricorre come equivalente dell'espressione φαντασία,... come contrapposizione tra la figurazione di oggetti *effettivamente esistenti* e quella d'oggetti *non effettivamente esistenti*, ma che sono solo parto della fantasia creatrice », p. 161 n. 20: « Il Bellori [ne *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*, in *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, p. 8] fa proprio l'errato concetto del Comanini, ma si distingue sostanzialmente da quello in quanto egli ormai rifiuta *allo stesso modo* tanto i ' pittori fantastici ' quanto i ' pittori icastici ', i ' facitori di ritratti ', come suona la sua poco lusinghiera espressione; mentre il Comanini dava ancora il suo *placet* ai sostenitori della imitazione ' icastica ' »; LEE, pp. 254 s. n. 283: « Among literary critics it [la distinzione che ci interessa] makes a rare appearance in the later Cinquecento in Castelvetro's virtual restriction of the painter's legitimate activity to the field of realistic portraiture, for in the imitation of ideal nature, which is the poet's province, the painter, he says, can produce nothing either delightful or of serious merit »; VASOLI, p. 406: « I sottintesi platonici, direttamente assunti dalla trattatistica artistica nell'atmosfera intellettuale del tempo, valgono, senza dubbio, a porre in giusta luce il sostrato metafisico della teoria dell'Idea. Ma un sintomo più caratteristico dell'influenza platonica ci è offerto, in forma esemplare, da un tardo scrittore e puro teorico come Gregorio Comanini, il quale nel *Figino* tracciava una dottrina estetica di chiara derivazione ficiniana, basata sulla distinzione tra imitazione ' icastica ' e imitazione ' fantastica ' ».

Ma cfr. soprattutto i dubbi del TASSO, il quale conferma che la fonte diretta del Comanini è ancora il Mazzoni: *Discorsi del poema eroico*, in *Prose diverse*, I, pp. 97 ss.: « Errò monsignor Alessandro Piccolomini, volendo che il soggetto del poema sia più tosto il falso che il vero. Ed in questo medesimo errore, s'io non m'inganno, è il signor Iacomo Mazzone, delle cui opere ho a pena veduto alcuna parte, ma da poi ch'io ebbi scritte le cose antecedenti ed alcune delle seguenti in questo libro e gli altri libri che seguono; tal ch'io sono stato costretto d'aggiungerne

alcune altre per confermar la mia opinione. Scrive il Mazzone, nell'introduzione della Difesa di Dante [16, 57 ss., e ancora pp. 392 ss.], che l'imitazione è di due maniere: l'una icastica, l'altra fantastica; seguendo in ciò la dottrina insegnataci da Platone nel Sofista: e chiama icastica quella ch'imita le cose che si trovano, o si sono trovate; fantastica l'altra specie, ch'è imitatrice delle cose che non sono: e questa vuol che sia la perfetta poesia; la qual ripone sotto la facoltà sofistica, di cui è soggetto il falso e quel che non è: ma per consolare i poeti, e me con gli altri, a cui fa più d'aiuto e di consolazione mestieri, fa due o tre specie d'arte sofistica e ripone la poesia sotto la prima specie, ch'è la più antica; e questa, s'io non m'inganno, è quella medesima ch'è in tanti luoghi rifiutata da Socrate e da Platone. Però io non posso concedere né che la poesia si metta sotto l'arte de' sofisti, né che la perfettissima specie di poesia sia la fantastica. Quantunque io gli concedessi che la poesia fosse facitrice degl'idoli, come la sofistica, e non solamente degl'idoli, ma degli iddii..., non gli concederei nondimeno che fosse la medesima l'arte de' sofisti e quella de' poeti... Molto meno è vero quel che dice il Mazzone, che la perfettissima poesia è la fantastica imitazione; perché sì fatta imitazione è delle cose che non sono, e non furono già mai: ma la perfettissima poesia imita le cose che sono, che furono o che possono essere... Dunque il poeta facitor dell'imagini non è fantastico imitatore, come parve al Mazzone e dopo lui a don Gregorio Comanino, canonico regolare; benché l'uno sia fornito di gran dottrina e l'altro di grande eloquenza, anzi ambedue dotati d'ambedue e miei amici parimente... È dunque il poeta, benché sia facitore dell'imagini, più tosto simile al dialettico ed al teologo che al sofista; anzi, non solo fra gli antichi, per avviso d'Aristotele, i poeti e i teologi furono i medesimi, come Lino, Orfeo, Museo, ma fra' moderni ancora, come scrive il Boccaccio nella Vita di Dante: e però la sua imitazione è più tosto icastica che fantastica; e se pur fu operazione della fantasia, intendasi d'una imaginazione intellettuale: ma questa non si può contradistinguere da l'icastica ». Tali critiche sono ovviamente rivolte all'eccessivo logicismo delle distinzioni del Mazzoni, mentre il Comanini, come abbiamo cercato di mostrare puntualmente, benché accolga i termini delle distinzioni mazzoniane, è tuttavia sempre incline al più duttile e pregnante accoppiamento tassesco del « verisimile » col « meraviglioso » (cfr. p. 255 e n. 3, p. 256 e n. 2, pp. 257 ss. e note relative).

pagina 257:

[1] Mentre il Comanini scriveva, Giuseppe Arcimboldi (1527-93) era ormai famoso non solo in Italia (cfr. Lomazzo [1584], II, pp. 199 s., 375, *Idea* [1590], pp. 219 ss.), ma anche all'estero, avendo egli lavorato per ben 26 anni a Praga (cfr. Lomazzo, *Idea*, p. 219: « Segnalatissimo e de-

gno di perpetua memoria è il Museo della Cesarea Maestà di Massimiliano II Imperatore. Per cui maggiormente aggrandire e nobilitare v'ha condotto il gran pittore Giuseppe Arcimboldi, che con la grandezza del suo ingegno lo illustrasse nell'una e l'altra pittura con la sua prospettiva, disegno e rilievo, e massime con le invenzioni e capricci nei quali egli è unico al mondo », nonché B. GEIGER, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi*, Firenze, 1954, p. 31).

[2] Il Comanini loda la « fantastica imitazione » dell'Arcimboldi, citando due tra le sue opere più recenti e più celebri (cfr. LOMAZZO, *Idea*, pp. 221 ss.: « Né manco fu caro questo grand'uomo al successor di Massimiliano, Ridolfo Secondo Imperatore, e fu da lui impiegato in molte cose. Ma fatto ormai vecchio, gli chiese licenza di ritornarsene a Milano, sua patria, e difficilmente l'ottenne, commettendoli però che continuamente attendesse a fare qualche cosa capricciosa per il suo servizio. Di che egli ricordevole, ha dipinto ora una bellissima femmina dal petto in su composta tutta di fiori, sotto il nome della Ninfa Flora. In cui si veggono tutte le sorti di fiori, ritratti dal naturale, talmente che nella carnagione e membri sono posti quelli che a ciò naturalmente rappresentare sono accomodati, e in uno ornamento di testa son posti quasi tutti gli bianchi, fuor la maggior parte degli altri, quali sono collocati come la fodera di sotto della veste, in cui sopra si veggono le foglie, ritratte al naturale, della maggior parte dei fiori che sono nella immagine. Questa da lungi non rappresenta che una bellissima femmina, e d'appresso, quantunque pur resti l'apparenza di femmina, mostra se non fiori e frondi composti insieme e uniti. E per esser cosa veramente meravigliosa molti ingegni l'hanno celebrata con diversi componimenti latini e volgari... Ha l'istesso Arcimboldi poco meno che perfetto un altro quadro, nel quale sarà dipinto Vertunno sopra gli orti, tutto fatto di frutti, per mandarlo all'istessa Maestá, che con lettere mostra di starlo aspettando con estremo desidério. E questo insieme con gli altri accresceranno infinito ornamento e splendore a quel bellissimo Museo »).

La *Flora* è oggi dispersa (cfr. GEIGER, *op. cit.*, pp. 72, 141 s.; F. C. LEGRAND-F. SLUYS, *Giuseppe Arcimboldo et les arcimboldesques*, Aalter, 1955, p. 60), ma il *Vertunno* è stato identificato col cosiddetto « Giardiniere » della Coll. Essen, Skokloster (Svezia), il quale raffigura, sotto forma allegorica, l'imperatore Rodolfo II (cfr. GEIGER, *op. cit.*, pp. 72 ss.).

[3] L'Arcimboldi era tornato a Milano nel 1587 (cfr. GEIGER, *op. cit.*, p. 31).

[4] Si rivela in questa espressione la compiaciuta consapevolezza del Comanini di aver escogitato, nel suo polimetro a lasse diseguali, chiuse da un distico rimato, una forma metrica non meno « fantastica » di quella figurativa del suo Arcimboldi. Della bibliografia del Gherardini, che F. ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium*, Milano, 1745,

I, p. 679, dichiara cultore di matematica, di musica e di poesia, merita qui segnalare la voce *Canzoni in lode di Gio. Ambrogio Figino celebre Pittore,* Milano, 1595.

pagina 258:

[1] Il madrigale era stato già pubblicato nel 1590 — con qualche variante (« Ah non fiori son io, non son io Flora », invece di « Ah non fiori son io, non io son Flora », « Fior mille et una Flora » invece di « Fior mille, una sol Flora ») e in più, dopo il settimo, il verso « Vivi fior, viva Flora » — dal LOMAZZO, *Idea,* p. 222 [p. 156 dell'edizione principe, Milano, 1590], insieme ad una risposta del Gherardini (« Né cangiò Flora in fiori, Né i fiori cangiò in Flora Il pittor saggio, ma dipinse Flora Com'è, Flora di fiori. D'ossa in vece e di carne, i fior fan Flora, Non però Flora i fiori Sono, né fiori è Flora; Ma sì di fiori Flora, E fanno i fiori Flora e Flora i fiori, Perché dei fiori è Flora La vera Dea, composta sol di fiori »). Il confronto delle due composizioni e di una terza di GHERARDO BORGOGNI (*Nuova scielta di Rime,* Bergamo, 1592, p. 40: « Sparit'era da noi La vaga e bella Flora, Ch'anco l'errante zefiro innamora; Ma tu, Pittor, co' tuoi Spiranti almi colori Conversi in vaghi ed odorati fiori (Quasi divina aita) A noi torni la vita. E quindi par che giri Vèr l'Amante i bei lumi e al fin sospiri »; cfr. GEIGER, *op. cit.,* p. 72), rivela chiaramente come il Comanini voglia, ancor più del Lomazzo (cfr. n. 2 di p. 257 e R. KLEIN, *La forme et l'intelligible,* « Archivio di Filosofia », 1958, 2-3, *Umanesimo e Simbolismo,* p. 120: « Lomazzo dans sa présentation d'Arcimboldo [*Idea,* ch. 38] ne cesse de s'émerveiller devant l'ambigüité de la forme »), sottolineare, con una chiara inclinazione per il « meraviglioso (cfr. n. 1 di p. 253, nonché TASSO, *Rime,* II, p. 497: « Quasi Proteo novello, In varie forme si trasmuta il bello: Or sembra luna, or sole, Or la vermiglia aurora, Or ninfa in mare, o qui Pomona o Flora; Or ne le rose ed or ne le vïole, Ora avvien che si miri Nel color de' giacinti o de' zaffiri; Or vento pare or fiamma, Or neve e gelo; e pur col gelo infiamma »), l'ambiguità artificiosa del dipinto arcimboldesco, mentre gli altri poeti lodano, in modo più convenzionale, l'abile raffigurazione dell'allegoria. Forse proprio per questo il nostro trattatista tiene a ribadire, per bocca del Martinengo, la intenzionale relazione stilistica tra i versi e il dipinto (cfr. KLEIN, l. c.: « Arcimboldo, le peintre qui illustre le mieux la crise du passage entre l'idéalisme négateur de la forme et le sensualisme qui réduit l'idée à l'expression de la forme, a pu ainsi être à son tour interprété simultanément dans le sens intellectualiste, dans celui de l'impression pure, et dans celui de l'ambiguité critique voulue »).

[2] Anche per il TASSO la « bruttezza » suscita una « meraviglia » particolare; cfr. *Discorsi del poema eroico,* in *Prose diverse,* I, pp. 243 s.: « Il riso nasce da le cose brutte, senza dolore. Le parole, dunque, che

mettono innanzi agli occhi la bruttezza, possono muover a riso; le quali, essendo quasi immagini delle cose brutte, sono brutte parole. Ma le belle parole sono cagione di quel grazioso diletto ch'al poeta eroico ed al lirico oltre tutti gli altri è conveniente... Da cagioni opposte, dunque, nascono il riso e 'l grazioso, cioè l'uno da le belle, e l'altro da le brutte; e sono differenti, come Tersite ed Amore. Ma l'uno e l'altro nondimeno nasce con la meraviglia, perch'ella suole accompagnare l'une e l'altre. Laonde ci meravigliamo de' nani e delle brutte vecchie c'hanno volto di bertuccia, come avea Gabrina; e ci meravigliamo ancora della bellezza giovanile: però Laura ancora fu chiamata ' mostro ' dal suo gentil Poeta... Ma benché la meraviglia nasca da l'una e da l'altra poesia, cioè da quella ch'imita le cose brutte, e da quella che rassomiglia le belle, nondimeno non è così propria dell'una come dell'altra: perché tosto suol mancare la meraviglia delle cose brutte, le quali con la novità perdono ancora l'estimazione; ma la meraviglia delle cose belle è più durevole e di maggiore stima ».

pagina 259:

[1] La « varietà » classicistica (cfr. VARCHI, p. 39, PONTORMO, pp. 115, 117, DOLCE, p. 179, DANTI, p. 234, SORTE, p. 286, e note relative) diviene « mostro » di sé stessa, secondo gli ideali tasseschi; cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 43 ss.: « La varietà... essendo in sua natura dilettevolissima, assai maggiore diranno che si trovi nella moltitudine, che nella unità della favola... Dico bene, che la varietà è lodevole sino a quel termine, che non passi in confusione, e che sino a questo termine è tanto quasi capace di varietà l'unità, quanto la moltitudine delle favole: la qual varietà se tale non si vede in poema d'una azione, si dee credere che sia più tosto imperizia dell'artefice che difetto dell'arte; i quali, per iscusare forse la loro insofficienza, questa lor propria colpa a l'arte attribuiscono... Io, per me, e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire. Però che, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle; e, discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini ed orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il modo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto, se non perché al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità

viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, qui battaglie... Questa varietà sì fatta tanto sarà più lodevole, quanto recarà seco più di difficultà; però che è assai agevol cosa, e di nissuna industria, il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà d'accidenti; ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est* ».

pagina 260:

[1] Per una simile cosmologia aristotelica cfr. R. ALBERTI, p. 197 e n. 2. Anche il TASSO amava abbinare alla « varietà » poetica la varietà cosmica; cfr. *Prose diverse*, I, pp. 43 ss. cit. nella n. precd., nonché pp. 155 s.: « E se ciò fosse vero [la realizzazione poetica della varietà nell'unità], l'arte del comporre il poema sarebbe simile a la ragion dell'universo, la qual è composta de' contrari, come la ragion musica: perché, s'ella non fosse molteplice, non sarebbe tutta, né sarebbe ragione, come dice Plotino. Ma questa varietà sì fatta tanto sarà più meravigliosa, quanto recherà seco più di malagevolezza e quasi d'impossibilità, non potendo le qualità contrarie ritrovarsi insieme, se non eminentemente come nel cielo, o almeno rintuzzate come negli elementi ».

[2] La perizia tradizionale di Zeusi e di Parrasio (cfr. VARCHI, p. 38, PINO, pp. 112 s., DOLCE, pp. 182 s., PALEOTTI, p. 220, BOCCHI, p. 164, R. ALBERTI, p. 215, e note relative) s'innalza ad emulare il « gran Giove » per riaffermare la « varietà » nell'« unità » (cfr. TASSO, *Prose diverse*, I, pp. 43 ss., cit. nella n. 1 di p. 259).

pagina 264:

[1] La « varietà » del *Vertunno* si specifica ora nella « varietà » delle stagioni, adeguandosi ancora (cfr. p. 258 e n. 1) all'ambigua emblematicità arcimboldesca (cfr. invece gli accenti più classici di B. TASSO, nell'ode « O pastori felici »: « Spesso da poi che, cinta Di bionde spiche il crin, la state riede, Con l'irta chioma avvinta Di torta quercia, il piede Vago movendo, con sincera fede In ampio giro accolti La figlia di Saturno alto chiedete... A voi l'autunno serba Uve vestite di color di rose, Pomi la pianta acerba, Mèle l'api ingegnose, Latte puro le pecore lanose. Voi, mentre oscuro velo Il vostro chiaro ciel nasconde e serra; Mentre la neve e 'l gelo A le piagge fa guerra, Lieti dei frutti de la ricca terra, Or col foco or col vino, Sedendo a lunga mensa in compagnia, Sprezzate ogni destino; Né amore o gelosia Da gli usati diletti unqua vi svia », in *Poesia del Quattrocento e del Cinquecento*, a cura di C. Muscetta e D. Ponchiroli, Torino, 1959, pp. 1186 s.).

[2] L'accenno alla « regia imago » è stato giustificato dal GEIGER, *op. cit.*, p. 77, riconoscendo, in base all'indirizzo che segue, nel « Giardiniere » e « Vertunno » di Skokloster (cfr. p. 257 n. 2) il ritratto di Rodolfo II.

[3] L'imperatore Rodolfo II (1552-1612), figlio di Massimiliano II e nipote di Carlo V; deciso fautore della Controriforma e della lotta contro il protestantesimo. Nel suo castello di Praga, dove si ritirò colpito da malattia mentale, raccolse, con una spiccata preferenza per lo stravagante e l'esotico, una grandiosa collezione di opere d'arte e di curiosità, la quale poi, dispersa, andò in parte ad arricchire la Pinacoteca di Vienna.

[4] La « varietà » dell'immagine si arricchisce ora dell'aulico pretesto allegorico, che ne convalida la cangiante ambiguità (cfr. n. 1 di p. 258).

pagina 265:

[1] Per simili ritratti ciclici cfr. il sonetto del Tasso in morte di Francesco re di Francia: « Morte, ch'insidia a le virtù supreme E coglie i frutti non maturi in erba, Ivi più invidïosa e più superba Ove mira d'onor più certa speme, Vide Francesco, che mirabil seme Di gloria sparge in sua stagione acerba, E con senno canuto e coglie e serba Fior, frondi e frutti inusitati insieme. Vecchio stimollo a l'opre e al dir accorto: Contra lui mosse ed in non vecchi membri Scorse poscia d'appresso alma senile. — A che t'uccido, o mostro alto e gentile? Se giovine sei, disse, e vecchio sembri. Vivo saresti e ti terrei per morto », in TASSO, *Rime*, III, p. 7, e ancora i sonetti a pp. 14, 415.

pagina 266:

[1] Ancora dal « verisimile » al « meraviglioso »; cfr. TASSO, *Prose diverse*, I, pp. 12 ss., cit. nella n. 3 di p. 255 e nella n. 2 di p. 256.

[2] Cfr. GEIGER, *op. cit.*, p. 46: « La composizione illusionistica [dell'Arcimboldi] con ogni genere di quadrupedi forse più completa è data dal ritratto del 'Cacciatore', proveniente dai depositi Imperiali al Belvedere di Vienna, regalato nel 1872 da Francesco Giuseppe I al Museo di Graz. E il Comanini forse prende un abbaglio, asserendo che il quadro, a meno che non ne sia esistita una replica, fu regalato dall'Imperatore Rodolfo II alla Cattolica Maestà di Spagna, cioè a Filippo II, mentre appare, secondo la descrizione ch'egli stesso ne fa, identico a quello oggi al Joanneum di Graz »; LEGRAND-SLUYS, *op. cit.*, pp. 53 s., 60.

pagina 268:

[1] La « varietà » degli elementi naturali cede al dotto « artificio » allegorico (cfr. p. 259 e n. 1, p. 264 e nn. 1 e 2), puntando sempre sulla « novità » e la « mutevolezza » (cfr. TASSO, *Rime*, II, p. 497: « Quasi Proteo novello... », cit. nella n. 1 di p. 258, nonché *Dialoghi*, II, 2, p. 931: « Il bello sarà trasmutabile, e a guisa di camaleonte prenderà diversi colori, diverse forme e diverse imagini e apparenze », e *Prose diverse*, I, p. 12: « La novità del poema non consiste principalmente in

questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola. Fu l'argomento di Tieste, di Medea, di Edippo da vari antichi trattato; ma variamente tessendolo, di commune proprio e di vecchio novo il facevano: sì che novo sarà quel poema in cui nova sarà la testura dei nodi, nove le soluzioni, novi gli episodi che per entro vi saranno traposti, ancora che la materia sia notissima e da altri prima trattata; ed a l'incontra novo non potrà dirsi quel poema in cui finte sian le persone e finto l'argomento, quando però il poeta l'avviluppi e distrighi in quel modo che da altri prima sia stato annodato e disciolto »).

[2] A proposito della imitazione di « cose scientifiche » cfr. MAZZONI, Introd. 62: « Il... modo di rispondere [all'autorità di Aristotele] è che si potrebbe dire (come si è detto di sopra) ch'Empedocle non meritava il nome di poeta, non per aver trattato di cose vere, ché già si è dimostrato che la Poetica è capace qualche volta del vero; ma per aver trattato di cose pertenenti alle scienze scientificamente, essendo obligato, come poeta, a trattarle credibilmente, cioè formandone idoli et imagini et accommodandosi, nel modo d'insegnarle, più tosto alla potenza sensitiva che all'intellettiva »; TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Prose diverse*, I, pp. 74 s.: « Per aventura alcuno potrebbe desiderare di sapere la ragione per la quale l'azioni divine ed umane solamente siano soggetto della poesia, e l'azioni degli elementi e l'altre naturali non siano... Col parer d'Aristotele, dicendo egli che Empedocle è più tosto fisico che poeta, non si può concludere assolutamente ch'egli non sia poeta in modo alcuno: ma s'egli pur è poeta, l'azioni degli elementi, ancora che sono nell'infimo grado, saran soggetto della poesia. Dunque poeta è similmente Lucrezio e 'l Pontano e gli altri ch'in versi hanno scritte le cose della natura; e se questa definizione è vera, non si deve diffinir la poesia « imitazione dell'azioni umane e divine », perché se ne escluderebbono quelle degli elementi e l'altre naturali e quelle degli animali. Laonde sarebbero cacciati da questo numero non solo i poemi di Empedocle e di Lucrezio e d'Oppiano, ma alcuno di quelli di Omero medesimo ». Per Empedocle cfr. anche VARCHI, p. 54 e note relative.

[3] Il Comanini loda il sistematico « artificio » dell'Arcimboldi come esemplare traslato da « simolacri insensibili » in « sensibili ». Evidentemente il nesso classicistico tra l'immagine e la natura (cfr. ad es. VARCHI, pp. 16, 44, PINO, pp. 106, 109, 113, DOLCE, pp. 152 s., e note relative) si intellettualizza e, investendo anche le « cose scientifiche » (cfr. altresì R. ALBERTI, p. 214 e n. 2), mira ad una propria emblematica (cfr., per spunti in certo senso affini, PALEOTTI, pp. 329 ss., 340, 353, 368, 372, 456 s., BOCCHI, pp. 145 s., 149, 151, 167, R. ALBERTI, l. c., e note relative).

pagina 269:

[1] In questa perduta allegoria l'Arcimboldi aveva evidentemente sintetizzato, con supremo « artificio », i caratteri salienti delle famose *Quattro Stagioni*, da lui dipinte una prima volta nel 1563 per l'imperatore Ferdinando I ed una seconda nel 1577 per Rodolfo II (cfr. LOMAZZO, *Idea*, p. 219: « Ha rappresentato [l'Arcimboldi] le quattro stagioni formate in figura d'uomo con le cose di ciascuna stagione, come la Primavera di fiori, la State di spiche e legumi, l'Autunno di frutti e l'Inverno in forma di arbore ») ed ancora parzialmente visibili (l'*Estate* e l'*Inverno*) nel Museo di Vienna (cfr. GEIGER, *op. cit.*, pp. 58 ss., LEGRAND-SLUYS, *op. cit.*, pp. 49 s.). A *pendant* della descrizione del Comanini cfr. TASSO, *Risposta di Roma a Plutarco*, in *Prose diverse*, II, p. 333: « La terra con ordine alterno riceve la successione de' giorni e delle notti; ed il caldo degli uni ed il freddo dell'altre sono cagioni del suo temperamento; e si spoglia e si riveste all'ordine vicendevole delle stagioni, facendosi quasi una ghirlanda ed un manto di fiori e d'erbe, dopo le nevi ed i ghiacci del verno; nella state si corona di spiche; nell'autunno di dolcissimi pomi e di verdissimi pampini, e fa le vendemmie; nella serenità del verno indurandosi, rende l'agricoltore quasi ozioso ».

[2] L'ambiguità allegorica della *Flora* e del *Vertunno* (cfr. pp. 258 ss.), ed anche della testa fatta « d'animali tutti diversi » (cfr. pp. 266 ss.), sembra cedere, in immagini come queste, ad un più banale « artificio » grottesco, di cui soffre anche la descrizione del Comanini. Il dipinto in questione è stato segnalato dal « Dr. Felix Sluys, dermatologo a Bruxelles,... presso un privato a Praga, tale Mikule » (cfr. GEIGER, *op. cit.*, p. 41), ma LEGRAND-SLUYS, *op. cit.*, p. 61, lo danno come perduto.

pagina 270:

[1] Il Comanini allegorizza l'« artificio » dell'Arcimboldi, sottolineando la sua abilità trasformistica.

[2] La « virtù fantastica » (cfr. p. 256 e note relative) assume dunque nell'Arcimboldi un valore quasi iperbolico, proprio perché i suoi « capricci » (cfr. p. 255 e n. 3) sono tanto più « strani » in quanto i suoi elementi sono « sensibili ».

[3] Per la fortuna dell'Arcimboldi e le sue imitazioni cfr. LEGRAND-SLUYS, *op. cit.*, pp. 62 ss.

[4] Per il dubbio espresso dal Figino a proposito dell'« idolo » e delle « arti imitanti » si risalga a pp. 251 s. e note relative.

[5] A proposito dell'« utile » e del « diletto » cfr. i dubbi espressi dal Guazzo a p. 248, e note relative.

pagina 271:

[1] Esaurito l'« episodio » arcimboldesco, il Comanini affronta il tradizionale tema dell'« imitazione » (ARISTOTELE, II, *De Poetica*, f. 204 v.

[Bekker 1448 b]: « Videntur autem genuisse quidem omnino poeticam causae duae quaedam atque hae naturales. Imitari enim insitum est hominibus a pueris (et hac re illi differunt a caeteris animantibus, quod animal est homo maxime aptum ad imitandum et primas perceptiones ipse facit imitando), et gaudere rebus imitatione expressis universos. Signum autem huius rei est, quod contingit in operibus opificum: quae enim ipsa cum molestia videmus, horum imagines, magno artificio exquisiteque expressas cum spectamus, laetitia afficimur, ceu belvarum formas abiectissimarum et cadaverum »; MAZZONI, Introd. 72: « Sono le parole d'Aristotele nella Poetica: 'E ciascuno si rallegra delle imitazioni; di che abbiamo segno nell'opere: perciocché noi con diletto riguardiamo l'imagini, e specialmente se son fatte con diligenza, di quelle cose che noi con noia veggiamo, come le forme delle bestie, che sono vive aborrite, e de' corpi morti' »). Pur riecheggiando anche le formulazioni controriformistiche dei principii aristotelici (cfr. PALEOTTI, pp. 139 ss., 219, e note relative), egli seguita a rivelare una decisa inclinazione per il « meraviglioso » (cfr. p. 255 e n. 3), senza far conto dei timori e delle precauzioni di un GILIO, pp. 15 ss., 19 ss., 86 (e cfr. le note relative) e di un PALEOTTI, pp. 416 ss. (e cfr. le note relative). Evidentemente le aspirazioni stilistiche hanno ancora una volta il sopravvento, affermando gli ultimi ideali manieristici, i quali superano sia il riferimento naturalistico dei classicisti (cfr. ad es. PINO, pp. 106, 109, 113, DOLCE, pp. 152 s., e note relative, nonché la n. 3 di p. 268 del presente volume), sia la « licenza » e la « contraffazione » soggettiva dei primi manieristi (cfr. VASARI, pp. 61 ss. e note relative), e puntano su una autonomia concettualistica « meravigliosa ».

[2] Il VASARI, V, pp. 541 ss., lodava nella Sala dei Giganti una « contraffazione » estremamente complessa, che raggiungeva una sua naturale coerenza (« Onde non si pensi alcuno vedere mai opera di pennello più orribile e spaventosa, né più naturale di questa; e chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte ed altre così fatte cose torcersi, e quasi per rovinare, ed i monti e gli edifizi cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso, vedendo massimamente in quel cielo tutti gli Dei andare chi qua e chi là fuggendo: e quello che è in questa opera maraviglioso, è il veder tutta quella pittura non avere principio né fine, ed attaccata tutta e tanto bene continuata insieme, senza termine o tramezzo di ornamento, che le cose che sono appresso de' casamenti paiono grandissime, e quelle che allontanano, dove sono paesi, vanno perdendo in infinito »); il Comanini invece contrappone le proprietà dell'« artificio » a quelle della « natura ». Sostanzialmente i due giudizi convergono, ma rispondono ad aspirazioni profondamente diverse: mentre il biografo è sensibile all'« artificio » concreto e quindi lo paragona iperbolicamente alla realtà, il Comanini lo concettualizza, e quindi lo astrae da questa.

[3] Dall'esempio figurativo concreto a quello leggendario e tradizionale, il quale non dimostra più le possibilità espressive della pittura (cfr. VARCHI, pp. 55 s., DOLCE, p. 167, GILIO, p. 27, PALEOTTI, p. 382, e note relative), ma il diverso « diletto » dell'« artificio » (cfr. nota precd.). Il facile trapasso conferma le inclinazioni intellettualistiche del trattatista.

pagina 272:

[1] Dagli esempi figurativi il « poeta » Guazzo passa agilmente a quelli letterari e, nonostante il loro contenuto biblico, non si occupa minimamente degli effetti emotivi dell'arte, tanto cari ai controriformisti (cfr. GILIO, pp. 41 ss., 87, 108, PALEOTTI, pp. 227 ss., e note relative).

pagina 273:

[1] Il riconoscimento di tale influenza del Vida sul Tasso percorre tutta la tradizione interpretativa della *Gerusalemme* (cfr. ad es. F. BIRAGO, *Dichiarazioni et avertimenti poetici, istorici, politici, cavallereschi e morali nella Gerusalemme Conquistata del Signor Torquato Tasso*, Milano, 1616, p. 100; G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, Milano, 1935, p. 49; e i commenti della *Liberata* di S. FERRARI [1890], Firenze, 1935, pp. 41 s., e di C. VARESE, Firenze, 1945, p. 53). Ma, per quanto mi consti, il precedente del Comanini è da tutti taciuto.

pagina 274:

[1] IV, 4-7.

[2] Persino i « diavoli » dilettano (cfr. invece GILIO, pp. 84 ss., 112, e note relative) e l'« orrido », non più pedagogico (cfr. GILIO, p. 87), acquista una sua essenza « meravigliosa » (cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 14 s.: « Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, agli Angioli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per sé stesse saranno considerate, meravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo a la virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate, perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme col latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata dai maestri della nostra Santa Fede: cioè che Dio ed i suoi ministri, e i demoni ed i maghi, permettendolo lui, possino far cose sovra le forze della natura meravigliose; e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne nuovi esempi; non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire »).

[3] Cfr. p. 256 e nn. 2 e 4.

[4] Il Comanini traduce ora nei termini della imitazione « icastica »

la realtà biblica delle immagini divine (cfr. GILIO, pp. 34 ss., PALEOTTI, pp. 246 ss., 251 s., e note relative). Con lui concorda, sia pure discutendo la distinzione fra « icastico » e « fantastico » (cfr. n. 4 di p. 256), anche il TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, p. 14 (cit. nella n. 2 di p 274), e *Discorsi del poema eroico*, ivi, p. 76: « Tanta è... la diversità fra l'imitatore delle cose divine e delle cose umane, quanta fra quelle che sono propriamente idee, e queste che chiamiamo imagini e simolacri », pp. 102 ss.: « Se l'imagini sono di cose sussistenti, questa imitazione appertiene a l'icastico imitatore. Ma quali cose direm noi che siano le sussistenti? le intelligibili o le visibili? Le intelligibili veramente: e per giudicio ancora di Platone, il quale ripose le cose visibili nel genere del non ente, e solamente le intelligibili pose nel genere degli enti. Dunque l'imagini degli angeli, descritte da Dionigi, sono di cose più di tutte le umane sussistenti; e il leone alato ancora, e l'aquila, e 'l bue, e l'angelo, che sono imagini degli Evangelisti, non appertengono, dunque, a la fantasia principalmente, né sono suo proprio obietto; perché la fantasia è nella parte divisibile dell'animo, non nell'indivisibile, la quale è simplicissimo intelletto: se oltre la fantasia, ch'è virtù dell'anima sensitiva, non se ne trovasse un'altra, che fosse virtù dell'intellettiva: il che pare assai convenevole... Ma questa, quantunque sia posta da' nostri teologi che concedono la memoria intellettiva, e da' platonici filosofi, non fu conosciuta o non fu conceduta da Aristotele, né da Platone nel Sofista; altrimenti egli non distinguerebbe l'icastica imitazione dalla fantastica, potendo l'icastica convenire ancora a la imaginazione intellettuale... È dunque il poeta, benché sia facitore dell'immagini, piu tosto simile al dialettico ed al teologo ch'al sofista; anzi non solo fra gli antichi, per avviso d'Aristotele, i poeti e i teologi furono i medesimi, come Lino, Orfeo, Museo, ma fra' moderni ancora, come scrive il Boccaccio nella Vita di Dante: e però la sua imitazione è piuttosto icastica che fantastica; e se pur fu operazione della fantasia, intendasi d'una imaginazione intellettuale: ma questa non si può contradistinguere da l'icastica ».

pagina 275:

[1] *Gerus. Lib.*, I, 13 s.

[2] Da buon canonico, il trattatista inclina ora ad una riprova della distinzione fra imitazione « icastica » e « fantastica » sui temi più ardui della trattatistica tridentina (gli angeli, i demonii, la Trinità). La stessa citazione tassesca assume quindi un ruolo iconograficamente dimostrativo e le categorie stilistiche vengono quasi meccanicamente applicate a certezze teologiche e scritturali. A proposito degli attributi canonici degli angeli cfr. GILIO, pp. 37 s. e note relative, p. 47 e n. 1, p. 84 e n. 1, p. 112 e n. 1, con i relativi rinvii alla trattatistica medievale e controriformistica.

pagina 276:

[1] Sulla iconografia tradizionale dei demonii e sulle loro apparizioni cfr. GILIO, pp. 84 ss., 112, e note relative, nonché MAIOLI, pp. 69 s.

[2] Il paragone tra i versi del Vida e del Tasso e il dipinto del Figino (già nella Cappella dei Dottori, ora a Brera) è ovviamente iconografico ed aspira a un decoro cavalleresco e sociale, più « icastico » che « meraviglioso » (cfr. invece p. 274 e n. 2). La tipologia tridentina allontana dunque lo scrittore dalle accese idealità tassesche.

pagina 277:

[1] A proposito delle milizie angeliche cfr. le ben più teologiche osservazioni del BRUNO, pp. 54 ss.: « Angeli pro nobis contra daemones etiam pugnant. Nam et militia est angelorum non ob aliud constituta, quam ut pro nobis contra adversarios nostros daemones pugnent. Sic Iacob locum quendam vocavit castra Domini, quoniam militiam illic aspexit angelorum; et ubicumque sunt Deum timentes, circa eos sunt castra angelorum. Immittet enim Angelus Domini in circuitu timentium eum; sicut fuisse et circa Helisaeum liber refert Regnorum. Angeli igitur sunt, qui liberant nos a ruina et daemonio meridiano: quorum auxilio adiuti, non timebimus a timore nocturno, a sagitta volante per diem, a negocio perambulante in tenebris: sed et ab iniustis hominum persecutionibus nos liberant, quemadmodum Apostolos et alios sanctos Dei homines a carcere et vinculis tyrannorum Angelorum ope liberatos esse legimus ». Nonostante le tentate motivazioni bibliche il Comanini seguita a sfoggiare le sue attitudini letterarie (cfr. la precd. descrizione del « buon soldato »).

[2] Circa tali « alterazioni » il Comanini concorda col GILIO (pp. 25 s., 56, 62, e note relative), col MOLANO (ff. 35 v. ss., 53 v. ss.), col PALEOTTI (pp. 272, 288, 366, 381, 413 ss., e note relative), ed anche col TASSO (*Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 15 s.: « Deve dunque l'argomento del poeta epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi. Ma queste istorie o sono in guisa sacre e venerabili, ch'essendo sovr'esse fondato lo stabilimento della nostra Fede, sia empietà l'alterarle; o non sono di maniera sacrosante, ch'articolo di Fede sia ciò che in esse si contiene, sì che si conceda senza colpa d'audacia, o di poca religione, alcune cose aggiungervi, alcune levarne, e mutarne alcun'altre. Nell'istorie della prima qualità non ardisca il nostro epico di stender la mano, ma le lassi agli uomini pii nella lor pura e semplice verità, perché in esse il fingere non è lecito: e chi nessuna cosa fingesse, chi in somma s'oblicasse a que' particolari ch'ivi son contenuti, poeta non sarebbe, ma istorico. Tolgasi dunque l'argomento dell'epopeia da istorie di vera religione, ma non di tanta autorità, che siano inalterabili »).

[3] Le preoccupazioni controriformistiche, o meglio concettuali (cfr. p. 272 e n. 1), o addirittura strutturali, del Comanini nei riguardi di questo affresco raffaellesco, appariranno ancora più evidenti se si ricordi l'unitario apprezzamento manieristico fattone dal VASARI (IV, p. 359: « Era in una [storia] lo Incendio di Borgo vecchio di Roma, che non possendosi spegnere il fuoco, San Leone IIII si fa alla loggia di palazzo e con la benedizione lo estingue interamente: nella quale storia si veggiono diversi pericoli figurati. Da una parte vi sono femmine che dalla tempesta del vento, mentre elle portano acqua per ispegnere il fuoco con certi vasi in mano ed in capo, sono aggirati loro i capegli ed i panni con una furia terribilissima; altri che si studiano buttare acqua, accecati dal fummo, non cognoscono sé stessi. Dall'altra parte vi è figurato, nel medesimo modo che Vergilio descrive che Anchise fu portato da Enea, un vecchio ammalato, fuori di sé per l'infermità e per le fiamme del fuoco; dove si vede nella figura del giovane l'animo e la forza ed il patire di tutte le membra dal peso del vecchio abbandonato addosso a quel giovane. Seguitalo una vecchia scalza e sfibbiata che viene fuggendo il fuoco, ed un fanciulletto gnudo, loro innanzi »).

pagina 278:

[1] Gli stessi argomenti sulla figurazione della Trinità in GILIO, pp. 34 ss. (cfr. le note relative, con i rinvii ad altri trattati controriformistici), e soprattutto in BRUNO, pp. 10 ss.

pagina 279:

[1] Cfr. p. 271 e n. 1.

[2] *Hercules Furens*, 154-158.

[3] *De partu Virginis*, II, 415-421.

[4] *Aen.*, VIII, 630-634. Quest'ultimo esempio e il passaggio al paragone tra il « diletto » della pittura e quello della poesia è suggerito dal MAZZONI, Introd. 24, il quale a sua volta interpreta *pro domo sua* un passo del PALEOTTI, p. 269. Il Mazzoni infatti afferma: « Ora in quello [nel *Discorso intorno alle imagini* del Paleotti] si riferiscono a proposito [del fatto che ' tutti li buoni poeti si sono sforzati nelle sue narrazioni di raccontare le cose con tanta evidenza, ch'elle sieno quasi vedute cogli occhi della fronte ', Introd. 23] alcune bellissime imagini fatte da' poeti narrativamente, e fra l'altre v'ha quella di Virgilio, nella quale volle egli mostrare che l'imagine del racconto poetico supera d'evidenza e di chiarezza quella dell'istessa pittura, et è in que' versi *Et viridi foetam...* »; ma il Paleotti aveva scritto: « Se bene pare che le cose permanenti solamente cadano sotto l'arte del pittore, e non le successive, che si causano dai moti, può nondimeno il pittore dipingere le cose permanenti in apparenza tale, che, chi le vede, distinguerà le loro azzioni... E potiamo per essempio servirci in questo di quel verso di Vir-

gilio tenuto per cosa singolare, quando parla dello scuto di Enea, dove era scolpita la lupa che con la lingua lecava or Romulo or Remo... ».

pagina 280:

[1] Il Comanini fa ora delle anticipazioni su uno degli argomenti principali del dialogo (cfr. pp. 286 ss. e note relative) e accenna alle prerogative della pittura affidandosi agli « inganni » pliniani (cfr. VARCHI, pp. 38 s., PINO, p. 112, DOLCE, pp. 182 s., PALEOTTI, p. 220, BOCCHI, p. 164; R. ALBERTI, p. 215, e note relative) e ad altri, più recenti, costruiti sulla stessa falsariga (cfr. PINO, pp. 12, 123 s., 134, e note relative).

[2] Dalla problematica teologica (cfr. pp. 275 ss. e note relative) il canonico letteratissimo trapassa agilmente a quella mondana del « gioco », circa il quale egli condivide non già i timori del GILIO (*De le parti morali e civili appertenenti a' letterati còrtigiani et ad ogni gentiluomo, e l'utile che i prencipi cavano dai letterati*, in *Due Dialogi*, Camerino, 1564, f. 58: « Molti hanno per gran passatempo il giuoco, del quale io voglio dire quello che ne scrive Cicerone: ' Neque enim a natura ita generati sumus, ut ad ludum et iocum facti videamur; sed ad severitatem potius et ad quaedam studia graviora atque maiora. Ludo autem et ioco uti illo quidem licet, sed sicut somno et quietibus ceteris, cum gravibus seriisque rebus satisfecerimus. Ipsum quoque genus iocandi, non profusum nec immodestum, sed ingenuum et facètum esse debet. Ut enim pueris non omnem ludendi licentiam damus, sed eam quae honestis actionibus non sit aliena, sic in ipso ioco aliquid probi ingenii lumen eluceat. Ludendi etiam est quidam modus retinendus: ut ne nimis omnia profundamus, elatique voluptate in aliquam turpitudinem incidamus '. Qual meglio arebbe potuto dare la regola è 'l modo di passar tempo col giuoco? del quale non dovrebbe l'uomo esser tanto perduto, che altro mai pensi giorno e notte, che di giocare e giucarsi ogni cosa — il che molti hanno spesso fatto —, ma diputar l'ore convenevoli al giuoco, come al dormire et a l'altre cose tali, e questo dopo che aremo sadisfatto a le cose gravi e d'importanza. Il giuoco vorrebbe esser faceto, allegro, et avere in sé qualche parte da tener desto l'ingegno, perché i giuochi disonesti non si convengono a letterati, né a cortigiani civili. Però io loderei il giuoco de' scacchi, ritrovato nel campo de' Greci da Palamede per imitare un fatto d'arme, nel qual giuoco v'è l'ingegno solo, vi cadono le burle, i motti faceti, et altre cose convenevole ad ogni grado di persone, e nissun giuoco è commune a tutti quanto gli scacchi »), ma gli apprezzamenti emblematici del TASSO (*Il Gonzaga secondo, overo del giuoco* [1581], in *Dialoghi*, II, 1, p. 468: « In tante maniere... de' giuochi abbiam sin qui l'imitazion ritrovata..., che possiam dire che il giuoco sia imitazione... Quando il giuoco pur non fosse imitazione,... sarebbe almen contesa..., e forse quei giuochi tutti ch'a la imitazion non si riducono, si riducono a la contesa come a suo ge-

nere »; p. 474: « Io non so qual possa esser questa commune cagione [dei giochi], se forse non è il diletto per lo quale furono tutti i giuochi, se non m'inganno, ritrovati: percioché la severità della vita attiva e de la contemplativa eziandio aveva bisogno d'alcun temperamento che la rendesse piacevole, e le fatiche de l'una e de l'altra con alcun piacere doveva esser mescolato: e questo non si poteva da alcuna cosa più convenevolmente prendersi che da' giuochi, i quali, comeché possano esser faticosi a chi gli fa, alcuni d'essi particolarmente, sono sempre nondimeno alleggiamento de le fatiche di chi gli riguarda ») e del MAZZONI (Introd. 71 s.: « Ora egli si deve sapere che, come ha scritto Aristotele nel decimo dell'Etica, il diletto è un accidente proprio d'alcune operazioni, e fra l'altre è senza dubbio molto proprio dell'imitazione, poich'egli pare di maniera congiunto con quella, che non si può ritrovare in modo alcuno imitazione, la quale non rechi insieme diletto e piacere. E ce ne fanno pieno et autentico testimonio molti scrittori antichi, e fra gli altri Aristotele e Plutarco... Percioché adunque l'imitazione è sempre congiunta col diletto, però n'è avenuto che tutti quelli c'hanno voluto formare giochi e trastulli, gli hanno formati con qualche specie d'imitazione », e pp. 246 s.).

pagina 281:

[1] A proposito di « queste curiose e vane tenzoni » sulla origine degli scacchi cfr. TASSO, *Dialoghi*, II, 1, pp. 470 ss.: « M. B.: Mi voglio anch'io far lecito di chiedere al signor Annibale, se 'l giuoco degli scacchi fu ritrovato da Palamede sotto Troia [cfr. anche GILIO, *De le parti morali e civili appertenenti a' letterati cortigiani*... cit., f. 58, trascritto nella nota precd.], ond'avvenga che 'n esso sian figurate le Amazzoni: percioché ne l'*Iliade*, ch'io ho letta alcuna volta tradotta, non ritrovo menzione né di Palamede né de l'Amazzoni, ma Palamede era morto innanzi il nono anno de la guerra e l'Amazzoni vennero dapoi. A. P.: Nel giuoco di Palamede non eran per aventura l'Amazzoni, ma questo fu forse accrescimento di quei soldati ch'in Grecia il riportarono, i quali di questa novità il volsero adornare perché fosse più grato agli occhi de' riguardanti... M. B.: Ma l'uso degli elefanti fu ritrovamento de' Greci, o pur anco dopo fu ritrovato? A. P.: Dapoi cred'io che fosse tutta questa invenzione non solo accresciuta, ma adornata di quello ch'in ciascuna età ne l'uso del guerreggiare era stato più mirabile »; MAZZONI, p. 253: « Soggiungo ultimamente che li rocchi, li quali... rappresentano i lionfanti in guerra, ci mostrano assai chiaramente che quel giuoco non fu ritrovato né da' Proci, né da Palamede, né da altro Greco, essendo che... fosseno i lionfanti incogniti alla Grecia fin al tempo d'Omero ».

[2] Sono i primi due versi del poemetto del Vida. Il gioco degli scacchi fu riconosciuto anche dai contemporanei come una « imitazione »

particolarmente « ingegnosa »: cfr. GILIO, *De le parti morali e civili appertenenti a' letterati cortigiani*... cit., f. 58 (trascritto nella n. 2 di p. 280), TASSO (*Dialoghi*, II, 1, p. 466: « Mi pare che anch'esso [il gioco degli scacchi] sia imitazione, perciochè l'ordine de l'essercito in alcun modo ci rappresenta ») e soprattutto MAZZONI, p. 251: « Il giuoco de' scacchi... fu qualificato dalla facultà militare, essendo che in quello ci venga rappresentata un'imagine di guerra e di latrocinio, come testimonia Marziale... et Ovidio ...E per questo furo nel medesimo giuoco riposti molti secreti dell'arte militare e specialmente dell'antica ».

[3] Cfr. anche le giustificazioni del TASSO, *Dialoghi*, II, 1, p. 471: « M. B.: Ma la distinzion de le schiere bianche e de le nere onde fu tolta? A. P.: Forse da' Traci che seguirono Reso e dagli altri popoli settentrionali e da quelli de l'Oriente che passarono sotto Mennone. M. B.: Ma se queste furono schiere d'un essercito medesimo, non par conveniente che dovessero due esserciti nemici rappresentare. A. P.: Non credo che in questa imitazione, chi la trovò o l'accrebbe, tanto a la verità o a la favola abbia avuto risguardo, quanto a la vaghezza de la vista, come in molte altre osservazioni si vede osservato; ma chi volesse ch'egli al vero s'assomigliasse, potrebbe dire che le schiere bianche fosser de' Troiani e de' popoli de l'Asia, ch'erano molli e delicati e nodriti, per così dire, a l'ombra, e le nere de' Greci, che per la polvere e per il sole tali eran divenuti », e del MAZZONI, p. 251: « Primieramente dunque vediamo [negli scacchi] la distinzione di due esserciti nemici per differenti simboli militari, essendo che l'uno comparisca tutto bianco, e l'altro tutto nero, come ha scritto l'autore de' versi a Pisone... e Marziale ».

pagina 282:

[1] Sul significato specifico delle varie pedine della scacchiera cfr. soprattutto MAZZONI, pp. 251 ss.: « Appresso fu scelto il numero di sedici per ogni parte, perché egli è uno di quelli che si ponno dividere per la metà sempre fino all'uno. Il qual avvertimento fu diligentemente osservato dagli antichi capitani nel numero de' suoi soldati, come ha scritto Eliano... Nel medesimo giuoco si fanno le fila d'otto scacchi, avendo per risguardo all'uso antico, che le solea fare d'otto, di dodeci, o di sedeci soldati, come testimonia l'istesso Eliano... Le pedine caminano drittamente e (per così dire) per la costa del quadrato, quando non assaliscano l'altre; ma quando vogliano far preda dell'altre, si muovono in canto, e per diametro, per darci ad intendere un altro documento di guerra: et è che li soldati devono drittamente caminare, ma, combattendo co' nemici, devano, come dice Eliano, *se flectere, vel hastam versus, vel clypeum versus*. Li rocchi ci palesano senza dubbio l'alte torri di legno, ch'erano poste sopra le schiene de' lionfanti, ado-

perati in guerra dagli antichi. I quali vengono posti nel giuoco dopo le pedine, nell'uno e nell'altro corno, per dimostrarci che i lionfanti solevano nelle ordinanze degli antichi esser posti in luogo, onde facilmente potesseno aiutare la fanteria, come appare dalle infrascritte parole di Livio... La cavalleria ci fu significata da quattro scacchi, due de' quali furo nomati cavalli e due alfidi: ma questi ci rappresentano specialmente gli arcieri, e per questo feriscano ancora più da lontano che non fanno li cavalli, i quali non ponno con la lancia colpir tanto da lungi, quanto si fa colla saetta. Ora si muovono gli alfidi in due volte, caminando quanto più ponno per due linee, che fanno due lati della figura ovale; perché questa fu l'ordinanza antica, propria degli arcieri a cavallo, come scrive Eliano... Il re, che tra' scacchi si muove tanto pianamente, ci palesa la grande avvertenza che deve avere il principe o il capitano generale nel muoversi per mezzo del rischio de' fatti d'arme [cfr. TASSO, *Dialoghi*, II, 1, p. 472: « I re negli scacchi si muovan lentamente per imitar la tardità e la gravità de' regi »]. Ma intorno alla regina ci sono varii e differenti pareri. Percioché vogliono alcuni che questo giuoco fosse ritrovato da' drudi di Penelope... e soggiungono che la regina in questo giuoco fu messa da loro in memoria di Penelope. Ma questa opinione è... riprovata... Concludiamo dunque che ne' scacchi non fu posta la regina per tener viva la memoria di Penelope. Altri hanno creduto ch'ella fosse posta in quel giuoco in memoria di Semiramide, la quale scorreva per le battaglie animosissimamente e vi si adoperava in molti fatti egregi, come bravo soldato e prudente capitano... Si potrebbe ancora dire che questo giuoco fosse ritrovato da Licurgo, o da qualche altro antico Spartano o Candiotto, e che ponesse in questo giuoco la regina per dimostrarci che le donne sono ancora buone per la milizia, la quale opinione fu poi seguita da Platone nella Republica e nelle Leggi ». Il Comanini si limita dunque a suggerire una diversa interpretazione simbolica della « regina » e della scacchiera.

[2] Vv. 739-741. Circa il « tavoliere » il Comanini si limita a riassumere il MAZZONI, p. 250: « Il primo [il gioco del tavoliere]... fu qualificato dalla scienza delle cose celesti... Del primo ha parlato Suida nell'infrascritto modo...: ' La tavola è nome d'un gioco, il quale fu trovato da Palamede per trattenimento dell'essercito greco con molta filosofia. Percioché la tavola è il mondo terrestre, il numero de' dodeci è il Zodiaco. Il fretillo e i sette grani che si ritrovano in quello mostravano li sette pianeti, la turricula mostrava l'altezza del cielo, dal quale nascono a tutti molti mali '. Ora io stimo che l'ultime parole del testo sopracitato di Suida siano passate scorrette nelle stampe per negligenza di chi n'avea cura, e che il testo scritto a mano del proprio autore in luogo di quelle parole πολλὰ καὶ κακὰ avesse καλὰ καὶ κακὰ, et a questo modo verrebbe a dir Suida che l'influenza del cielo porta agli uomini

beni e mali. Da questo si può vedere ch'era differenza tra quello che li Latini dissero fretillo e quello che disseno il pirgo o la turricula; percioché il fretillo era quel vasello lungo, nel quale si mettevano i dadi e si mescolavano. Ma la turricula era quella, per lo spacio della quale si gettavano i dadi nel tavoliere. Questo si può vedere assai chiaramente da que' due versi di Marziale, a' quali fece il titolo *Turricula*... E però pare che la tessara, la quale era tutta per questa turricula, significasse la sorte dell'uomo, ch'a lui (per quanto credévano li Gentili) toccava per mezo de' sette pianeti e de' dodeci segni del Zodiaco. Quelli erano mostrati da' sette grani del fretillo, questi da' dodeci segni del tavoliere... Ora io credo che per questi concetti filosofici Platone assomigliasse, nel duodecimo delle Leggi, la vita umana a questo giuoco, le parole del quale si trovano ancora nel centesimo e ventesimo primo sermone dello Stobeo...: 'È simile la vita nostra al giuoco, e quello ch'aviene bisogna disporlo a guisa d'un tratto di dado; perché non si può trarre di nuovo o prendere altro punto'. Prese Terenzio questo concetto da Platone, come si vede in que' tre versi: *Ita vita est*... E come nella vita nostra la sorte non è tanto signora di noi, che non possiamo per mezzo della libertà dell'arbitrio in molte cose contravenirle, così nel giuoco del tavoliere antico era qualche volta lecito rifiutare alcuni punti venuti ».

pagina 283:

[1] Anche per la « primiera » il Comanini supera gli specifici dubbi del Gilio (*De' le parti morali e civili appertenenti a' letterati cortigiani*... cit., f. 58 v.: « Il giuoco de le tavole e de le carte oggi è molto frequentato ne le corti tra gentiluomini e plebei; ma io non gli lodarei in un letterato, per essere giuochi vietati, e giuochi di fortuna anzi che d'ingegno. Non sono però tali, che a le volte non sia lecito usarli per passar tempo, e non vi si mettere per professione, ne' quali uno si giuoca i danari, il tempo, vi bestemmia, maledice, non pensa altro mai, che di giocare »; e cfr. anche p. 88 e n. 1 del secondo dialogo da noi ripubblicato) e si affida alle argomentazioni simboliche del Mazzoni (Introd. 72: « [Nel] gioco della primiera... ci vien rappresentata l'imagine dell'oclocrazia, cioè di quella republica nella quale è più potente la plebe che non sono i nobili. Percioché, sì come in questa specie di republica gli ottimati sono deboli e potenti i plebei, così nel sudetto gioco le carte più nobili, nomate communemente figure, sono di minor prezzo e di manco stima che non sono l'altre carte, che per l'ignobiltà loro vengono dal vulgo cartazze dette. Ora, sì come nel sudetto gioco si può considerare l'imitazione per sé, e in questo modo ella non ha altro fine che di rappresentarci l'imagine dell'oclocrazia, e si può considerare il gioco et il trastullo per sé, nel qual modo non riconosciamo altro fine che 'l diletto e 'l piacere; così dico che la poesia... »).

pagina 284:

[1] Come già per le pedine degli scacchi (cfr. pp. 281 s. e n. 1 di p. 282), anche per le « imitazioni » dei giochi il Comanini, pur affidandosi alle autorità accreditate, non tralascia di proporre qualche osservazione personale. Queste sui « cursori » non si ritrovano infatti né nel cit. dialogo tassesco, né nell'enciclopedica *Difesa di Dante*.

[2] Ancora una volta (cfr. ad es. p. 270 n. 1) le esigenze intellettuali del Comanini riassumono concettualizzando. Queste distinzioni delle « imitazioni » del gioco insistono sulla tradizionale opposizione tra « naturale » e « artificiale (cfr. ad es. VARCHI, pp. 10, 88, PINO, pp. 104, 127 s., 136, DANTI, pp. 219 s. e note relative) ed aspirano ad una validità universale.

[3] Il trattatista spinge all'estremo la sua concettualizzazione, i cui facili pericoli erano già stati intuiti dai protagonisti del dialogo tassesco (*Dialoghi*, II, 1, p. 463: « G. C. G.: Dunque la vita è un giuoco, o signor Annibale: onde ben io dissi che mirabile era la diffinizione ne la quale la vita avevate diffinita [cioè ' Una contesa di fortuna e d'ingegno fra due o fra più ']. E se ciò è vero, più non mi pare che si possa dubitare se lodevole sia il giuoco di quel che si dubiti se 'l viver sia degno di lode. M. B.: Di troppo alto giuoco avete cominciato a ragionare; ché voglio ora rispondere per il signor Annibale, il quale o non stima questo un giuoco o non quello di cui abbiamo cominciato a ragionare »).

[4] Il secco colloquio socratico segue il modello tassesco (*Dialoghi*, II, 1, pp. 469 s.: « G. C. G.: Quelli [i giochi] dunque che più imitano più dilettano. A. P.: Così pare. G. C. G.: E il diletto loro onde nasce? A. P.: Da la imitazione. G. C. G.: Da la natura dunque del giuoco nasce il piacere. A. P.: Così credo. G. C. G.: E forse tanto è egli maggiore quanto l'imitazione è più espressa o meglio fatta. A. P.: Così è senza dubbio »).

pagina 285:

[1] Cfr. p. 248 e nn. 1 e 2. Il Comanini sembra ricordare le ricognizioni storiche del Mazzoni sulla poesia intesa come « gioco » e le applica alla pittura (cfr. MAZZONI, Introd. 66: « Ora, che la poesia fosse stimata dagli antichi gioco, si è dimostrato... coll'autorità di Virgilio, d'Orazio, di Timocle comico, di Platone nel decimo della Republica e nel quinto delle Leggi, e d'Eusebio Cesariense nel duodecimo libro dell'Apprestamento Evangelico. Alle quali si può giungere quella d'Aristotele, il quale nel settimo della Politica noma giochi *imitationes eorum quae postea serio sunt facienda*. E quella di Platone, il quale nel secondo delle Leggi, favellando dell'imitazione poetica, dice: *Iocum ac ludum rursus eam ipsam appello* »).

[2] Questa scissione tra l'« imitazione » del pittore e quella del poeta

conferma il confluire di esperienze culturali diverse. Mentre infatti l'interlocutore « poeta » accetta per la poesia alcune deduzioni del Mazzoni sull'imitazione « fantastica » (cfr. p. 256 e n. 4), o del Tasso sul « meraviglioso » (cfr. p. 255 e n. 3), per la pittura invece sembra rimettersi alle conclusioni della trattatistica controriformistica (si ricordi il primato conferito alla « storia » dal GILIO, pp. 24 ss., nonché dal PALEOTTI, pp. 344 s., 373; e cfr. note relative), includendo naturalmente nell'« icastica » le maggiori figurazioni bibliche (cfr. pp. 274 ss. e note relative). Tutto ciò è particolarmente significativo, perché, proprio per la pittura, mette in forse sia le precedenti distinzioni tra « storia » e « poesia » (cfr. pp. 252 s. e n. 1 di p. 253), sia le lodi per le « fantastiche » pitture dell'Arcimboldi (cfr. pp. 257 ss. e note relative).

pagina 286:

[1] Su tali « difficoltà » del pittore nella imitazione « icastica » cfr. GILIO, pp. 24 ss., PALEOTTI, pp. 344 s., 373, e note relative.

[2] Con ragioni affini i pittori avevano sostenuto il proprio primato sugli scultori (cfr. VARCHI, pp. 38 s. e note relative), ed il PINO, p. 115 (e cfr. n. 2), aveva raccomandato al pittore una sua autonomia nelle « invenzioni ».

[3] Sulla « comprensione » stimolata dalla pittura l'interlocutore « poeta » dissente profondamente dalle conclusioni dei controriformisti (cfr. PALEOTTI, pp. 144 ss., 175 ss., 207 ss., 214 ss., e note relative).

pagina 287:

[1] Evidentemente il Comanini accentua i cavilli intellettualistici dell'interlocutore « poeta » apposta per avvalorare le confutazioni successive. Per questi argomenti scolastici e antivasariani sul « finito » cfr. BOCCHI, p. 190 e n. 3.

pagina 288:

[1] A proposito di questa limitazione, tipicamente letteraria, della pittura cfr. MAZZONI, p. 656: « E se bene in una sola pittura, o in una sola scultura, non si può rappresentare la navigazione e la guerra [di Enea], ciò non avviene perché l'una e l'altra non sia una sola azzione degli errori [di Enea], ma perché la pittura e la scultura non possono rappresentare così intieramente l'azzione come fa la poetica. E l'ha dimostrato chiaramente Dion Crisostomo nella sua duodecima orazione, ove egli introduce Fidia a così dire: ' S'aggiunge che di ciascuna imagine bisogna fare una figura sola, e quella immobile e ferma. Ma li poeti della medesima imagine ponno rappresentare varie e differenti forme, perché facilmente possono per mezzo della poesia rappresentare il moto e la quiete, come più le parrà conveniente. Appresso i fatti e i ragionamenti et anche il tempo degli errori ' ».

[2] *Orl. Fur.*, II, 9.

[3] *Gerus. Lib.*, VI, 42.

pagina 289:

[1] Un ultimo cavillo intellettuale, che discorda nettamente dalle conclusioni della trattatistica controriformistica (cfr. ad es. GILIO, pp. 27 s., PALEOTTI, pp. 144 s., 213 s., 216 ss., 222, 227 ss., e note relative). Per argomentazioni affini cfr. MAZZONI, p. 201: « Ora io confesso che l'udito è senso più appropriato all'acquisto della disciplina, di quello che si sia la veduta, come ancora ha insegnato Aristotele nel proemio della Metafisica e nel secondo dell'anima. Soggiungo che l'udito è molte volte migliore a scoprire li costumi, le disposizioni e gli abiti interni dell'anima ragionevole, che non è la veduta ».

pagina 290:

[1] Cfr. pp. 270 ss. e note relative.

[2] Cfr. pp. 285 ss. e note relative.

pagina 291:

[1] L'interlocutore « teologo » si accinge a confutare l'interlocutore « poeta », proponendogli un più vasto orizzonte problematico (per l'abito della « scienza » cfr. VARCHI, pp. 7 s. e note relative). È lo stesso procedimento di cui si compiacevano i trattatisti controriformistici (cfr. ad es. PALEOTTI, p. 383 e n. 1); solo che il Comanini, anche in questa veste, fa appello a fonti letterarie e filosofiche piuttosto che teologiche.

[2] Circa le deduzioni platoniche sul « diletto » cfr. MAZZONI, Introd. 30: « Ora, come mostra Platone nel Filebo e nel Gorgia e fu replicato da Galeno..., li piaceri pertenenti al corpo suppongono sempre l'indigenza, e sono per conseguente così colligati col dolore, che in niun modo si ponno svellere da quello », e pp. 707 s.

[3] PLATONE, *Fedone*, 60 B-C.

pagina 292:

[1] Quanto al dilettevole « utile » dell'imitazione, il Comanini concorda col MAZZONI (p. 398 [cit. nella n. 2 di p. 248], nonché p. 245: « S'ella [la poesia] vien considerata con differente ragione da quella dell'arte imitatrice, allora ci bisognarà dire, che il fine di quella sia o il diletto o l'utile solo, o l'uno e l'altro. Fra queste tre opinioni meno di tutte mi piace quella di Proclo, il quale ha voluto che l'utile solo sia il fine della poesia; percioché ella non è conforme né alla ragione né all'autorità di Platone... Adunque la poesia, che è imitazione, non potrà mai essere separata da ciascuna specie di diletto. Dico appresso che l'opinione di Proclo è ripugnante alla dottrina del suo maestro Platone, essendo che questi nel secondo delle Leggi abbia in tre luoghi dimo-

strato che la poesia, sottoposta alle leggi della facoltà civile, reca ne' petti nostri molto piacere... Vedesi adunque chiaramente che Platone riconobbe il diletto per immediato fine della poesia, se bene egli volle che fosse indrizzato all'utile... Rifiutata adunque questa opinione tra le tre sopradette, soggiungo che quell'altra ancora, nella quale si determina ch'il diletto solo sia fine della poesia, merita d'esser riprovata. Percioché... quel diletto che vien moderato e qualificato dalla facoltà civile, e per conseguente apporta seco utile e giovamento, è il vero e appropriato e conveniente diletto della poésia. Adunque si deve dire che quell'altro diletto, che non sarà sottoposto al dittame delle leggi, per grande ch'egli si sia, non abbia che fare colla vera, buona e perfetta poesia ») e col TASSO (*Discorsi del poema eroico*, in *Prose diverse*, I, p. 77 [cit nella n. 2 di p. 248], nonché pp. 78 s.: « Si dee credere che non ogni piacere sia il fine della poesia, ma quel solamente, il quale è congiunto con l'onestà; perché, sì come il diletto, il quale nasce dal leggere le azioni brutte e disoneste, è indignissimo del buon poeta, così il piacere d'imparar molte cose congiunto con l'onestà è suo proprio. Laonde per aventura questo fine non è così da sprezzare come parve al Fracastoro...; anzi, paragonandolo a l'utile, è più nobil fine quel del piacere, perciò che egli è desiderato per sé stesso, e l'altre cose per lui sono desiderate... Ma l'utile non si ricerca per sé stesso, ma per altro: per questa cagione è men nobil fine del piacere, ed ha minor somiglianza con quello che è l'ultimo fine. Se 'l poeta dunque, in quanto poeta, ha questo fine, non errerà lontano da quel segno al quale egli deve dirizzare tutti i suoi pensieri, come arciero le saette: ma in quanto è uomo civile e parte della città, o almeno in quanto la sua arte è sottordinata a quella ch'è regina delle altre, si propone il giovamento, il quale è onesto più tosto che utile. De' due fini dunque, i quali si prepone il poeta, l'uno è proprio dell'arte sua, l'altro dell'arte superiore; ma riguardando in quel che è suo proprio, dee guardarsi di non traboccare nel contrario, perché gli onesti piaceri sono contrari a' disonesti »). Se i due letterati distinguevano tra « l'imitazione in quanto che è imitazione » e l'imitazione « sottoposta alle leggi della facoltà civile », il Comanini affida a due dei suoi interlocutori, al « poeta » e al « teologo », il compito di illustrare le diverse proprietà delle sue imitazioni.

pagina 293:

[1] La problematica letteraria si allea ora a quella pragmatistica dei trattati controriformistici. Per la « facile intelligenza » delle immagini cfr. PALEOTTI, pp. 140, 143, 148 s., 208, 221 ss., e note relative, e per il loro « diletto » sempre PALEOTTI, pp. 216 ss. e note relative.

[2] Il Guazzo tenta una difesa, affidandosi ad argomenti registrati dal Mazzoni. Per Massimo Tirio e Platone cfr. MAZZONI, Introd. 68 ss.: « Adunque, se l'oggetto della poesia avesse per fine o l'utile o 'l giocondo, se-

guirebbe necessariamente ch'egli sarebbe buono per altro che del solo rappresentare, e in questo modo la poesia non sarebbe arte imitatrice. Queste... dubitazioni si fanno maggiori quanto che per l'autorità di tre nobilissimi scrittori pare che venga determinato che la poesia, in quanto imitatrice, non abbia altro fine che di rappresentare e d'imitare convenientemente. La prima è di Platone nel secondo delle Leggi, in quelle parole: ...*Rectitudo*...; la seconda è di Proclo, il quale nelle Quistioni poetiche disse che il fine della poesia era l'imitar drittamente, e lo provò allegando il sopracitato luogo di Platone... La terza è di Massimo Tirio, il quale nel decimo sesto sermone ha chiaramente detto che la poesia, in quanto imitatrice, non ha altro fine che di rappresentare e di rassomigliare. E per provare questa sua opinione mostrò primieramente che li poeti meritavano d'esser paragonati a' pittori: *Et ut summatius loquar, eiusmodi est poesis homerica, cuiusmodi fuerit vel Polignoti vel Zeuxidis pictura.* E poi, parlando del fine della pittura, così disse appunto: *Ex arte est...* ».

[3] Cfr. p. 285 e n. 1.

pagina 294:

[1] Anche il Martinengo risponde con gli argomenti del Mazzoni, ma contro « l'imitazione in quanto che è imitazione » egli sostiene « l'imitazione... qualificata e governata dalla morale filosofia » (cfr. p. 292 e n. 1).

[2] Per tali limitazioni platoniche cfr. anche MAZZONI, Introd. 73, 79 s., e pp. 245 s.

[3] Per le molte « utilità » dell'armonia, secondo gli antichi, cfr. MAZZONI, Introd. 30 ss.

pagina 295:

[1] Passando dall'esemplificazione letteraria a quella figurativa il canonico rivela un certo impaccio, affannandosi a citare testimonianze « civili ». Per Pausone cfr. p. 293; per gli Egizi, PALEOTTI, p. 400.

[2] Questa citazione di Plinio è piuttosto oscura; cfr. infatti *Nat. Hist.*, 35, 5: « Ita est profecto: artes desidia perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negleguntur etiam corporum ».

[3] Sugli esempi romani (PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 6-7) cfr. PALEOTTI, p. 231, BOCCHI, p. 141, R. ALBERTI, p. 219; sulle statue dei grandi uomini (PLINIO, *op. cit.*, 34, 16-17) ancora PALEOTTI, pp. 317 ss.

pagina 296:

[1] L'obbiezione si basa sulla distinzione fra arti « imitanti », « operanti » e « usanti » esposta nelle pp. 248 ss. (e cfr. note relative).

[2] È lo stesso argomento sostenuto a proposito di Empedocle; cfr. p. 268 e n. 2.

[3] Il Martinengo ritorce verso il Guazzo l'obbiezione di p. 293 (cfr. le note di pp. 292 s.).

[4] Cfr. p. 285 e n. 1, p. 293.

[5] Il Comanini tiene a distinguere chiaramente fra le definizioni e le favole filosofiche, riecheggiando per queste ultime le correnti definizioni letterarie. A proposito del loro « credibile meraviglioso » cfr. MAZZONI, pp. 408 s.: « Ora, venendo alla definizione della favola, dico che, raccogliendo in un picciol fascio le cose finora dette, stimo che potremo definire commodamente la favola nell'infrascritto modo, cioè ch'ella sia una rassomiglianza d'azzione umana non avenuta, ma credibile e maravigliosa, ritrovata et ordinata, o in tutto o in parte, dal poeta, acciochè diletti il popolo. Nella qual definizione la voce *rassomiglianza* mostra il suo genere, che è l'imitazione... Vi si giungono quell'altre *d'azzione umana* per dimostrare che questa favola poetica prende gli affari umani per suo proprio soggetto. E se bene trapassa qualche volta a descrivere le cose pertenenti a' Dei, le descrive però in maniera, che paiono più tosto azzioni umane che divine. Onde bene disse Cicerone che Omero trasferì l'azzioni umane a' soggetti deificati. Appresso, le cose divine, che vengono toccate dalla poesia fantastica, sono tutte indirizzate all'azzione umana, acciochè per mezzo di quella questa venga più ragguardevole e maravigliosa. Si è giunta quell'altra voce *credibile*, perché questo è il vero oggetto del poeta, volendo Aristotele ch'egli sia più diligente cercatore e più curante del credibile, ch'egli non è del possibile; e per conseguente, ch'egli fugga più l'incredibile che l'impossibile... Si è detto poi nella seguente parola *maraviglioso*, per dimostrare che il credibile poetico non è il medesimo con quello della retorica, ma differente, poiché necessariamente bisogna che il credibile della poetica sia congiunto colla maraviglia, la qual congiunzione non è necessaria nel credibile della retorica. E per questo si vede che grande fu la difficultà de' poeti, avendo a trovare un'azzione credibile, ch'altramente non avria dilettati gli ascoltanti, e con questa credenza avesse insieme unita la maraviglia »; e anche TASSO, *Giudizio sovra la Conquistata*, in *Prose diverse*, I, pp. 495 s.: « Ma nel nome di favola è per avventura in questa lingua e nella latina alcuna equivocazione, perché nella greca ha diversi nomi, ed alcuna volta è detta μῦθος, altre λόγος, ed Aristotile nella Poetica c'insegna a formare quella che da lui medesimo è detta μῦθος, a la quale non disconverrebbe parimente il nome di *argomento*; dell'altra, ch'egli chiama τὸν λόγον, tratta nel secondo della Rettorica, come di cosa accomodata a la persuasione ed appartenente agli ammaestramenti de' retori; e l'una conviene che necessariamente sia verisimile; l'altra, per opinione de' retori, non ha parte di verisimile: il che agevolmente si concede, pur ch'a l'incontro sia conceduto che questo nome... sia in questa guisa distinto. La favola, dunque, che da' Greci è detta μῦθος, non è necessariamente vera né falsa, ma verisimile dee formarsi senza fallo. Quella che è detta λόγος non è simigliante al vero ».

pagina 297:

[1] Sul « gioco » cfr. p. 285 e n. 1, p. 293; sulla pittura come « mutola poesia », GILIO, pp. 14 s., PALEOTTI, p. 147, e note relative, nonché VARCHI, p. 55, DOLCE, p. 152, e note relative.

[2] Manifestamente il Comanini si compiace di riunire nella « favola filosofica » i vari elementi della poesia, valorizzando in tal modo le proprie inclinazioni concettuali e simboliche (cfr. pp. 270 e n. 1, p. 284 e n. 2).

[3] Nel *Convito*, 203 B-E.

[4] Per illustrare tale « idolo poetico » il Comanini si affida, tranne qualche variante, all'interpretazione allegorica che del *Convito* ha dato Marsilio Ficino.

pagina 298:

[1] Cfr. M. FICINO, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, a cura di G. Rensi, Lanciano, 1919, pp. 93 s.: « Poro e Penia significano abbondanza e povertà. Poro figliuolo di Consiglio è la scintilla del sommo Dio... L'orto di Giove s'intende la fecondità della angelica vita, nella quale quando descende Poro, cioè il raggio di Dio, congiunto con Penia, cioè con la Povertà,... crea lo Amore ». In questo caso la variante del Comanini tende a semplificare e a vulgare l'allegoria ficiniana.

[2] Cfr. FICINO, *op. cit.*, p. 94: « Ma perché è lo Amore in parte ricco e in parte povero? Perché noi non usiamo desiderare quelle cose, le quali sono interamente in nostra possessione; né quelle ancora, delle quali noi al tutto manchiamo. E veduto che ciascuno cerca quella cosa che gli manca, colui che interamente essa cosa possiede, a che proposito cercherebbe più oltre? »; e anche MAZZONI, pp. 708 s.: « Questa favola di Platone viene dagli antichi e da' moderni academici diversamente dichiarata. Ma io stimo ch'egli stesso aprisse il suo sentimento nel Filebo, quando fece il discorso dell'indigenza e della replezione; perciocché volle Platone nel Convito dire che Poro altro non fusse che questa replezione, e Penia l'indigenza. Ora questa replezione e questa ricchezza si trova sempre nell'oggetto amato, come la indigenza è la Penia nell'amante ».

[3] Sugli « effetti » d'amore cfr. FICINO, *op. cit.*, pp. 99 s.: « *Lo Amore è arido, magro e squallido.* Chi è quello che non sappia, quelle cose essere aride e secche, alle quali manca lo umore? E chi negherà la squallidezza e giallura venire da difetto di caldo sanguigno? Ancora, per lungo amore gli uomini pallidi e magri divengono: perché la forza della Natura non può bene due opere diverse insieme fare. La intenzione dello amante tutta si rivolta nella assidua cogitazione della persona amata: e quivi tutta la forza e naturale complessione è attenta: e però il cibo nello stomaco male si cuoce. Di che interviene che la maggior parte in superfluità si consuma: la minor si manda al fegato e vavvi

cruda: e quivi ancora per la ragione medesima si cuoce male. E però poco sangue e crudo si manda per le vene: per il che tutti i membri dimagrano e impallidiscono, per essere il nutrimento poco e crudo. Aggiugnesi che, dove l'assidua intenzione dell'animo ci trasporta, quivi volano ancora gli spiriti, che sono carro e istrumento della anima. Questi spiriti si generano nel caldo del cuore, dalla sottilissima parte del sangue. L'animo dello amante è rapito inverso la immagine dell'amato, che è nella fantasia scolpita: e inverso la persona amata. Inverso questa sono tirati ancora gli spiriti, e volando quivi continuamente si consumano. Per la qual cosa è di bisogno di materia di sangue puro a ricreare spesso gli spiriti, che continuamente si risolvono: dove le più sottili e le più lucide parti del sangue tutto il dì si logorano per rifare gli spiriti che continuamente volano di fuore. Il perché avviene che, risoluto il puro e chiaro sangue, rimane il sangue maculato, grosso e nero. Di qui il corpo si secca e impallidisce: di qui gli amanti divengono malinconici, perché l'umor malinconico si moltiplica per il sangue secco, grosso e nero ».

pagina 299:

[1] Cfr. FICINO, *op. cit.*, p. 102: « Diotima dipinse lo Amore con i piedi ignudi, perché gli amanti sono tanto occupati delle cose amatorie, che in tutte le altre loro faccende private e pubbliche non usano cautela alcuna, ma, senza prevedere alcuno pericolo, temerariamente si lasciano trasportare. E però nelli loro processi incorrono in spessi pericoli, non altrimenti che colui il quale, andando senza scarpette, spesso da' sassi e da' pruni è offeso ».

[2] Cfr. FICINO, *op. cit.*, p. 102: « Il vocabolo greco *Camaïpetes* [χαμαιπετής] significa ' volante a basso ': e così figurò Diotima l'Amore, perché ella vide gli innamorati, non usando bene lo Amore, vivere senza sentimento; e per vilissime cure perire i beni maggiori ».

[3] Cfr. FICINO, *op. cit.*, pp. 102 s.: « La casa del pensiero umano è l'anima: la casa della anima è lo spirito: la casa dello spirito è il corpo. Tre sono gli abitatori, tre sono le case: ciascuno di costoro per lo Amore esce di casa sua, perché ogni pensiero dello amante si rivolge più tosto al servizio dello amato, che al suo bene, e l'anima lascia indietro il ministerio del corpo suo e sforzasi trapassare nel corpo dello amato. Lo spirito, che è carro della anima, mentre che la anima attende altrove, ancora egli altrove vola; sì che di casa sua esce il pensiero, escene l'anima, escene lo spirito ».

[4] Cfr. FICINO, *op. cit.*, p. 104: « La bellezza del corpo debbe essere una certa via, per la quale cominciamo a salire a più alta bellezza. E però coloro che si rivoltano nel loto delle libidini, o vero più tempo che non conviene consumano nel guatare, pare che si rimanghino nella via e non aggiunghino al termine ».

[5] Cfr. FICINO, *op. cit.*, p. 104: « Essendo la prima origine dello Amore da la povertà, e non si potendo interamente sbarrare quello che è naturale, seguita che lo Amore è sempre bisognoso e assetato. Imperoché, mentreché gli manca qualche cosa a conseguitare, lo Amore bolle forte: e quando il tutto ha conseguitato, perché manca il bisogno, si spegne il caldo dello Amore immoderato ». La comaniniana variante evangelica mira ad una esemplificazione più concretamente comprensibile (cfr. n. 1 di p. 298).

pagina 300:

[1] Il Comanini cerca ancora di variare la citazione di Marsilio Ficino, la cui autorità rimane tuttavia dominante.

[2] Cfr. FICINO, *op. cit.*, pp. 104 s.: « [L'Amore è] astuto, uccellatore, sagace, macchinatore, inventore di agguati, studioso di prudenzia, filosofo, virile, audace, veemente, facondo, mago, sofista. Imperocché il medesimo Amore, il quale nell'altre faccende fa l'amante trascurato e da poco, nelle cose amatorie lo fa astuto e industrioso, sì che con maravigliosi modi va uccellando la grazia dello amato, implicandolo con inganni, abbagliandolo con servigi, placandolo con eloquenzia, addolcendolo col canto. E il medesimo furore che fece lo innamorato lusinghiere ne' servigi, gli somministra di poi le armi: e se egli si sdegna contro lo amato, diventa feroce: e se egli combatte per l'amato, non può essere vinto. L'Amore, come dicemmo, piglia origine dal vedere [la bellezza]; il vedere è posto in mezzo tra la mente e il tatto. Di qui sempre nasce che l'animo dello amante si distrae, e ora in su e ora in giù scambievolmente si getta: ora surge la cupidità del toccare, ora il desiderio della celeste bellezza... ».

pagina 301:

[1] Cfr. FICINO, *op. cit.*, pp. 136 ss.: « Il sangue nella adolescenza è sottile, chiaro, caldo e dolce. Perché nel processo della età risolvendosi le sottili parti del sangue, ingrossa e ingrossando diventa sangue nero. Quello che è sottile e raro, è puro e lucido: e quello che è contrario, è per il contrario. Ma perché diciamo noi nella adolescenzia il sangue essere caldo e dolce? Perché la vita è il principio del vivere, cioè la generazione nel caldo e nell'umido consiste: e esso seme è caldo e umido. Tale natura nella puerizia e adolescenzia vigoreggia; nelle seguenti età a poco a poco nelle qualità contrarie, siccità e frigidità, si muta: e però il sangue nella adolescenzia è sottile, chiaro, caldo e dolce. Ma perché egli è sottile, però è chiaro: perché egli è nuovo, è caldo e umido: perché egli è caldo e umido, però è dolce, imperocché la dolcezza nella mistione del caldo e dello umido nasce... Sì come questo vapore di sangue, che si chiama spirito, nascendo del sangue è tale quale è il sangue; così manda fuori raggi simili a sé per gli occhi, come

per finestre di vetro. E come il Sole, che è cuore del mondo, per il suo corso spande il lume, e per il lume le sue virtù diffonde in terra; così il cuore del corpo nostro, per un suo perpetuo movimento agitando il sangue a sé propinquo, da quello spande gli spiriti in tutto il corpo, e per quelli diffonde le scintille de' raggi in tutti i membri, massime per gli occhi; perché lo spirito, essendo levissimo, facilmente saglie a le parti del corpo altissime. E il lume dello spirito più copiosamente risplende per gli occhi, perché gli occhi sono sopra gli altri membri trasparenti e nitidi. E che negli occhi e nel cervello sia qualche lume, benché piccolo, molti animali, che di notte veggono, ne fanno testimonio: gli occhi de' quali nelle tenebre splendono. Ancora avviene che, se alcuno in un certo modo col dito preme lo angulo, cioè la lagrimatoia dello occhio, alquanto rivolgendolo, pare che entro a lo occhio un circolo di luce vegga... Tiberio ancora aveva gli occhi grandi e alcuna volta, desto nel sonno, per breve spazio di tempo nelle notturne tenebre lume vedeva. Ma che il raggio, che si manda fuora per gli occhi, tiri seco lo spirituale vapore, e che questo vapore tiri seco il sangue, di qui lo possiamo intendere, che quelli che fisso guardano negli occhi d'altri, infermi e rossi, cascano facilmente nel male d'occhio per cagione de' raggi che vengono dagli occhi infermi. Onde apparisce che il raggio si distende insino a colui che guarda, e insieme col raggio il vapore del sangue corrotto corre; per la contagione del quale l'occhio di chi vede, inferma. Scrive Aristotele che le donne, quando sono nel corso del sangue mestruo, spesse volte guardando macchiano lo specchio di gocciole sanguigne. Credo io che questo di qui nasca, che lo spirito, che è vapore di sangue, è quasi un certo sangue sottilissimo, in modo che non si manifesta agli occhi; ma, ingrossando in su la superficie dello specchio, si fa visibile... Chi si meraviglierà adunque, se l'occhio aperto, e con attenzione diritto inverso alcuno, saetti agli occhi di chi il guarda le frecce de' raggi suoi, e insieme con queste frecce, che sono il carro degli spiriti, scagli quel sanguigno vapore che noi chiamiamo spirito? Di qui la velenosa freccia trapassa gli occhi; e perché ella è saettata dal cuore di chi la getta, però si getta al cuore dell'uomo ferito, quasi come a regione propria a sé e naturale. Quivi ferisce il core, e nel suo dosso duro si condensa e torna in sangue. Questo sangue forestiero, il quale da la natura del ferito è alieno, turba il sangue proprio del ferito; e il sangue proprio, turbato e quasi inconconito, s'inferma. Di qui nasce la fascinazione, cioè mal d'occhio, in due modi. Lo aspetto d'un puzzolente vecchio, o d'una femmina paziente il sangue mestruo, fa mal d'occhio a un fanciullo; lo aspetto d'uno adolescente fa mal d'occhio a uno più vecchio. E perché l'umore del vecchio è più freddo e tardo, appena tocca nel fanciullo il dosso del cuore; e perché non è molto atto a trapassare, poco muove il core, se già per la infanzia non è molto tenero: e per questo è leggiero mal d'occhio. Ma quello è

mal d'occhio gravissimo, nel quale la persona più giovane il cuore della più vecchia ferisce »

[2] Cfr. FICINO, *op. cit.*, pp. 106 s.: « Platone nel dialogo chiamato *Sofista* diffinisce sofista essere disputatore borioso e malizioso, il quale con rinvolture di argumentuzzi mostra il falso per il vero e conduce coloro che con lui disputano a sé medesimi contraddire. Questo medesimo avviene alle volte agli amanti e agli amati. Perché gli amanti, acciecati per la nebbia dello amore, spesse volte pigliano le cose false per le vere, mentreché egli stimano gli amati essere più belli, acuti e buoni che e' non sono ».

[3] FICINO, *op. cit.*, p. 107: « Tutta la forza della magica consiste nello amore. L'opera della magica è un certo tiramento de l'una cosa a l'altra per similitudine di natura. Le parti di questo mondo come membri d'uno animale, dependendo tutte da uno amore, si connettono insieme per comunione di natura: e però, come in noi il cervello, polmone, cuore, fegato e altri membri l'uno dall'altro traggono qualché cosa e scambievolmente si favoreggiano, e alla passione dell'uno compatisce l'altro; così i membri di questo grande animale, cioè tutti i corpi del mondo in fra loro catenati, accattano fra loro e prestansi le loro nature. Per questa comune parentela nasce amore comune: da tale amore nasce il comune tiramento: e questa è la vera magica. Così dalla concavità della spera lunare si tira il fuoco in alto, per congruità di natura; dalla concavità del fuoco è tirata similmente l'aria; dal centro del mondo la terra; ancora dal suo luogo l'acqua. Di qui la calamita tira il ferro, l'ambra la paglia, il zolfo il fuoco. Il Sole volge inverso sé fiori e foglie, la Luna muove l'acqua e Marte i venti; e varie erbe tirano a sé varie spezie d'animali. Così nelle cose umane ciascuno è tirato dal suo piacere ».

pagina 302:

[1] Cfr. FICINO, *op. cit.*, p. 142: « E che gli amanti desiderino tutta la persona amata in sé ricevere lo dimostrò [oltre Lucrezio] Artemisia, moglie di Mausolo re di Caria: la quale sì perdutamente amò il marito, che il corpo di lui morto ridusse in polvere, e nell'acqua se lo bevve ».

[2] Cfr. FICINO, *op. cit.*, pp. 108 ss.

[3] *Protagora*, 347 B-E.

pagina 303:

[1] Anche nelle argomentazioni più vulgate sulla « utilità » della pittura secondo la morale cristiana, il canonico, pur cedendo — come vedremo puntualmente — ai dati della trattatistica controriformistica, cercherà di tradurli nella problematica della propria esperienza letteraria. Per la casistica religiosa cfr. PALEOTTI, pp. 136 ss.

[2] Per analoghe considerazioni sull'« artefice » cfr. PALEOTTI, pp. 136, 159 s., 212 s., e note relative.

[3] Per « Iddio primo formatore d'imagini » cfr. VARCHI, p. 48, PONTORMO, p. 68, PINO, p. 122, ma soprattutto BRUNO, pp. 120 ss., PALEOTTI, p. 201 e note relative; per i « Cherubini dell'arca », BRUNO, pp. 120 s., GILIO, p. 13, SANDERS, f. 14, PALEOTTI, pp. 163, 197, 204, 237, e note relative; per il « Serpente di bronzo », BRUNO, p. 121, SANDERS, ff. 17, 67 v., 138, PALEOTTI, pp. 197, 205 s., 237, e note relative.

[4] Per il racconto di Eusebio cfr. PALEOTTI, pp. 243 s., 349, e note relative, nonché R. ALBERTI, p. 234. Per il « velo di S. Veronica » cfr. BRUNO, p. 122, CASTELLANI, ff. 3 v. s., MOLANO, f. 135 v., e soprattutto PALEOTTI, pp. 197 s., 349, e note relative.

[5] Sulle pitture di S. Luca cfr. CASTELLANI, f. 4, PALEOTTI, p. 163 e n. 3, p. 198, R. ALBERTI, p. 234, MAIOLI, pp. 28 ss.

[6] Per la « sesta Sinodo Costantinopolitana » cfr. GILIO, p. 107 e n. 2. Anche il Comanini sembra preoccuparsi soprattutto delle immagini licenziose (cfr. GILIO, pp. 77 ss., MOLANO, ff. 61, 68 v. ss.), e non si addentra nelle classificazioni del PALEOTTI, pp. 358 ss., sugli « abusi » delle pitture sacre e profane.

pagina 304:

[1] Non potendo condividere (cfr. n. 1 di p. 271) le censure antimanieristiche del GILIO (pp. 3 s., 19, 25 ss., 45, 48 ss., e cfr. le note relative) e del PALEOTTI (pp. 297, 401 s., 405, e cfr. le note relative), il Comanini si limita ad una semplicistica censura morale, rinnovando, per il manierista devoto Figino, l'elogio della canzone iniziale (cfr. p. 246).

[2] Sulla efficacia dimostrativa delle immagini « etiche » cfr. GILIO, p. 104, MOLANO, ff. 98 v. s. (cit. in II, 453 [1]), f. 32 (cit. in II, 461 [1]), PALEOTTI, pp. 453 ss. e note relative. Al Comanini preme di aggiornare questi stessi argomenti sulla problematica culturale dei letterati contemporanei (cfr. MAZZONI, pp. 254 ss.: « L'utile della poetica si può considerare sotto due modi differenti, cioè o per quello ch'appartiene alla imitazione delle azzioni umane, o per quello che rimira le passioni eccitate ne' petti nostri da' poeti. Quanto al primo capo nasce un grandissimo dubbio, et è, se il poeta sia tenuto, per la sopradetta qualificazione della poetica, che viene dalla facultà civile [cfr. MAZZONI, p. 245, cit. nella n. 1 di p. 292], imitar sempre virtuose azzioni, o pure se possa qualche volta condiscendere alla imitazione de' vizii. In questo dubbio Proclo nelle Quistioni poetiche mostra che il poeta non può imitare li cattivi costumi, essendo che l'imitazione facilmente s'imprima nell'animo de' veditori o de' lettori, e rechi seco la virtù o il vizio che le è congiunto. Soggiunge che questa varietà di virtù e di vizio... ' corrompe l'unità e la simplicità della virtù '. A Proclo contradicano alcuni altri famosi scrittori, e fra gli altri Plutarco e Massimo Tirio, i quali vogliano che possa il poeta condiscendere a questa varietà et imitare il cattivo costume delle persone ree, accioché, contraponendoli a quelli

de' buoni, più chiaramente appaia la bellezza della virtù e la bruttura del vizio [seguono ampie citazioni da Plutarco e da Massimo Tirio]... Di questa medesima contraposizione abbiamo alcuni essempi ne' poeti della nostra lingua, e specialmente in quello dell'Ariosto... [cfr. n. 2 di p. 305]... Ora, in questo disparere io m'accosto voluntieri a Plutarco e a Massimo Tirio, et a tutti coloro che fanno al poeta lecito di trapassare qualche volta all'imitazione de' cattivi costumi »).

[3] *Orl. Fur.*, XXV, 68.

pagina 305:

[1] Vv. 165-68. Così anche il TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Prose diverse*, I, pp. 78 s.: « Se 'l poeta... in quanto poeta ha questo fine [il diletto], non errerà lontano da quel segno al quale egli deve dirizzare tutti i suoi pensieri, come arciero le saette: ma in quanto è uomo civile e parte della città, o almeno in quanto la sua arte è sottordinata a quella ch'è regina delle altre, si propone il giovamento, il quale è onesto più tosto che utile. De' due fini dunque i quali si prepone il poeta, l'uno è proprio dell'arte sua, l'altro dell'arte superiore; ma riguardando in quel che è suo proprio, dee guardarsi di non traboccare nel contrario, perché gli onesti piaceri sono contrari a' disonesti. Laonde non meritano lode alcuna coloro c'hanno descritti gli abbracciamenti amorosi in quella guisa che l'Ariosto descrisse quel di Ruggiero con Alcina, o di Ricciardetto con Fiordispina: e per aventura il Trissino ancora avrebbe potuto tacere molte cose, quando ci pone quasi innanzi agli occhi l'amoroso diletto che prese l'imperator Giustiniano della moglie; ma egli volle imitare Omero, il quale finge che Giunone e Giove in cima al monte Ida fossero coperti da una nuvola: invenzione leggiadramente trasportata dal Tasso nell'Amadigi, quand'egli descrive l'abbracciamento di Mirinda e di Alidoro, quasi volendoci accennare che l'altre cose deono essere ricoperte sotto le tenebre del silenzio, oltre tutte l'altre. Ma Virgilio negli amori d'Enea con Didone fu modestissimo, e accenna con brevi parole quel che seguisse dopo la pioggia mandata da Giunone: *Speluncam...* ».

[2] Questo esempio era già stato citato dal MAZZONI, p. 256, a proposito dell'utile contrapposizione del vizio alla virtù (cfr. la n. 2 di p. 304): « Di questa medesima contraposizione abbiamo alcuni essempi ne' poeti della nostra lingua, e specialmente in quello dell'Ariosto, nel quale per le insolenti parole poste in bocca d'un malandrino [XIII, 34]... riluce assai più chiara la cortesia d'un cavallier gentile [XLVI, 44]... Così in un altro luogo dopo un leggier misfatto dimostra gli animi generosi de' cavallieri erranti avamparsi di vergogna [XX, 99]... La qual vergogna parrà assai più modesta, se la mettiamo in paragone colla sfacciataggine del vile Martano [XVII, 106]... ».

[3] Dalla problematica letteraria si torna alla figurativa, ribadendo le

restrizioni tridentine. A proposito dei pericoli delle immagini impudiche cfr. GILIO, pp. 77 ss. e note relative, MOLANO, f. 61: « Quod ad lasciviam attinet picturarum, sic de ea statuit nostri temporis Oecumenica Synodus: Omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur. Tanta circa haec diligentia et cura adhibeatur, ut nihil inordinatum aut praepostere et tumultuarie accommodatum, nihil prophanum, nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo. Ut ergo sacris divorum imaginibus honor et veneratio maior impendatur, oportet eas sic depingi, sculpi et effigiari, ut quosdam velut igniculos in hominum pectoribus succendant, omni laevitatis atque lasciviae, quod contuentium oculos offendere queat, offendiculo sublato », ff. 68 v. ss., nonché l'indice del PALEOTTI, pp. 503 ss.

pagina 306:

[1] *Exod.*, 32, 1.

[2] In modo piuttosto brusco e confuso il Comanini passa agli argomenti più tradizionali, nei quali riecheggia soprattutto l'esposizione del Molano e del Paleotti. Per la distinzione tra gli ideali e le immagini cristiane cfr. appunto PALEOTTI, pp. 179 ss. e le note relative coi rinvii a SANDERS, ff. 15, 21, 95 v. s., MOLANO, ff. 158 v. s.

[3] Sugli « ammaestramenti » che la tradizione ascrive alle immagini dei Santi cfr. MOLANO, ff. 32 s. (cit. in II, 461 [1]), PALEOTTI, pp. 348 ss. e note relative.

[4] Per la « materia » delle immagini sacre cfr. PALEOTTI, pp. 137 s., 251 ss.; per l'« utilità » delle immagini di Dio cfr. GILIO, pp. 34 ss., PALEOTTI, pp. 246 s., e le note relative coi rinvii ai più importanti esponenti della trattatistica tridentina.

pagina 307:

[1] Lo stesso esempio di Giacobbe è citato dal PALEOTTI, p. 250 (e cfr. n. 1), rifacendosi alla casistica biblica esaminata dal Concilio di Nicea.

[2] Questa testimonianza di S. Gregorio Magno è tra le più autorevoli; cfr. PALEOTTI, p. 253 e note relative.

[3] Su tali caratteristiche dell'immagine del Precursore cfr. BRUNO, p. 123: « Canon sanctae et universalis sextae Synodi de imagine S. Ioannis praecursoris, agnum digito demonstrantis, sic habet. In quibus sanctorum imaginum picturis Agnus, digito Praecursoris indicatus, expressus est qui, in formam acceptae gratiae, verum nobis per legem Agnum, Christum Deum nostrum ostendit. Veteres igitur typos et obumbrata veritatis symbola, praefigurationesque Ecclesiae traditas, amplectentes, gratiam in primis curantes et veritatem, tanquam legis plenitudinem acceptamus. Quo igitur perfectius etiam in colorum varietate omnium oculis subiiciatur character ille, quo secundum hominem Agnus Christus Deus noster, qui abstulit peccata mundi, effigiatus est. Posthac in ima-

ginibus pro veteri agno erigi declaramus: per hoc enim humilitatis altitudinem verbi Dei considerantes et ad memoriam in carne passionis illius et salutaris mortis dispensationis, veluti manuducti, quae mundo illinc contigit liberatio, cognoscimus »; MOLANO, f. 25: « Epiphanius in septima Synodo refert delicatis et mollibus vestimentis induto ostendi solere imaginem Ioannis, pilis camelorum induti, edentis sylvestre mel et digito monstrantis Christum qui suffert peccata mundi... Inter nonnullas venerabilium imaginum picturas, agnus, qui digito Praecursoris monstratur, depingitur. Tharasius in confessione fidei suae: Sextae Synodi omnia tum recte et divine decreta edita, traditosque canones, recipio: praecipue tamen in quo assignatur quibusdam in picturis agnum digito Praecursoris feliciter effigiari. Hadrianus Papa Tharasio: Invenimus in synodica vestra epistola etiam clare expressum, quod in sextae Synodi divine et legaliter praedicatis canonibus recipitur, pictura illa veneranda in qua agnus, digito Praecursoris demonstratus, graphice et insculptus; quae verum nobis agnum, nempe Christum Deum, indicat ».

[4] Esempi affini in PALEOTTI, pp. 252 ss., 256 ss. (e cfr. le note relative).

[5] Vedasi il testo del qui citato canone in PALEOTTI, p. 240.

pagina 308:

[1] Argomenti affini in PALEOTTI, pp. 246 ss. (e cfr. le note relative).

pagina 309:

[1] Sui vari gradi del culto cfr. BRUNO, pp. 130 ss., 143, SANDERS, ff. 5 s., 47, 197 v., 199 v., e soprattutto PALEOTTI, pp. 247 ss.

[2] Con l'anatema del Concilio Niceno (per il quale cfr. PALEOTTI, p. 182 e n. 2, col rinvio al MOLANO, f. 160 v.) l'ecclesiastico tiene, questa volta, a rispondere all'« idolo » del poeta (cfr. pp. 255 s.).

[3] L'accenno al Concilio Tridentino rimane come sospeso tra la definizione dell'« idolo », i timori per le immagini lascive e le proprietà delle immagini dei santi (cfr. invece MOLANO, ff. 61, 68 v. s., PALEOTTI, pp. 249, 252).

[4] L'ecclesiastico sembra ora rispondere alla svalutazione della pittura sostenuta dal Guazzo (cfr. pp. 286 ss. e note relative). Sulla « utilità per i dotti e gli idioti » cfr. GILIO, p. 25 e n. 2, PALEOTTI, pp. 140, 144, 148 s., 208, 221 s., R. ALBERTI, p. 213, e note relative.

pagina 310:

[1] Per avvalorare le proprietà della pittura il Comanini passa all'esemplificazione illustre e finalmente supera l'impaccio dell'incombente armamentario controriformistico assaporando immagini « patetiche » (cfr. p. 247 e n. 2). Per il Sacrificio di Isacco cfr. BRUNO, p. 129 (« Gregorius Nissenus emphasim picturae, historiae Abrahae immolantis filium Isaac, declarans: Vidi, inquit, saepius inscriptionis imaginem et sine

lachrymis transire non potui, quum tam efficaciter pictura ob oculos poneret historiam. Procumbit enim ante aram Isaac genibus innixus, circumductas ferens in tergo manus. Ille vero a tergo pueri appraehendit ad se trahens, declinat ante faciem ad puerum, miserabiliter illum intuens; dexteram autem gladio obarmatam gestat, quam etiam ad caedem dirigit. Iamque gladii acies ipsum corpus propemodum attingit, cum illum divina vox a facto deterret »), nonché le menzioni del GILIO, pp. 41, 108, MOLANO, ff. 25 v. s., PALEOTTI, pp. 231 s., MAIOLI, p. 213.

[2] *Ps.* 72, 20. Per l'esempio di S. Giovanni Crisostomo cfr. MOLANO, f. 24: « Huc [alle caratteristiche degli angeli] adde illud Crysostomi ex oratione quod veteris et novi Testamenti unus sit legislator: Ego ex cera fusilem picturam pietate plenam amavi: vidi enim angelum in imagine barbarorum nubes propulsantem, vidi barbarorum cohortes conculcatas et Davidem vere dicentem: Domine, in civitate tua imaginem eorum ad nihilum redige. Quae verba, cum Niceae in 7 Synodo recitarentur, dixit initio quartae actionis Ioannes locum tenens orientalium dioecesium: Quis autem est iste angelus, nisi de quo scriptum est, quia angelus Domini centum octoginta quinque milia Assyriorum in una nocte percussit, qui pro Ierusalem castra metati fuerant ? ».

pagina 311:

[1] Come il « Sacrificio di Isacco » di Gregorio Nisseno, così il « Martirio di Santa Eufemia » di Asterio è uno degli esempi più celebri della trattatistica controriformistica; cfr. BRUNO, pp. 128 s., MOLANO, ff. 30 v. s., PALEOTTI, p. 232. Il Comanini traduce dalla versione latina degli atti del Concilio Niceno II, riprodotta dal Bruno e in genere dagli altri trattatisti tridentini: « Iudex in alta sella, acerbe et torve virginem inspiciens,... collocatus est. Astant autem latrones regni et cohors militum; adsunt et commentarienses, tabulas et stylos gestantes manibus: quorum alter, abducta a cera manu, serio admodum virginem aspicit, faciem ad illam inclinans, quasi iuberet ut altius loquatur, ne, auscultatione impeditus, vitiose scribat, falsave aut dubia. Astat autem virgo pulla veste et pallio (ut pictor putavit) philosophiam professa, ut autem ego arbitror anima virtutibus ornata et praedita; facies illius urbana. Ducunt autem eam ad iudicem duo milites: hic quidem a fronte illam trahens, ille autem a tergo eam protrudens. Virgini autem habitus pudore et constantia mixtus est. Oculos enim in terram, veluti virorum conspectu pudefacta, defigit. Stat autem intrepida, certaminis amaritudinem nihil exhorrescens. Ut ego tandem pictores etiam laudare cogar, quos Colchicae illius mulierculae facinus pinxisse video. Haec enim, adactura in viscera filiorum ferrum, commiseratione et ira vultum habet temperatum. Siquidem altero oculorum iram exprimit, altero autem matris naturam, horrentem ad tale facinus et parcere cupientem liberis indicat. Nunc autem in hanc picturam miraculum istius operis transtuli. Multum vero

pictorem istum admiror, quod longe magis coloribus mores expresserit, affectiones pudoris et virilitatis (quae tamen invicem pugnant) affabre commiscens. Progrediente vero hac imitatione, populares quidam in tuniculis nudi ipsam rem iam aggrediuntur. Hic enim, arrepto capite virginis, et in tergum reflectens, alteri ad poenam virginis ora exhibet. Adstans ergo ille dentes virginis excutit: malleus autem et terebra tormenti sunt instrumenta. Sed lachrymas fundo, nam et mihi haec passio vocem aufert, ut amplius loqui nequeam. Nam tam exacte sanguinis guttas pictor defluentes depinxerat, ut iuraveris a labris profluere. Virgo autem, iterum carcerem petens, in pulla veste sola sedet, manusque ad caelum extendens Deum malorum depulsorem alloquitur. Fundente autem hac orationem, apparet supra caput illius signum, quod scilicet Christianorum consuetudine adoratur et passim inscribitur. Erat autem, ut arbitror, symbolum poenae quam illa erat subitura. Deinde quoque pictor alias ignem vehementem rutilante colore hinc inde accenderat, etiam flammam faciens corpoream. Constituit autem eam mediam, manibus quidem ad caelum elatis, nullos dolores horrentem, sed potius vultu laeto gaudentem, quod ad incorpoream et beatam vitam sit transmigratura ».

pagina 312:

[1] Esaurita l'esemplificazione dell'efficacia espressiva delle immagini, il Comanini torna alle argomentazioni e alle testimonianze teologiche. Per gli effetti benefici della raffigurazione dei tormenti di Cristo cfr. GILIO, pp. 39 ss., 44 s., PALEOTTI, p. 367, e note relative.

pagina 313:

[1] Le stesse citazioni in BRUNO, p. 133, e PALEOTTI, p. 252.

[2] Questo passo è citato anche da PALEOTTI, p. 172.

pagina 314:

[1] Cfr. MOLANO, ff. 32 v. s., e PALEOTTI, p. 461. Per la variante su S. Giovanni Battista cfr. p. 307 e n. 3.

[2] Il Comanini insiste sulle prerogative della pittura (cfr. p. 309 e n. 4), nell'evidente intento di rispondere alla svalutazione del Guazzo (cfr. pp. 286 ss. e note relative).

pagina 315:

[1] Ancora una rassegna di esempi illustri (cfr. pp. 309 ss.) a riprova dell'efficacia della pittura. Per Polemone cfr. PALEOTTI, p. 232 e n. 3.

[2] Il Comanini non ascolta le decise eccezioni del MOLANO, f. 126, alla autenticità di questa fonte, che è ritenuta apocrifa ed opera di un *impostor indoctus,* giacché, oltre tutto, S. Cirillo vescovo di Gerusalemme morì prima di S. Girolamo (cfr. MIGNE, *Patrologia Latina,* XXXIII, col. 1124, e *Patrologia Graeca,* XXXIII, coll. 1209 s.). Evidentemente il

racconto piace al nostro canonico, il quale traduce snellendolo il testo latino (in *Patrologia Latina*, XXXIII, coll. 1141 s.), carico di ripetizioni, di ridondanze e di interventi enfatici del narratore.

pagina 317:

[1] L'autore rinvia espressamente alla sua opera *De gli Affetti della Mistica Theologia, tratti dalla Cantica di Salomone et sparsi di varie guise di poesie. Ne' quali favellandosi continuamente con Dio et ispiegandosi i desiderii d'un'anima innamorata della divina bellezza, s'eccita maravigliosamente lo spirito alla divotione. Composti et nuovamente mandati in luce dal R. P. D. Gregorio Comanini Mantovano, Canonico Regolare Lateranense. Parte prima divisa in due libri. All'Ill.mo et Ecc.mo Sign. Don Ferrando Gonzaga, Principe di Molfetta, Duca d'Ariano etc.* In Venetia, appresso Gio. Battista Somasco, MDXC, pp. 207 s.: « Così, o Signore, va pensando l'anima mia [che si devono amare i nemici]; et in questi pensieri sovenendole di quel cavalier Fiorentino, il quale nel ritorno, che egli di contado alla città facea, abbattutosi nel micidiale d'un suo fratello, e strettoglisi addosso per ammazzarlo, mentre da quel reo s'udì scongiurare con supplichevoli preghiere, che per quel sangue che da Voi fu sparso la vita volesse concedergli in dono, sospese in aria la spada e non lo ferì; ma presolo il condusse ad un tempio, che indi non molto lontano egli vide, e lui et il ferro, che ignudo ancora gli sfavillava in mano, offrì in dono alla Maestà Vostra, stando con le ginocchia dinanzi ad una imagine di Voi, mio crocefisso Iddio, piegate, la quale, in testimonio che il dono era da voi aggradito, chinò la testa; per cagione del qual miracolo abbandonando il prudente cavaliero la patria e le ricchezze e gli onori, andò a servirsi con più nobil cavaglierato nell'eremo, fatto principe, di Valle Ombrosa; sovenendole, dico, di questo guerriero... ». Segue la Canzone V « Sacro guerrier, pregio de l'Arno e gemma », di cui trascriviamo la parte richiamata dal Comanini: « Perch'allor ben si vide Il tuo col cor di Cristo esser un solo, Che pio scegliendo ad innocente vita Valle ombrosa e romita, Or di tanti sospir movendo stuolo, Or disgombrando il duolo Sotto a' fronzuti rami, Novo campion trattasti arme novelle, Preghi e pallide fami, E secrete vigilie con le stelle. L'amoroso garrir de' matutini Augelletti loquaci Ancor non rompea 'l sonno agli animali, Quando pien di dolce òra e dolci faci Lieto tra i faggi e i pini Ti libravi de l'anima in su l'ali. Oh 'n quanti modi e 'n quali T'udiano i colli a salutar col canto Lui, che del dì la messaggiera aurora Pinge, imperla et indora, E veste il Sol del luminoso ammanto. Quante stille di pianto, Allor che rugiadoso Scoteasi il bel mattin, bagnar tue gote! O cavalier pietoso, Da cantar l'arme tue chi mi dà note? ».

pagina 318:

[1] Ancora un esempio dallo pseudo-Cirillo (cfr. p. 315 e n. 2); il Comanini traduce letteralmente dal testo latino (MIGNE, *Patrologia Latina*, XXXIII, col. 1141).

[2] Sulla purezza necessaria per adorare le immagini cfr. soprattutto BRUNO, pp. 136 s.: « Postremo adoraturi imagines curare debent ut dignos se adoratione faciant, ne dum indigne accedunt, poenam Ozan incurrant... ».

[3] Cfr. questo accenno al compiacimento domestico delle immagini antiche con PALEOTTI, pp. 311 ss. e note relative.

pagina 320:

[1] Per gli « idoli » dei gentili il Comanini ripete fedelmente gli esempi del PALEOTTI, pp. 289 ss., e del MOLANO, f. 30.

[2] Il trattatista, pur accettando passivamente le argomentazioni teologiche, cerca ancora (cfr. p. 304 e n. 2) di adeguarle alla recente problematica letteraria (cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, p. 14 s.: « Può esser dunque una medesima azione e meravigliosa e verisimile: meravigliosa, riguardandola in sé stessa e circoscritta dentro ai termini naturali; verisimile, considerandola divisa da questi termini nella sua cagione, la quale è una virtù sopranaturale, potente ed avvezza ad operar simili meraviglie. Ma di questo modo di congiungere il verisimile col meraviglioso privi sono que' poemi, ne' quali le deità de' gentili sono introdotte; sì come a l'incontra commodissimamente se ne possono valere que' poeti che fondano la lor poesia sovra la nostra religione. Questa sola ragione a mio giudicio conclude, che l'argumento dell'epico debba esser tratto da istoria non gentile, ma cristiana od ebrea. Aggiungesi ch'altra grandezza, altra dignità, altra maestá reca seco la nostra religione, così ne' concilii celesti ed infernali, come ne' pronostichi e nelle cerimonie, che quella de' gentili non portarebbe: ed ultimamente, chi vuol formar l'idea d'un perfetto cavaliero, come parve che fosse intenzione d'alcuni moderni scrittori, non so per qual cagione gli nieghi questa lode di pietà e di religione, ed empio e idolatra ce lo figuri. Ché se a Teseo o s'a Giasone o ad altro simile non si può attribuire, senza manifesta disconvenevolezza, il zelo della vera religione, Teseo e Giasone e gli altri simili si lassino, ed in quella vece di Carlo, d'Artù o d'altri somiglianti sì si faccia elezione. Taccio per ora che, dovendo il poeta aver molto riguardo al giovamento — se non in quanto egli è poeta (ché ciò come poeta non ha per fine), almeno in quanto è uomo civile e parte della republica —, molto meglio accenderà l'animo de' nostri uomini con l'esempio de' cavalieri Fedeli che d'Infedeli, movendo sempre più l'esempio de' simili che dei dissimili, ed i domestici che gli stranieri. Deve dunque l'argomento del poeta epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi »).

pagina 321:

[1] Per l'esempio dell'abate Egidio, che con i suoi accenti silvestri sembra dilettare particolarmente il Comanini, cfr. l'indicazione del MOLANO, f. 127: « Aegidius cur cum cerva pingatur, manifestum est ex historia eius, in tertia lectione Romani Breviarii ».

pagina 322:

[1] Per i ritratti degli eretici cfr. MOLANO, ff. 15 v. s. (« Non mihi videatur nimius fore disciplinae ecclesiasticae rigor, si etiam effigies haeresiarcharum, ut Lutheri, Melanchthonis ac similium, haberi prohibeantur. Sic enim faciendo, proxime accederetur ad id, quod deputatio Tridentinae Synodi habet: 'Haeresiarcharum libri, tam eorum qui post annum Domini MDXV haereses invenerunt vel suscitarunt, quam qui haereticorum capita aut duces sunt vel fuerunt, cuiuscunque nominis, tituli aut argumenti existant, omnino prohibentur'; et ad id quod Dominus mandaverat in Veteri Testamento [*Deut.* VII, 25 s.]: 'Sculptilia eorum igne combures; non concupisces argentum et aurum de quibus facta sunt, neque assumes ex eis tibi quicquam, ne offendas, propterea quia abominatio est Domini Dei tui. Nec inferes quippiam ex idolo in domum tuam, ne fias anathema, sicut et illud est. Quasi spurcitiam detestaberis, et velut inquinamentum ac sordes abominationi habebis, quia anathema est' »), nonché PALEOTTI, pp. 345 ss. e note relative. Per i ritratti dei « corrotti » e degli « infami » cfr. sempre PALEOTTI, p. 336.

pagina 323:

[1] Anche per i ritratti degli antenati il Comanini si affida al MOLANO (cfr. f. 99: « Hi [i pagani] vero quantum utilitatis ex imaginum inspectione conceperint, scribit Crispus Sallustius initio Belli Iugurtini. Nam saepe, inquit, audivi ego Quintum Maximum, Publium Scipionem, praeterea civitatis nostrae praeclaros viros, solitos ita dicere: cum maiorum imagines intuerentur, vehementissime animum sibi ad virtutem accendi; scilicet non ceram illam, neque figuram, tantam vim in se habere, sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis viris in pectore crescere, neque prius sedari, quam virtus eorum famam atque gloriam adaequaverit »; ff. 99 v. s.: « Quare non improbandus est eorum affectus, qui parentum suorum aut maiorum, qui veris virtutibus claruerunt, memoriam per imagines conservare cupiunt. Cuius rei illustre exemplum habemus quoque in sanctissimo illo Rom. Sedis Pontifice Gregorio Magno. Is enim artificialiter depingi iussit duas iconas veterrimas quas in atrio Gregoriani in Saxonia monasterii usque hactenus visuntur, inquit Ioannes Diaconus. In quarum altera beatus Apostolus Petrus, sedens, stantem Gordianum, regionarium, videlicet patrem Gregorii, manu dextra per dexteram nihilominus suscipit. In altera vero mater Gregorii sedens depicta est duobus dexterae digitis signaculo crucis se munire velle

praetendens, cum subscriptione: Gregorius Silviae matri. Imo vero Gregorius ibidem eiusdem artificis magisterio depictus in rota gypsea ostenditur, habens Evangelium in sinistra, modum crucis in dextra; circa verticem vero tabulae similitudinem, quae viventis insigne est, praeferens, non coronam. Ex quo manifestissime declaratur, ait Ioannes Diaconus ad Ioannem septimum, quod Gregorius, dum adhuc viveret, suam similitudinem depingi salubriter voluit, in quo posset a suis monachis, non pro elationis gloria, sed pro cognitae discrictionis cautela frequentius intueri »). Egli non sembra condividere i timori del PALEOTTI, pp. 341 s.

[2] Cfr. n. 2 di p. 320.

[3] Cfr. MOLANO, ff. 64 v. s.: « Non sunt itaque prophanae historiae in Ecclesiis pingendae, qui mos ethnicorum fuit, a christianis repudiandus, non imitandus: cuiusmodi fere est, quod Virgilius Aeneam in templo Carthaginis a Didone condito, totam Troianam historiam depictam spectasse narrat. Nemo autem arbitretur prophanam esse picturam, si quis se honeste et humiliter precantem appingi cupiat in ea imagine, quam in sui memoriam Ecclesiae relinquit ». Anche a proposito dei committenti il PALEOTTI, p. 304, è più restrittivo.

pagina 324:

[1] Per le testimonianze di S. Nilo e di S. Bernardo cfr. MOLANO, ff. 62 v. s., nonché PALEOTTI, pp. 302, 389.

pagina 325:

[1] Dalle argomentazioni religiose a quelle letterarie. Per le caratteristiche della « favola » cfr. soprattutto MAZZONI, pp. 408 ss., e TASSO, *Giudizio sovra la Conquistata,* in *Prose diverse,* I, pp. 495 ss. (parzialmente citati nella n. 5 di p. 296). Per la definizione di « inetto » e « vano » cfr. PALEOTTI, pp. 370 ss., 382 ss., e note relative.

pagina 326:

[1] Per la « traslazione » del tallone cfr. MAZZONI, pp. 62 s.: « Devesi sapere che nelle lettere sacre e profane i piedi, e massimamente le calcagne, sono state prese metaforicamente per la potenza appetitiva dell'anima soggetta alle passioni, quasi che, come i piedi sono la più bassa parte del corpo, tale sia quell'appetito nell'anima. E per questo il nostro Salvatore volle lavare i piedi a' suoi discepoli, per dimostrarci misticamente che gli volea render mondi e netti dalle passioni terrene... Onde leggiamo nelle favole greche che Achille era impenetrabile, eccetto che ne' piedi, cioè che egli era uomo compiuto, se non fosse stato troppo soggetto alle passioni... Il Petrarca usò questa medesima traslazione quando disse ' Madonna, il manco piede Giovenetto pos'io nel costui regno ', cioè ' Io feci soggetto il mio concupiscibile appetito ad Amore ', perciocché il destro piede, per esser più forte, mostra l'appetito irascibile,

e il manco, per esser più debole, mostra il concupiscibile. Il che egli fu poi seguito dall'Ariosto in quel verso ' Lo morde a un tempo il can nel piede manco ', cioè che la memoria de' diletti concupiscevoli, ch'ebbe Ruggiero nell'isola d'Alcina, gli era d'impedimento alla partenza da simil vita et all'acquisto della vita virtuosa. Appare dunque per l'autorità di tanti nobili scrittori, che questa metafora è propria e bella, e che Dante in ciò merita tanto maggior lode degli altri, quanto che, come cristiano, si è più conformato [in *Purg.* XIX, 61] al detto della Scrittura, nominando le calcagne e non gli piedi, perché *Insidiaberis calcaneo illius,* e non *pedi illius,* dice la Scrittura Sacra ».

[2] Per le censure platoniche ad Omero cfr. MAZZONI, Introd. 28: « Parve che Platone stimasse nel secondo della Republica ch'Omero peccasse essenzialmente nella imitazione, rappresentandoci molti bruttissimi vizii de' Dei e degli Eroi, dovendo fare egli tutto il contrario, s'avea da rappresentare colla sua dritta imitazione la natura divina e l'eroica ».

[3] Vv. 180-182. Il solito *ut pictura poesis* tridentino (cfr. p. 322 e n. 1, ed ivi la citazione di MOLANO, ff. 15 v. s., ma soprattutto PALEOTTI, pp. 225, 268, 348, 354 s., 417, e note rélative), avvalorato dalle prerogative della pittura (cfr. p. 309 e n. 4, p. 314 e n. 2). Il Comanini traduce da MOLANO, f. 69 v.: « Prohibet deputatio Tridentinae Synodi omnes libros qui res lascivas, seu obscoenas, ex professo tractant, narrant aut docent: cum non solum fidei, sed et morum, qui eiusmodi librorum lectione facile corrumpi solent, ratio habenda sit. Quanto ergo magis prohibendae sunt huiusmodi picturae, non tantum in sacris imaginibus, sed etiam in prophanis! Nam, ut recte dixit gentilis poeta: *Segnius...* ».

pagina 327:

[1] Cfr. MOLANO, ff. 69 v. s.: « ' Quemadmodum, inquit [Erasmus], non decet in familia audiri sermonem lascivum, ita nec tabulas haberi convenit impudicas. Loquax enim res est pictura tacita et sensim irrepit in animos hominum. Turpitudinis deliciis quidam ornant sua conclavia, quasi iuventuti desinit irritamenta nequitiae. Membra, quae verecundiae gratia celas ne videantur, cur in tabulas nudas, et nunquam ea pateris abesse a conspectu liberorum? ' Nec minus eleganter idem in institutione Christiani hominis: ' Aristoteles, ait, adeo putat picturas statuasque lascivas ad morum corruptelam facere, ut hoc velit per magistratus publicis legibus caveri, ne quid imaginum sit in civitate, quod admoneat turpitudinis. Lingua loquitur auribus, pictura loquitur oculis; multoque loquacior est pictura quam oratio, et frequenter altius descendit in pectus hominis. Quid memorem quanta sit in signis ac picturis licentia? Pingitur et oculis repraesentatur quod vel nominare sit turpissimum ' ».

[2] Ma PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 94, scrive: « Pinxit [Apelles] et hercа nudum, eaque pictura naturam ipsam provocavit ».

[3] Lo stesso esempio in VARCHI, p. 47, GILIO, p. 79, ALDROVANDI, p. 515, BOCCHI, p. 162 (e cfr. le note relative).

[4] *Ez.* 23, 14-21. Cfr. MOLANO, f. 71: « Quid vero mirum, si obscoenae picturae tantum moveant, cum nonnullos etiam ad libidinem provocaverit picturae artificium, absque manifesta obscoenitate? Unde apud Ezechielem Oholiba, cum vidisset viros Chaldaeos depictos in pariete accinctos baltheis renes et thyaras tinctas in capitibus eorum, formam ducum omnium, insanivit super eos concupiscientia oculorum suorum et misit nuncios ad eos in Chaldaeam ».

pagina 328:

[1] V, 590 s.; e cfr. ancora MOLANO, f. 71: « Libidinosis vero picturis merito adiicitur et ea, sacrilega simul ac fabulosa, de qua S. Augustinus scribit libro secundo De civitate Dei. Apud Terentium, inquit, flagitiosus adolescens spectat ' Tabulam quondam pictam, ubi inerat pictura haec: Iovem / Quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum ', atque ab hac tanta authoritate adhibet patrocinium turpitudini suae, cum in ea iactat se imitari Deum: ' At quem Deum!... ' ».

[2] Anche l'esempio dei Greci è suggerito dal MOLANO, f. 69: « Adde quod Guilelmus Durantus Mimatensis Episcopus scribit in Rationali divinorum officiorum: Graeci, ait, utuntur imaginibus, pingentes illas, ut dicitur, solum ab umbilico, supra et non inferius, ut omnis stultae cogitationis occasio tollatur ».

[3] Per le pecore di Giacobbe cfr. PALEOTTI, p. 231.

pagina 329:

[1] Il Comanini sottolinea la validità della remota testimonianza del Durando col porla a riscontro della famosa immagine di S. Eufemia (cfr. pp. 310 s.).

[2] Circa le pitture « etiche » cfr. p. 304 e n. 2. Il trattatista attinge ancora al MOLANO, ff. 98 v. s. (« Propius vero ad nostrum institutum accedunt eae picturae, quae non solum imagines exprimunt, sed simul mores nostros formant, aut ad virtutem instigant. Hae enim ethicae dici merentur et medium locum occupant inter prophanas et sacras ») e al PALEOTTI, pp. 452 ss.

pagina 330:

[1] Per la Calunnia di Apelle cfr. PALEOTTI, p. 459. Il Comanini traduce bellamente la celebre ecfrasi di LUCIANO, *De Calumnia*, 5.

[2] Concludendo, il Martinengo riassume i principali argomenti della sua esposizione; sui quali cfr. pp. 246 ss., 292 ss., 303 ss., e note relative.

pagina 331:

[1] Il Comanini affronta ancora una volta il problema della immagine di Dio, riducendola da « fantastica » (cfr. pp. 277 s. e n. 1 di p. 278) ad « icastica » con gli argomenti del Concilio Tridentino, riferiti dal Mo-

LANO, ff. 16 s.: « Priusquam vero de Sanctorum sanctis imaginibus ulterius disseram, ad honorem sacrosanctae Trinitatis quod de eius imaginibus dicendum est antea absolvam, sequendo hac in re magistram ducem, Synodum videlicet Tridentinam, quae sic habet: 'Quod si aliquando historias et narrationes sacrae scripturae, cum id indoctae plebi expediet, exprimi et figurari contigerit, doceatur populus non propterea divinitatem figurari, quasi corporei oculis conspici, vel coloribus aut figuris exprimi possit'. E quibus Synodicis verbis hoc imprimis habetur, Divinitatem non posse figura aliqua aut imagine exprimi, iuxta illud Domini apud Esaiam: 'Cui similem fecistis Deum, aut quam imaginem ponetis ei?'; et rursus istud Pauli apud Lucam: 'Non debemus aestimare auro aut argento aut lapidi sculpturae artis, et cogitationis hominis, divinum esse simile'. Secundo, subinsinuant haec Synodi verba inter Catholicos dectores disputationem admittere, an rudi populo expediat Dei patris imaginem eo modo figurare quo aliquando apparuit. Danieli enim et Ioanni in specie humana apparuit antiquus dierum. Huius quaestionis affirmativam partem tuetur Thomas Waldensis, Doctrinalis titulo 19, ubi inter caetera ait: 'Quod scriptura facit verbis, cur artifex non faciet signis? An magis peccatum circa hanc rem incurrit pénicillus, quam penna? imago quam litera?' Aliis vero, quorum quidam ab eo recensentur, quidam vero post eum vixerunt, probabilior visa est sententia diversa et contraria; si modo sit contraria dicenda. Concilium enim Tridenti celebratum sic inter duas has sententias mediam ingreditur viam, ut utramque sententiam, si non ex toto, saltem ex magna parte amplectatur. Non enim absolute, sed sub conditione, ait: 'Si, cum id indoctae plebi expediet, exprimi et figurari contigerit historias sacrae scripturae'. Deinde, cum historiam apparitionis Dei Patris figurari contingit, ut, quo ad hanc picturam ruditas omnis auferatur, subdit, doceatur populus non propterea divinitatem figurari. Non itaque expedit rudi populo, sed expedit populum rudem erudire, ut hac in parte rudis esse desinat; quamquam facilius crediderim neminem tam rudem esse, ut tali imagine divinitatem credat exprimi. Nemo igitur contra religionem Deique legem quicquam committi putet, cum sanctissimae Trinitatis aliqua persona quibusdam signis exprimitur, quae tam in veteri quam in novo Testamento apparuerunt. Sed illis declarari doceat Pastor proprietates aliquas aut actiones quae Deo tribuuntur: veluti cum ex Daniele pingitur antiquus dierum in throno sedere, ante quem libri aperti sunt, Dei aeternitas et infinita sapientia significatur, qua omnes hominum et cogitations et actiones, ut de iis iudicium ferat, intuetur ».

pagina 332:

[1] Anche il secondo dubbio è suggerito dal MOLANO, ff. 76 v. s., ma viene aggiornato, come vedremo puntualmente, sulle argomentazioni letterarie del MAZZONI, pp. 704 s.

pagina 333:

[1] Cfr. MOLANO, f. 77: « Quod autem attinet ad sigillum Pontificis, nemo illud imperitiae aut indecentiae arguat, quia in eo, sicut et in quibusdam picturis, sanctus Paulus a dextris Christi ponitur, Petrus vero a sinistris. Inversa enim ista et praepostera, ut apparet, locatio non est recens, sed eam quoque antiquitas nobis commendat. Guilelmus enim Durantus Episcopus Mimatensis, qui anno 1286 claruit, scribit lib. 7 Rationalis: ' In picturis Ecclesiarum Paulus ad dextram, Petrus ad sinistram statuuntur Salvatoris, et in bulla papali caput Pauli a dextris crucis et caput Petri a sinistris '. Rursus, Petrus Damianus Cardinalis Hostiensis in epistola ad Alexandrum Papam testatur in provinciis Romae finitimis Paulum pingi a dextris Christi et Petrum a sinistris. Quare propter antiquitatem veneremur istum situm, etiamsi significatio eius, quam varii varie explicant, nobis certo non constet ».

pagina 334:

[1] Alle testimonianze teologiche del MOLANO, f. 77 (cit. nella nota precd.), si sovrappongono quelle letterarie del MAZZONI, p. 704 s.: « Il Petrarca mostra d'avere contraria opinione [di quella di Dante], collocando dalla banda dritta della Fama gli uomini militari: ' Da man destra... ' [*Trionfo della Fama,* I, 22-24]; e dalla banda sinistra quelli c'hanno fatta professione di lettere: ' Io non sapea di tal vista levarme, Quand'io udi': — Pon mente a l'altro lato; Ché s'acquista ben pregio altro che d'arme. — Volsimi da man manca, e vidi Plato ' [ivi, III, 1-4]... Per piena intelligenza di ciò devesi sapere che la nobiltà de' lati si può riferire a diverse cagioni efficienti, cioè alla natura et all'uso... Ora, quanto all'uso, dico che si può considerare o antico o moderno. Se lo consideriamo antico, dico che la parte manca è la più onorata. Di che ci fa piena fede Antonio Nebrissense nella sua cinquantesimaterza quistione, overo nella trentesimanona annotazione, il quale prova con molte autorità sacre e profane che, secondo l'uso antico, la parte sinistra era stimata più degna, e ne scriveremo alcune qui di sotto, sovraggiungendone ancora qualche altra, che non fu da lui conosciuta. Prova egli dunque per le scritture sacre, che il luogo sinistro fu riputato più degno; e prima perch'egli viene ascritto al Padre e il destro al Figliuolo, come si vede chiaramente in alcuni luoghi e specialmente nel Salmo nono sopra il centesimo, nel qual s'introduce il Padre che dice al Figliuolo ch'egli seda alla sua destra. E perché cosa sconvenevole sarebbe il dire ch'il Figliuolo occupasse il primo luogo, però si deve conchiudere che il luogo della parte sinistra fosse più degno e più onorato. Appresso abbiamo, nel terzo de' Re, ch'essendosi posto a sedere in publico il re, e venendo a lui Bersabea, egli la fece sedere al lato destro, conforme a quello che vien scritto nel Salmo quarantesimoquarto: *Astitit Regina a dextris in vestitu deaurato.* Ora, egli si sa che il luogo

primo in publico è sempre del Prencipe, e però si deve dire ch' il Re prendesse il sinistro lato, come più nobile. Prova medesimamente il Nebrissense questa conclusione coll'autorità de' scrittori profani per alcuni versi d'Ovidio, né quali egli, parlando d'un vecchio, a cui si deve tribuire onore e riverenza da' gioveni, così dice: *Et medius iuvenum, non indignantibus ipsis, Ibat, et interior, si comes unus ades[se]t* [*Fast.*, V, 67 s.]. Vuole adunque Ovidio che 'l vecchio onorato da' gioveni caminasse in mezzo di loro, quando erano più d'uno: ma che, s'egli era con un solo, caminava interiore, cioè dalla banda sinistra. Perché appo i Latini *interior* mostra quello che è nella parte sinistra, ed *exterior* quello che è dalla parte destra. Ora, che la parola *interior* dinoti quello che è dalla parte sinistra lo manifesta chiaramente Virgilio in quel verso *Radit iter laevum interior* [*Aen.* V, 170], e Servio, sponendo quell'altro verso che si legge poco più di sotto al sudetto: *Interior spacioque subit Sergestus iniquo* [ivi, 203], così dice: *Interior, sinisterior.* Orazio ancora, nel secondo delle Satire, prova assai chiaramente che la voce *interior* dimostra la parte sinistra in quelle parole *ceu bruma nivalem Interiore[m] diem gyro trahit* [*Sat.* II, 6, 25 s.], nelle quali egli noma la parte meridionale *interiore,* cioè sinistra, perché la regione meridionale fu stimata parte sinistra del mondo, come si è mostrato addietro nel discorso della Taprobrana. Ma, oltra tutte queste autorità allegate dal Nebrissense, si ha quella di Silio nel decimosesto: *Sed laevo interior stringebat tramite metam* [*Pun.* XVI, 361]. Né il medesimo Nebrissense ha messo in considerazione un luogo di Senofonte, nel quale si conosce chiaramente che la parte sinistra era stimata più degna dagli antichi... Dice egli dunque nell'ottavo della Pedia che il lato sinistro fu da Ciro dato alle persone più degne... Pare adunque ch'avesse ragione il Nebrissense di concludere che la parte sinistra fosse, secondo l'uso antico, stimata per luogo più degno e più nobile della parte destra. E per questo voleva che nelle pitture antiche S. Pietro fosse collocato dal lato sinistro e S. Paulo dal destro ». L'immediata derivazione del Comanini dal Mazzoni è resa evidente anche filologicamente da errori comuni nelle citazioni latine; cfr. la Nota filologica relativa.

pagina 335:

[1] Quanto alla « nobiltà dei lati » secondo natura cfr. ancora MAZZONI, p. 704: « Quanto alla natura, ha stimato Platone che l'una e l'altra parte sia egualmente nobile, e che ogni differenza che vi ha nasca dall'uso, e che questa differenza corrompa le leggi di natura. Io so ch'Aristotele nel libro del Movimento degli animali è di contraria opinione ».

pagina 336.

[1] Cfr. MOLANO, f. 77 v.: « Et in rebus maioris momenti [della nobiltà dei lati], ut in ecclesiasticis traditionibus, desunt nobis aliquando liquidae rationes; in quibus locum habet quod sub finem Ecclesiasticae Hierarchiae scribit sanctus Dionysius: Non nostra scientia divina omnia circumscribi, multaque eorum quae a nobis ignorantur, causas habere Deo dignissimas, quas nos quidem ignoremus, cognitas autem habeant nobis superiores ordines. Putatim tamen praecipuam causam esse ad significandum humilitatem, quas S. Petrus in sua vita et glorioso martyrio expressit, quamque successores eius etiam nomine profitentur, dum se servos servorum nominant ».

pagina 337:

[1] Insoddisfatto delle giustificazioni prudenti il Canonico ricorre anche al sottile Bellarmino, ma si acqueta poi nelle stesse conclusioni del MOLANO, f. 77 v. (cit. nella nota precd.).

pagina 338:

[1] Anche questa risposta è suggerita dal MOLANO (f. 38: « Ut autem de picturarum metaphoris et figuris nonnihil subiungamus, si quis arbitraretur in imaginibus nullas metaphoras aut figuras admittendas esse, eo quod rudes, propter quos praecipue imagines ponuntur, non perinde eas intelligant atque eruditi: is venerandae vetustatis imagines nunquam observasse videretur, quae sane figuratas habuit multas: ut Spiritus sancti sub specie columbae, Angelorum cum corporibus et alis, item et eas quas in basilicis Nolae et Fundis positas suis carminibus celebrat Paulinus, aliasque permultas. Nec vetustarum tantum imaginum ignorantia laboraret, sed et a communi sensu atque iudicio alienissimus, nimium procul dubio in proprio sensu abundaret. Neque enim tam rudis est populus, ut nullas in picturis metaphoras et translationes assequatur: multas enim assequitur, etiamsi significationem earum a nullo doctore acceperit. Quod si quae sint, quas non assequitur, nec alio etiam docente commode assequi posset, de iis statuendum est, quod de libris. Libri quidam scribuntur pro simplicioribus, quidam pro doctioribus: imo in uno et eodem libro quaedam tantum doctioribus et capacioribus subserviunt. Sic et imagines pleraeque statuuntur, ut quod in eis principaliter significatur, facile rudis populus aut assequatur aut assequi possit, ex accessoriis tamen multa sint, quae magis propter doctos et capaciores addantur, quam propter rudiores. Sunt etiam imagines, sed perpaucae, quarum principalis significatio et repraesentatio a solis doctis intelligitur; inter quas sunt revelationes a beato Joanne in Apocalipsi descriptae. Ex iis enim lectis parum intelligit simplex plebecula; ac proinde multo minus ex iis depictis »). Si tratta, ovviamente, di una oscurità tutta oggettiva (cfr. PALEOTTI, pp. 408 ss. e note relative).

[2] A proposito di tali « abbellimenti » cfr. MOLANO, f. 37 v.: « Sicut

Ioannes Chrysostomus de parabolis saepius dixit, non ad verbum eas exponendas esse, ne multa sequantur absurda, itidem et nos de picturis dicamus, non per singula eas exponendas esse, ne multa sequantur absurda, et quod idem doctor alibi praeclare scripsit de parabolis, hoc ad picturas quoque referamus. In parabolis, ait, non oportet nimia in singulis verbis cura perangi; sed, cum quid per parabolam intendatur didicerimus, inde utilitate collecta, nihil ulterius anxio est conatu investigandum. Sicut ergo in parabolis quaedam adiiciuntur non ad significationem, sed tantum ad ornatum et perfectionem ipsius parabolae; sic in picturis multa rectissime apponuntur, non significandi quidem causa, sed ad complementum et debitum ornatum ipsius imaginis ».

[3] Il Comanini allude probabilmente alla *Madonna della Gatta* del Museo di Napoli, dipinta non da Raffaello, ma da Giulio Romano (VASARI, V, p. 531: « Giulio, ritiratosi da sé solo, fece in un quadro una Nostra Donna con una gatta dentrovi, tanto naturale che pareva vivissima; onde fu quel quadro chiamato il quadro della gatta »), e tuttavia attribuita all'Urbinate dallo stesso Vasari (VI, p. 489: « Vi ha messo ['in un bellissimo antiquario e studio']... il detto signore [Cesare Gonzaga] alcuni quadri, che certo son rari; come quello della Madonna dove è la gatta, che già fece Raffaello da Urbino »); cfr. F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven, 1958, I, p. 54 n. 23.

pagina 339:

[1] Sugli « accidenti » probabili vedasi p. 277 e n. 2, coi relativi rinvii al Gilio, al Molano, al Paleotti e al Tasso.

[2] Gli stessi *probabilia* dell'Annunciazione in MOLANO, f. 36: « Evangelia non exprimunt quid egerit beatissima Virgo, cum archangelus Gabriel intraret, eam salutans: steteritne an sederit, an vero flexis genibus meditationibus fuerit intenta. Quia vero aliquid horum, dum historia pingitur, necessario est superaddendum, communi quodam pictorum consensu et aliorum approbatione receptum est id quod maximam habet probabilitatem. Magnam enim probabilitatem habet quod, flexis genibus, superbenedicta Virgo eo tempore se occupaverit in redemptionis nostrae meditatione. Si enim nec Danieli, viro desideriorum, nisi intensissime oranti, nunciavit Gabriel tempus natalis Christi; si Zachariae sacerdoti ante omnia nunciavit exauditam esse deprecationem, qua Messiam advenire precabatur: putandum non est eum ad hanc virginem venisse Deo non intentam », e in PALEOTTI, p. 288.

[3] Sui *probabilia* della Natività cfr. MOLANO, f. 134: « Erasmus ad hymnum Prudentii in Natalem Domini: A priscis usque saeculis manavit ad nos pictura, quae Iesu praesepi addit bovem et asinum. Quod tamen in sacris literis non est parte proditum; sed occasio sumpta videtur ex Isaiae prophetia, quae dicit: 'Cognovit...'; et ex illo Abacuc, iuxta Septuaginta: 'In medio...' », e PALEOTTI, p. 380.

[4] *De partu Virginis*, II, 381-383.

pagina 340:

[1] Ivi, II, 384-396.

[2] Sulla tradizionale raffigurazione della Tentazione di Cristo cfr. MOLANO, f. 36 v.: « Tentator dixit Salvatori nostro: Si filius Dei es, dic ut lapides isti panes fiant. Nescimus autem an demonstraverit lapides humi iacentes, an vero, ut picturae exprimunt, lapides quos in manibus habebat. Posterius videtur probabilius; verisimile enim est quod Domino nostro lapides mutandos porrexerit ».

pagina 341:

[1] Per gli angeli dell'Ascensione cfr. MOLANO, ff. 143 v. s.: « Pulchre... Christo in coelum ascendenti appinguntur Angeli, de quibus David [*Ps.* 67, 18 s.]: 'Currus Dei decem...' In quem locum cum D. Hesselius praelegeret tertiam distinctionem lib. 2 Sententiarum, ita eius verba excepi: Hic propheta de Christi ascensione in coelum egit. Et est sensus: non fuit Christus in coelum ascendens inglorius aut sine honore, sed cum magno honore, gloria et triumpho ascendit. Habuit currus multos, multumque magnificos, innumerabiles scilicet Angelorum exercitus. 'Dominus in eis in Sinai, in sancto' vult dicere quod, sicut olim Deus multis stipatus Angelorum milibus descendit in montem Sinai, populo suo legem daturus, ita etiam ascendit Christus in coelum. Appellat autem David Angelos saepe currus, quia Deus illis utitur ad bellandum et triumphandum, sicut reges in bellis et triumphis magnificis curribus utebantur; quomodo etiam de Elizeo legitur: 'Ecce mons plenus equorum et curruum igneorum, in circuitu Elizei'. Qui utique angeli erant. Diligenter autem divus Augustinus in hunc Psalmum 67 notavit, myriadem constare ex decem milibus et illam vocem hic poni: 'Currus Dei decem milibus multiplex, myriades laetantium etc.' ». La citazione di Salomone corrisponde a *Cant.* 1, 8.

[2] Per il cavallo della Conversione di S. Paolo cfr. MOLANO, f. 36 v.: « Saulus adhuc spirans minarum, cum appropinquaret Damasco, cadit in terram, ut habet Lucas. Pictores addunt ei equum. Non enim verisimile est peditem fuisse Saulum, quando, commissione accepta a principibus sacerdotum, in Damascum iter faciebat, ut, si quos ibi inveniret christianae viae viros ac mulieres, eos vinctos perduceret in Ierusalem », e PALEOTTI, p. 288.

[3] Esauriti i casi teologici più doverosi, il trattatista torna alla propria vocazione letteraria e chiude questa lunga dissertazione sull'« utilità » della pittura con un suggestivo squarcio cosmico sulla « bellezza » e « utilità » della natura, per il quale sembra ispirarsi, ancora una volta (cfr. pp. 244 ss., 251, 253, 255 ss., 258 ss., 265 ss., 274 ss., 284 ss., 292, 305, 320, e note relative), a motivi poetici e culturali tasseschi. Un'analoga presentazione della fenomenica celeste e terrestre come risultato, di sotto l'apparente varietà, di un ordine provvidenziale, riscontriamo nella *Ri-*

sposta di Roma a Plutarco, simile anche nell'intonazione lirica, nel ritmo incalzante e dilatato della descrizione, nel gusto dotto e prezioso dei fenomeni di natura, nella loro compiaciuta trasposizione mitica ed emblematica, nel gioco ingegnoso ed arricciato delle metafore, che tutto rapisce nel dilettoso clima del « meraviglioso » (cfr. TASSO, *Prose diverse,* II, pp. 331 ss.: « Una medesima causa è quella che fece il mondo e che 'l conserva... L'ordine... è certissimo argomento della provvidenza, e si considera eterno ed infallibile ne' movimenti de' corpi celesti. Girasi il primo cielo da l'oriente a l'occidente; girano da l'occaso a l'orto gli altri cieli, e quelli che sono chiamati erranti, ne' movimenti de' quali o negli errori più tosto è certo ordine e certa legge... Venere e Mercurio hanno insieme gran somiglianza, e sono quasi compagni del Sole; ora quasi messaggieri precorrendo, ora seguendo; né l'uno né l'altro è mai veduto opporsi al Sole: ma Venere è sempre velocissima nell'opposizione, nella congiunzione tardissima; se la mattina s'allontana dal Sole, con tardi movimenti se n'allontana; se gli s'appressa, con veloce corso gli s'appressa; la sera a l'incontro è veloce nel dilungarsi, tarda nell'avvicinarsi... La luna ora opposta al Sole dimostra la faccia ritonda, ora congiungendosi quasi sparisce; ora mezza si vede, ora piena, ora fa le corna, secondo ch'ella variamente è rivolta al Sole: nell'opposizione ella s'ecclissa; nella congiunzione è cagione che s'oscuri il Sole... Ma finora ho parlato di que' corpi eterni e luminosi ne' quali si crede la providenza aver il suo regno, anzi per certissimi argomenti si dimostra: or che dirò della terra, dell'aria e del mare...? La terra con ordine alterno riceve la successione de' giorni e delle notti, ed il caldo degli uni ed il freddo dell'altre sono cagioni del suo temperamento; e si spoglia e si riveste all'ordine vicendevole delle stagioni, facendosi quasi una ghirlanda ed un manto di fiori e d'erbe, dopo le nevi ed i ghiacci del verno; nella state si corona di spighe; nell'autunno di dolcissimi pomi e di verdissimi pampini, e fa le vendemmie; nella serenità del verno indurandosi, rende l'agricoltore quasi ozioso... Che diremo del flusso e del riflusso, di cui fu recata la causa al Sole ed alla Luna, la quale, più vicina agli elementi, fa le sue operazioni più manifeste? Due volte il mare fra due nascimenti della Luna crescendo inonda il lido e torna indietro nel calare; prima gonfiandosi con la luna che s'inalza; da poi, nel suo declinare dal cerchio meridiano, ritirandosi in sé medesimo e riducendo ne le sue usate pianezze l'onde troppo gonfiate, ed un'altra volta ondeggiando da l'occaso, mentre ella è sotto le parti più basse, e contrarie al cerchio del merigge; e quando ella di nuovo appare, egli par che torni ad inghiottir l'onde sue medesime; in tal guisa, con pari intervallo di sei in sei ore equinoziali, reciproca il suo flusso ed il riflusso, e mostra la medesima costanza nell'imitar l'incostanza della Luna... Ecco l'ordine meraviglioso nelle cose che mostrano d'esser inordinate; ecco la determinazione di quelle che paiono senza termine; ecco la legge della natura

nella temerità della fortuna, e nella varietà de' paesi la concordia delle varie opinioni »).

pagina 345:

[1] Per affrontare la svalutazione del « poeta » ai danni della pittura il « pittore » fa ricorso alle categorie della poetica aristotelica (cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 17 s.: « Pone Aristotele nella sua Poetica tre differenze essenziali e specifiche (per così chiamarle); per le quali differenze l'un poema da l'altro si separa e distingue. Queste sono le diversità delle cose imitate, del modo d'imitare e degl'istrumenti co' quali s'imita. Le cose sono le azioni. Il modo è il narrare ed il rappresentare: narrare è ove appar la persona del poeta; rappresentare, ove occulta è quella del poeta ed appare quella degl'istrioni. Gl'istrumenti sono il parlare, l'armonia e 'l ritmo. Ritmo intendo la misura de' movimenti e de' gesti, che negl'istrioni si vede. Poi che Aristotele ha constituite queste tre differenze essenziali, va ricercando come da loro proceda la distinzion delle spezie della poesia: e dice che la tragedia concorda con la comedia nel modo dell'imitare e negl'istrumenti, però che l'una e l'altra rappresenta, e l'una e l'altra usa, oltra il verso, il ritmo e l'armonia; ma quel che le fa differenti di natura, è la diversità dell'azioni imitate: le nobili imita la tragedia, le ignobili la comedia. L'epopeia poi è conforme con la tragedia nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra l'illustri, ma le fa differenti il modo: narra l'epico, rappresenta il tragico; e gl'istrumenti: usa il verso solamente l'epico, ed il tragico, oltre il verso, il ritmo e l'armonia »; *Discorsi del poema eroico*, in *Prose diverse*, I, p. 85: « Ha il poema epico le sue parti, come ogn'altra cosa che sia tutta; e quattro sono senza dubbio quelle che chiamano di qualità: la favola, la quale è definita d'Aristotele imitazione dell'azione, e per lei massimamente di coloro che fanno l'azione; questa è da lui chiamata principio ed anima del poema; la seconda parte è il costume delle persone introdotte nella favola; la terza, la sentenza; l'ultima è l'elocuzione. Ma quelle della quantità, è maggiore dubbio quante elle siano; ma per aventura si possono dividere in altre quattro..., e volendo nominarle con proprio nome, si possono chiamare l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento ed il fine... »).

[2] Sull'« unità » della favola cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 29 ss.: « Doppo la grandezza siegue l'unità, che fa l'ultima condizione che fu da noi a la favola attribuita. Questa è quella parte... che ha data ai nostri tempi occasione di varie e lunghe contese a coloro ' Che 'l furor literato in guerra mena '. Però che alcuni necessaria l'hanno giudicata; altri, a l'incontra, hanno creduto la moltitudine delle azioni al poema eroico più convenirsi: *Et magno iudice se quisque tuetur*; facendosi i difensori della unità scudo della autorità di Aristotele, della maestà degli antichi greci e latini poeti, né mancando loro quelle armi che da la

ragione sono somministrate: ma hanno per avversari l'uso de' presenti secoli, il consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti... [e l'autorità dell'Ariosto]... Io, per me, come che abbia questi tali in somma riverenza per dottrina e per facondia, e come che giudichi che 'l divino Ariosto, e per felicità di natura e per l'accurata sua diligenza e per le varie cognizion di cose e per la lunga pratica degli eccellenti scrittori, da la quale acquistò un esatto gusto del buono e del bello, arrivasse a quel segno nel poetare eroicamente, a cui nessun moderno e pochi fra gli antichi sono pervenuti; giudico nondimeno, che non sia da esser seguito nella moltitudine delle azioni: la qual moltitudine, scusabile nel poema epico può ben essere, rivolgendo la colpa o a l'uso de' tempi o al comandamento di principe o a preghiera di dama o ad altra cagione, ma lodevole non sarà però mai riputata. Né per passione né per temerità o a caso mi movo a così dire, ma per alcune ragioni le quali, o vere o verisimili che siano, hanno virtù di piegare o di tener fermo in questa credenza l'animo mio. Ché se la pittura e l'altre arti imitatrici ricercano che d'uno una sia l'imitazione; se i filosofi, che vogliono sempre l'esatto e 'l perfetto delle cose, fra le principali condizioni richieste ne' lor libri, vi cercano l'unità del soggetto, la qual sola mancandovi, imperfetto lo stimano; se nella tragedia e nella comedia, finalmente, è da tutti giudicata necessaria: perché questa unità, cercata da' filosofi, seguita da' pittori e dagli scultori, ritenuta dai comici e dai tragici suoi compagni, deve essere dall'epico fuggita e disprezzata? »; MAZZONI, p. 645.

[3] Ancora argomentazioni aristoteliche; cfr. TASSO, *Giudizio sovra la Conquistata*, in *Prose diverse*, I, pp. 513 ss.: « L'unità della favola è l'altra legge inviolabilmente, con l'esempio di Omero, comandataci da Aristotele, perciò che egli dice: ' Una namque est fabula, non autem, ut nonnulli putant, si circa unum aliquem sit: multa enim minimeque determinata genere accidunt, ex quibus sane quaedam nullum constituunt unum. Simili ratione unius multae actiones sunt, ex quibus unum nunquam fiet actio. Quapropter omnes hi peccasse videntur poetae, quicumque vel Heracleida, vel Theseida, coeteraque id genus poemata confinxere, ut qui, unum cum sit Hercules, unam quoque ipsius debere esse fabulam existimaverunt '. E per giudizio d' Aristotile una è la favola, non perch'ella sia d'una persona solamente, però che può avvenire che da un uomo solo sian fatte molte azioni indeterminate di genere, delle quali non si può costituire un'azione sola. S'ingannarono dunque que' poeti che favoleggiarono d'Ercole e di Teseo; e perch'uno è Ercole, una ancora esistimarono la favola che di lui fingevano: ma questo errore, da Aristotele negli antichi ripreso, non fu avvertito o non ischivato da' poeti della nostra lingua; perch'il Boccaccio scrisse prima la Teseide, e da poi il Giraldo l'Ercole; ma nella Teseide la favola si compone d'una azione di Teseo e d'una d'Arcita, per sì fatta maniera che la favola ne

riesce una, nella quale l'azione d'Arcita pare il principale intendimento del poeta, a cui la guerra fatta da Teseo contro l'Amazzoni sia dirizzata come a suo fine. Nell'Ercole, a l'incontra, tante sono l'azioni fatte da Ercole e così di genere indeterminate, che di loro non si può formare un'azione ed una favola solamente. Però molto meglio fecero gl'imitatori d'Omero, del quale nell'istesso luogo in questa guisa ragiona Aristotile: ' Homerum vero, qui ut in aliis etiam excellit, ita in hoc quoque, sive id artis, sive naturae fuerit, oculatissimum fuisse apparet. Quandoquidem Odisseam confingens, non sane cuncta, quae Ulissi acciderant, in eam compegit; verbi gratia, saucium fuisse in Parnaso, et in Tracum collectione simulasse insaniam ». Con questo esempio e con questo ammaestramento possiamo esser sicuri che non tutte l'azioni della persona, nella favola principale, deono essere raccontate, ma alcune solamente, acciò che non paia che se ne faccia istoria, ma poema, del quale questa sia la legge: ' Decet igitur, quemadmodum una unius imitatio est in aliis imitatricibus artibus, ita et fabulam videlicet, quae actionis imitatio sit, unius eiusdemque integrae esse '. Dee dunque la favola esser una, ed imitazione d'una azione solamente, per espressa sentenza data in questo luogo dal Maestro de' Peripatetici, anzi dal Maestro di color che sanno, come parve a Dante ».

[4] Per tale *ut pictura poesis* dell'unità dell'azione cfr. TASSO, *Prose diverse*, I, p. 31 (cit. nella precd. nota 2), e MAZZONI, pp. 645 s.: « Nell'arti imitanti..., essendo elle fatte per rappresentare e per rassomigliare qualche cosa, seguita che l'idolo oggetto loro sia tanto più degno e più eccellente, quanto che rappresenterà meglio quella cosa sola a imitazione della quale è fatto. E però l'idolo d'Ercole in pittura o in scultura, o in altro modo imitato, se potesse rappresentar altro che Ercole, non sarebbe buono e perfetto idolo. Appresso, se rappresentasse altra cosa d'Ercole, che quella la quale volle rappresentar l'artefice imitante, non sarebbe di nuovo vero e perfetto idolo... L'arti imitanti, che non hanno altro fine che di rappresentare, non ponno in modo alcuno rimirare l'universale, ché in questo modo non sarebbero buone arte imitatrici; ma si ristringono solamente a rappresentare l'unità della cosa che vogliono rassomigliare. E sono tanto migliori, quanto più rappresentano quella sola cosa e si scostano dalla rappresentazione di tutte l'altre. Et è vera questa conclusione non solo nella imitazione icastica, ma ancora nella imitazione fantastica. Nella imitazione icastica si riconosce l'unità della cosa imitata per buona in tutti gli ritratti che si cavano dal vero, essendo che in quelli sia tanto migliore l'imitazione, quanto più si riconosce la sola sembianza della cosa imitata, e n'abbiamo bellissimo esempio nell'infrascritte parole di Plinio, nelle quali si ragiona dei ritratti d' Appelle: ' Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut, incredibile dictu, Apion Grammaticus scriptum reliquerit, quemdam ex facie hominum addivinantem (quos metoposcopos vocant), ex iis dixisse aut

futurae mortis annos aut praeteritae ⟨vitae⟩ ' [*Nat. Hist.*, 35, 88]. Nella imitazione ancora fantastica si deve rassomigliare una cosa sola distinta da tutte l'altre, se l'imitazione ha da essere veramente buona, e n'abbiamo essempio pur nell'istesse parole di Plinio, dov'egli racconta l'eccellenza d'una pittura d'Aristide Tebano... Ora, sì come nella pittura, così ancora nell'altre arti imitatrici è l'idolo tanto più degno e tanto più eccellente, quanto più rappresenta quella sola cosa, per la quale è fatto. E per questo ha detto Aristotele che in tutte l'altre arti imitatrici l'imitazione è una d'uno, cioè, che vi si rappresenta una sola cosa d'uno ».

pagina 346:

[1] Tali dubbi sono suggeriti dal MAZZONI, p. 647: « Ma nasce di novo un'altra grandissima dubitazione; perché, se l'unità dell'imitazione dipende dalla unità dell'idolo rappresentato in una sola azzione, séguita che, se un pittore rappresenta Ercole mentre ch'uccide Idra, o Achille mentre ch'uccide Ettore, ch'egli non rappresenti una sola cosa, poiché per ciascuna pittura vi si richiedono due idoli, ciascun de' quali mostrano due azzioni differenti, cioè d'offesa e di difesa. Rispondo che l'unità dell'imitazione vien determinata dall'unità dell'azzione dell'idolo che si ha da rappresentare. E però, se un pittore vorrà rassomigliare Ercole mentre ch'uccide l'Idra, o Achille mentre ch'uccide Ettore, se bene Ercole e l'Idra, o Achille et Ettore, sono due idoli, sarà nondimeno la pittura dell'uccisione dell'Idra, o quella della uccisione d'Ettore, una sola imitazione, poiché il pittore non ebbe altro pensiero, che di rappresentare una sola azzione d'Ercole o d'Achille, ancoraché l'una e l'altra azzione tirasse seco per necessaria conseguenza un altro idolo, senza il quale non si sarebbe pienamente intesa ciascuna di quelle due azzioni. E in questo modo si deve ancora dire che sia una sola azzione d'Achille, s'egli, solo e scompagnato da altri, combattesse con diece o con cento uomini, se bene la rappresentazione di quella azzione richiede, oltre l'idolo d'Achille, altri diece o cento idoli ».

[2] Dall'unità « materiale » all'unità « formale »; cfr. MAZZONI, pp. 655s.: « È dunque, per usare una parola scolastica, l'essere formale dell'unità della favola dell'Odissea d'Omero gli errori d'Ulisse, cioè quelle azzioni e quelle passioni che fece e patì dopo ch'egli fu partito da Calipso, fin ch'egli ebbe riacquistate le sue facoltà e la sua donna. Adunque, se fusse dipinto nella fortuna di mare, sarebbe dipinto negli errori, e se fosse dipinto nella guerra co' Proci, sarebbe medesimamente dipinto negli errori. E però, come altri non potrebbe concludere che il viaggio da Calipso al Re Alcinoo, e 'l viaggio da Alcinoo in Itaca, fossero due azzioni, poiché questi due viaggi sono parti degli errori d'Ulisse, e per conseguente parti d'una sola azzione considerata con quella formalità ch'abbiamo di sopra dichiarata; così non si può dire che il navigare d'Ulisse e 'l guerreggiare co' Proci siano due azzioni, ma sì bene due

parti degli errori d'Ulisse, e per conseguente due parti d'una medesima azzione ». A proposito di questa « unità formale » pittorica il Comanini, pur riecheggiando le tradizionali caratteristiche dell'« invenzione » (cfr. ad es. DOLCE, pp. 165 ss. e note relative), supera i limiti della « convenienza » naturalistica e classicistica, tendendo ad una nuova autonomia. Non per nulla esegue la riprova sul tanto discusso affresco sistino, prescindendo dalle censure sia stilistiche che teologiche di P. Aretino, del Dolce e del Gilio (cfr. DOLCE, pp. 188 ss., GILIO, pp. 58 ss., e note relative).

pagina 347:

[1] Il Comanini si è ricordato dell'esempio di Apione, addotto, a proposito dell'« unità » dell'« imitazione icastica », dal MAZZONI (pp. 645 s., cit. nella n. 4 di p. 345), e ad esso ha aggiunto quello del *Demos Atheniensium*, ripetendo l'errore dell'ALBERTI, *De Pictura*, Basilea, 1540, p. 78, e del PINO, p. 136 (e cfr. n. 6), evitato invece da R. ALBERTI, p. 221.

[2] Ancora un esempio pliniano (*Nat. Hist.*, 35, 142, cit. anche da GILIO, p. 105), suggerito probabilmente dal MAZZONI, p. 633: « Nealce pittore, volendo dipingere una battaglia navale che fu fra le genti di Egitto e di Persia nel Nilo, né potendo dimostrare a suo modo l'acqua del Nilo, per essere ella in tutto simile a quella del mare, s'imaginò di mostrarlo per mezzo di quello che tutti gli scrittori hanno detto degli animali propri del Nilo, cioè che egli sia copiosissimo di crocodili. E però finse in quella pittura un asinello che bevea nel fiume, et un crocodilo che gli tendeva aguati, e con questo modo palesò ingegnosamente che quell'acqua era finta per acqua del Nilo ».

[3] Sull'*Incendio di Borgo* cfr. p. 277 e n. 3.

pagina 348:

[1] Il Comanini applica ai dipinti del Figino le varie accezioni dell'« unità d'azione » esposte dal MAZZONI, pp. 655 s. (cit. nella n. 2 di p. 346). Distinta, infatti, l'unità « materiale » e quella « formale » (cfr. p. 346 e n. 2), restano da determinare le diverse possibilità delle « parole » e delle « immagini »; cfr MAZZONI, p. 656: « Ora, con questo medesimo modo [dell'unità 'formale'] possiamo dire che l'Eneida di Virgilio abbia una sola azzione, percioché si ponno similmente dire errori d'Enea tutte quelle cose che l'impedivano di conseguire il fine ch'egli s'avea proposto, il quale era di ottenere sede sicura e ferma in Italia. E perché li fu questo fine impedito non solo dalla lunga navigazione, ma ancora dalla guerra che li fu mossa per cagione di Turno, però e la navigazione e la guerra sono parti degli errori d'Enea e, in conseguenza, d'una sola azzione. E così, dipingasi Enéa o navigante in mare o guerreggiante in Italia, verrà sempre dipinto ne' suoi errori. E se bene in una sola pittura o in una sola scultura non si può rappresentare la

navigazione e la guerra, ciò non aviène perché l'una e l'altra non sia una sola azzione degli errori, ma perché la pittura e la scultura non ponno rappresentare così intieramente l'azzione, come fa la poetica [cfr. n. 1 di p. 288] ».

pagina 349:

[1] Riconoscendo la diversità dei mezzi espressivi del poeta e del pittore (cfr. MAZZONI, p. 656, cit. nella n. 1 di p. 288), il Comanini sembra voler ancora rispondere — e non più da « teologo », come nelle pp. 309 ss., 315 ss. — alla svalutazione della pittura sostenuta dal « poeta » Guazzo (cfr. pp. 286 ss.) e, proprio per questo, rinverdisce le voci del più tradizionale *ut pictura poesis*.

[2] Per il « numero convenevole » di figure cfr. le simili raccomandazioni di L. B. ALBERTI, *De Pictura*, Basilea, 1540, pp. 74 s. (cit. in I, 116 [7]), PINO, p. 116, DOLCE, p. 171, e note relative. La citazione di Orazio corrisponde a *De arte poet.*, 188.

[3] Sull'« ordine » e la « verisimile lunghezza » della « invenzione » cfr. PINO, pp. 115 s., DOLCE, pp. 165 ss., e note relative, nonché TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 21 ss., 28 s.: « Ricercano le forme naturali una determinata grandezza, e sono circonscritte dentro a certi termini del più e del meno, dai quali né con l'eccesso né col difetto è lor concesso d'uscire. Ricercano similmente le forme artificiali una quantità determinata, né potrà la forma della nave introdursi in un grano di miglio, né meno nella grandezza del monte Olimpo; però che allora si dice esservi introdotta la forma, che l'operazione, ch'è propria e naturale di quella tal forma, vi s'introduce; ma non potrà già trovarsi l'operazione della nave, ch'è di solcare il mare e di condurre gli uomini e le merci da l'uno a l'altro lido, in quantità ch'ecceda di tanto o di tanto manchi.. Sì come l'occhio è dritto giudice della dicevole statura del corpo (però che convenevol grandezza sarà in quel corpo, nella vista del quale l'occhio non si confonda, ma possa, tutte le sue membra rimirando, la lor proporzione conoscere); così anco la memoria commune degli uomini è detta estimatrice della misura conveniente del poema. Grande è convenevolmente quel poema, in cui la memoria non si perde né si smarrisce, ma, tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dependa, e come le parti fra loro e col tutto siano proporzionate. Viziosi sono senza dubbio que' poemi, ed in buona parte perduta è l'opera che vi si spende, né quali di poco ha il lettore passato il mezzo, che del principio si è dimenticato; però che vi si perde quel diletto che dal poeta, come principale perfezione, deve essere con ogni studio ricercato. Questo è, come l'uno avvenimento doppo l'altro necessariamente o verisimilmente succeda; come l'uno con l'altro sia concatenato e da l'altro inseparabile; ed in somma, come da una artificiosa

testura de' nodi nasca una intrinseca e verisimile ed inespettata soluzione ».

pagina 350:

[1] Per alcuni di questi esempi di « verisimile » il Comanini ricorre al Dolce. Per il Mosè che fa scaturire l'acqua nel deserto cfr. DOLCE, p. 167; per gli attributi di Mosè, ivi, p. 165; per le censure al *Crocifisso* di Donatello, ivi, p. 165 e n. 3; e per le censure ai « Tedeschi » del Dürer, ivi, pp. 165 ss.

pagina 351:

[1] Dalle censure del Dolce a quelle dei teologi e soprattutto del Gilio. Per l'assenza della barba nel Cristo del *Giudizio* michelangiolesco cfr. la lettera di N. SERNINI a Ercole Gonzaga del 19-XI-1541, in PASTOR, V, p. 843, DOLCE, p. 190, l'esposto di S. SAUROLO a C. Borromeo del 6-IX-1651, in B. NOGARA, « Monatshefte f. Kunstwissenschaft », III, 1910, pp. 161 s., e soprattutto GILIO, p. 73 e n. 2 (con la citazione di alcuni dei testi qui ricordati); per gli « sbagicchiamenti » — dicendola col Gilio — cfr. DOLCE, p. 190, GILIO, p. 84, e note relative.

[2] Alla difesa della « lettera », sostenuta dai controriformisti (cfr. GILIO, p. 72, PALEOTTI, pp. 406 s., e note relative), il nostro canonico oppone la validità dell'allegoria (già lodata nelle favole filosofiche; cfr. pp. 296 ss. e note relative), secondo gli ideali poetici correnti (cfr. MAZZONI, pp. 586 ss.: « Dico... ch'Aristotele ha ragionato nella sua Poetica dell'allegoria fondata nel senso letterale impossibile, e l'ha insieme conceduta a' poeti... Per venire alla dichiarazione delle parole di Aristotele, dico ch'egli intese per sconvenevolezza principale in quel luogo d'Omero [l'antro delle ninfe, nell'Odissea] la finzione di quell'antro incredibile nel senso letterale, e che questa grande sconvenevolezza fu notata da molti antichi... Soggiungo che, quando egli disse che Omero con altre cose buone avea fatta sparire quella sconvenevolezza, volle dire ch'egli colla bella allegoria dichiarata di sopra coperse in tutto quello che pareva sconvenevole nel senso letterale e però, avendo in quel luogo Omero indrizzata tutta la sua intenzione al sentimento allegorico, non si curò di dir cose che sono incredibili nel senso letterale »).

[3] A proposito di questa allegoria omerica cfr. MAZZONI, p. 571: « Accorgendosi [Eustazio] chiaramente che il senso letterale [di Iliade, XV, 18-22] era impossibile, mostrò la verità e possibilità di questo concetto per mezzo dell'allegoria...: ' Egli si deve notare che il legame di Giunone, allegorizzato appieno dagli antichi, ci scuopre la congiunzione indissolubile degli elementi, da' piedi della quale le due incudi sospese dicono che mostrano li due elementi gravi che stanno sotto, cioè l'acqua e la terra, e 'l precioso legame delle mani la congiunzione coll'etere, che è puro e netto dalle passioni, le quali turbano l'aere impuro, che è

intorno alla terra ', con quello che segue. Fornuto medesimamente, nel libro ch'egli fa Della natura de' Dei, accorgendosi della sconvenevolezza del senso letterale di questa favola, stima che per ogni modo s'abbia a sporre allegoricamente. Sono le sue parole, trasferite in lingua latina: ' Apparet id poeta ad veterem fabulam referre, qua fictum est, Iovem cathenis aureis suspendisse Iunonem, eo quod splendorem auro haud dissimilem habeant astra, atque ex pedibus duas dependisse incudes, nempe terram et mare, quae ad se aera trahunt, quando ad alterutram partem abstrahi nequeat ' ».

pagina 352:

[1] *Cant.* I, 1. Anche per le metafore del *Cantico dei Cantici* cfr. MAZZONI, p. 413: « Il poema della Cantica di Salomone... è di quelli che sotto la scorza del senso letterale asconde pura e sincera verità. Di modo che si può dire ch'egli sia solamente fantastico quanto al senso letterale, ma icastico quanto al senso allegorico ».

[2] L'allusione al Dolce è qui ben trasparente.

[3] Inciso suggerito dall'erudizione del MAZZONI, p. 585: « Dico... che contra alle cose finora stabilite de' sentimenti allegorici pare che sia molto contraria l'autorità d'Aristarco, il quale (come testimonia Eustazio) volle bandire da' poemi di Omero tutte l'allegorie ».

pagina 353:

[1] Consapevole dell'importanza della propria rivalutazione del *Giudizio* michelangiolesco (cfr. anche p. 346 e n. 2), il Comanini tiene a contrapporle le possibili obbiezioni teologiche. A tal fine egli fa sostenere al « pittore » Figino questa cavillosa distinzione preliminare tra le proprietà della pittura e quelle della poesia, che sembra voler svalutare la « meravigliosa » unione di favola e allegoria, esaltata dai letterati (cfr. MAZZONI, p. 564: « L'impossibile credibile... ha origine dal senso allegorico. E fu senza dubbio trovato acciochè, ascondendosi la verità del senso sotto all'allegoria, restasse il senso favoloso nella lettera pieno, e colmo del meraviglioso poetico »), e le possibilità espressive della pittura ammesse dai controriformisti (cfr. lo stesso PALEOTTI, pp. 175 ss., 208 e note relative).

[2] Allude alle immagini « etiche », sulle quali cfr. pp. 304, 329 ss., e note relative.

[3] Questa « calunnia » è del DOLCE, p. 190 (cfr. invece VASARI, T, p. 983: « Senza numero sono [nel *Giudizio*] infinitissimi santi e sante..., i quali si abbracciano e fannosi festa, avendo per grazia di Dio e per guidardone delle opere loro la beatitudine eterna »), e contro di essa il nostro canonico si compiace di puntare la propria erudizione teologica.

pagina 354:

[1] Il canonico sembra rispondere qui, con soddisfazione evidente, anche ad alcune censure del GILIO, p. 75 (e cfr. la n. 2) sul comportamento vario e distratto dei beati.

[2] Lo stesso « verisimile » controriformistico (cfr. p. 350 e n. 1; PALEOTTI, pp. 364 ss. e note relative) deve cedere, secondo il Comanini, al poetico « credibile maraviglioso »; cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Prose diverse*, I, pp. 12 s. (cit. nella n. 3 di p. 255), MAZZONI, Introd. 61: « Dico... che il credibile in quanto credibile è soggetto della retorica, e che il credibile in quanto maraviglioso è soggetto della poesia: perché il poeta deve non solamente dir cose credibili, ma ancora maravigliose. E per questo, quando lo può fare credibilmente, falsifica la storia umana e naturale e trapassa a cose impossibili... Sì che, se fossero proposte due cose al poeta egualmente credibili, ma che l'una fosse più maravigliosa dell'altra, se bene fosse falsa, non che impossibile, la deve il poeta seguire, e rifiutar l'altra ».

pagina 355:

[1-2] *De arte poet.*, 42-45. Ancora un argomento — l'« ordine » dell'invenzione — dell'*ut pictura poesis* più tradizionale (cfr. pp. 349 ss. e note relative; PINO, p. 115 e n. 4, DOLCE, p. 166 e n. 4), ma adeguato alla problematica letteraria più recente (cfr. GILIO, p. 94, e soprattutto MAZZONI, pp. 734 ss.: « E perché finora abbiamo distintamente trattato di tutte le parti pertenenti alla invenzione, onde si forma la topica poetica, però ci resta a ragionar solamente della disposizione... Ora, questa disposizione può esser rotta e guasta dal disordine, che pure è errore ripugnante alle leggi del necessario, et è quando si frammettano in modo le cose, che quello che ragionevolmente deve antiporsi, si pospone, e ciò che si deve posporre si antepone. Orazio, insegnando le regole di quest'ordine poetico, disse: *Ordinis haec virtus*... Nella sposizione de' qua' versi pare che li commentatori di quel libro s'accordino in dire che il poeta non deve cominciar la sua favola dal principio, ma dal mezzo, e poi ritornare al principio. E di ciò danno l'essempio nell'Odissea d'Omero, nella quale Omero comincia gli errori d'Ulisse dalla partita ch'egli fece da Calipso e poi nel processo del poema introdusse Ulisse a ragionare col re Alcinoo de gli errori suoi innanzi ch'egli arrivasse a Calipso. Danno ancora l'essempio dell'Eneida di Virgilio, nella quale egli racconta gli errori d'Enea cominciando dall'ultima partita ch'egli fece dall'isola di Sicilia per venirsene in Italia, e dopo introduce Enea che racconta a Didone le cose anteriori alla partita ultima di Sicilia. Dione Crisostomo nell'Orazione Troiana vuole ch'ancora l'Iliade fosse ordinata in questo modo e soggiunge che simil ordine è di tutti quelli che vogliono far credibili le bugie... Aristotele non si appaga di quell'ordine solo che racconta le cose secondo il tempo che furo fatte, ché questo è l'or-

dine che dispone per prima e dopo; ma ricerca quell'altro ordine, il quale dispone di maniera le cose, che il mezzo essenzialmente nasce dal principio, e il fine dal mezzo. E si può nomare ordine fondato nel negocio e nell'azzione, e non nel tempo. E perché ciascuno possa conoscere la differenza di questi ordini, e quanto più sia migliore quello che procede secondo il progresso dell'azzione, di quello che dipende in tutto dal corso del tempo, porrò qui appresso le parole di Dionigi Alicarnaseo nel giudicio di Tucidide... Non credo che in tutti li libri si ritrovasse discorso più a proposito per dimostrare la differenza che è tra l'ordine ch'alloga le cose *dopo l'antecedenti* e l'altro che alloga *per l'antecedenti*, di quello che sia il sopra posto di Dionigi. Percioché vediamo chiaramente in quello, che Tucidide, per seguitar l'ordine *del prima* e *del dopo* secondo il tempo, confuse l'ordine essenziale de' negozii e delle azzioni... Concludo adunque che l'ordine *essenziale delle azzioni* è, di mente d'Aristotele, proprio de' poeti, e che, pur che si servi questo, poco importa se si turba l'ordine del tempo o del luogo. Il che se fosse stato osservato da Macrobio, non avrebbe forse così arditamente ripreso Virgilio nel Catalogo per aver confusi i luoghi di Italia, perché si sarebbe accerto che l'ordine essenziale richiedeva quella confusione... Dico ancora che l'essempio de' poeti prova questa nostra conclusione. Ma perché potriano creder molti, ch'ella si dovesse porre tutto al contrario, poiché Virgilio racconta la guerra Troiana dopo alcuni errori d'Enea et Omero racconta nel fine degli errori di Ulisse il principio di quelli; rispondo che, se bene l'uno e l'altro poeta ha in questo turbato l'ordine del tempo, che nondimeno ha osservato l'ordine essenziale dell'azzione. Anzi soggiungo che l'uno e l'altro ha servato l'ordine del tempo, poiché tutto quello che nell'Odissea d'Omero ragiona Ulisse alla mensa del re Alcinoo, e tutto quello che dice Enea alla mensa di Didone, non è parte principale della favola: ma è solamente episodio, che nasce dalle cose antecedenti... Concludo adunque che l'ordine servato da' buoni poeti è quello che nasce dalle cose antecedenti... Concludo adunque che l'ordine servato da' buoni poeti è quello che nasce dal corso dell'azzione e del negozio, senza turbamento alcuno, e stimo che questo sia quell'ordine medesimo c'hanno a seguire gli scrittori della storia »).

[3] Per l'« ordine » della *Gerusalemme* cfr. Tasso, *Giudizio sovra la Conquistata*, in *Prose diverse*, I, pp. 509 s.: « Non proposi ...di trattare tutta la guerra..., ma una parte della guerra solamente, ed in ciò fui simile ad Omero: né volsi descrivere l'espugnazione di molte città, benché facessi di loro alcuna breve menzione, come aveva fatto Omero similmente delle città espugnate da Achille; ma tra tutte elessi Gerusalemme per soggetto del mio poema e della mia azione ed accampai, per così dire, in questa fatica tutte le forze del mio ingegno e dell'artificio, qualunque egli fosse ed in qualunque maniera usato, eleggendo il tutto comandato da Aristotile e tenuto necessario da Dion Crisostomo: il quale

però non è tutto moltiplice, né di soverchia lunghezza, onde io per questa cagione fossi costretto a tralasciarne alcuna delle parti principali...; né volli dar principio al mio poema dal primo anno della guerra, come avean fatto tutti gli altri poeti meno eccellenti; ma avendo Omero cominciato dal nono, Virgilio dal settimo degli errori, io cominciai similmente dal sesto della guerra, che fu l'ultimo e terminato con l'espugnazione di Gerusalemme. In questo solo fui dissimile ad Omero, ch'io non volsi tralasciare l'espugnazione di Gerusalemme: ed a ciò mi mosse l'autorità di Dion Crisostomo, autore gravissimo ed acutissimo e da non essere disprezzato in quelle cose ancora ch'egli scrive contra Omero ».

pagina 356:

[1] Anche per i « costumi » (cfr. p. 344 s. e n. 1 di p. 345), uno dei temi più tradizionali dell'*ut pictura poesis* (cfr. PINO, p. 114, DOLCE, pp. 165 ss., e note relative), il Comanini sembra eludere le preoccupazioni iconografiche e pragmatistiche dei controriformisti (cfr. GILIO, pp. 20, 32 s., 41, 47 ss., 113 ss., PALEOTTI, pp. 372 ss., e note relative) rifugiandosi in una esemplificazione prevalentemente antica, non senza, tuttavia, intonarla modernamente (cfr. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Prose diverse*, I, pp. 165 s.: « Ora si deono dire alcune cose del costume: perché, quantunque la poesia principalmente sia imitazione d'una azione, nondimeno l'azione non può esser fatta se non v'è chi la faccia, e l'agente, per così dire, e l'operante convien ch'abbia alcune qualità; cioè, ch'egli sia buono o reo, o participi dell'uno e dell'altro. Il poeta dee esprimer i costumi come fanno i buoni pittori, fra' quali Polignoto imitò i migliori, Pausania i peggiori e Dionigi i simili. Omero espresse questa diversità de' costumi meglio di tutti gli altri, perciò che la poesia fu tirata in diverse parti e quasi distratta secondo i propri costumi de' poeti... Si ricercano appresso Aristotele ne' costumi quattro condizioni: che sian buoni, che sian convenienti, che sian simili e che sian eguali »).

[2] *Sat.*, II, 3, 248.

[3] *Sat.* 1, 10 s.

[4] Il Comanini colorisce il racconto pliniano, *Nat. Hist.*, 35, 70: « Pinxit [Parrhasius]... et Philiscum et Liberum patrem adstante Virtute, et pueros duos in quibus spectatur securitas et aetatis simplicitas ».

[5] PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 71: « Sunt et duae picturae eius [Parrhasii] nobilissimae, hoplites in certamine ita decurrens ut sudare videatur, alter arma deponens ut anhelare sentiatur ». Lo stesso esempio è citato dal DOLCE, p. 167.

[6] PLINIO, *Nat. Hist.* 35, 78: « Aetionis sunt nobiles picturae Liber pater, item Tragoedia et Comoedia, Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis ». La forma « Echione » è antica lezione vulgata; cfr. l'apparato *ad locum* dell'edizione lipsiense di C. Mayhoff, V, p. 258.

pagina 357:

[1] A proposito dell'imitazione dei « costumi » antichi cfr. DOLCE, pp. 165 ss. e note relative, e, particolarmente, TASSO, *Discorsi del poema eroico,* in *Prose diverse,* I, p. 111: « L'istoria di secolo o di nazione lontanissima pare per alcuna ragione soggetto assai conveniente al poema eroico; però che, essendo quelle cose in guisa sepolte nell'antichità, ch'a pena ne rimane debole ed oscura memoria, può il poeta mutarle e rimutarle, e narrarle come gli piace. Ma con questo commodo è un incommodo per aventura, e non picciolo, perché, insieme con l'antichità de' tempi, è quasi necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi: ma quella maniera di guerreggiare usata dagli antichi, i conviti, le ceremonie e l'altre usanze di quel remotissimo secolo paiono alcuna volta a' nostri uomini noiose e rincrescevoli anzi che no, come aviene ad alcuni idoti che leggono i divinissimi libri d'Omero trasportati in altra lingua. E di ciò in buona parte è cagione l'antichità de' costumi, la quale da coloro c'hanno avvezzo il gusto a la gentilezza e al decoro di questa è schivata come cosa vieta e rancida. Ma chi volesse con l'antichità de' secoli descriver l'usanze moderne, potrebbe forsi parere simile alcuna volta a poco giudizioso pittore che ci mostrasse l'imagine di Catone o di Cincinnato vestito secondo le foggie della gioventù milanese o napolitana; o, togliendo ad Ercole la clava e la pelle di leone, l'adornasse di sopraveste e di cimiero, come fece il Giraldo nel suo poema; ma non senza grande esempio, perché prima Esiodo avea descritte l'arme e lo scudo di Ercole, quasi garreggiando con Omero, e la battaglia fatta da lui con Cigno figliuolo di Marte ».

[2] Precisamente nell'opuscolo *Quaestiones Romanae,* 2.

[3] Dispari.

[4] A proposito degli « errori per accidente » si ricordino gli « accidenti » probabili (cfr. p. 277 e n. 2, pp. 338 ss. e note relative), nonché le distinzioni aristoteliche citate anche dal MAZZONI, p. 563: « Abbiamo... con molti essempi dimostrato, come il poeta possa arditamente alterare le cose pertenenti all'istoria et alla natura, senza timore di riportarne biasmo che vaglia. Anzi... si è concluso che molte volte col falso si acquista maggior lode che col vero. E se così fosse, male avrebbe detto Aristotele, ch'à nomato simili falsificazioni errori. E se bene ha scritto che sono errori per accidente, tuttavia gli ha pur nomati errori, e dagli errori, comunque si siano, niuno può mai sperarne laude... Degli errori per accidente ora dico... che, quando il poeta a bello studio falsifica una cosa naturale o artificiale per rendere il suo concetto più maraviglioso, e che in questo non trapassa le leggi del credibile, ch'essi sono più tosto da seguire che da fuggire, e che forse questi non sono da nomare errori per accidente, ma piuttosto bellezze et ornamenti de' poemi ».

pagina 358:

[1] Anche il marginale episodio delle faci nuziali conferma nel Comanini una tendenza metaforica e una preoccupazione della ricostruzione storica perfettamente intonate alle poetiche letterarie della fine del secolo (cfr. ad es. la n. 1 di p. 357).

[2] Per i « costumi » di Ercole cfr. DOLCE, p. 177. Il Comanini torna a colorire il racconto pliniano, *Nat. Hist.*, 35, 63: « Magnificus est... et Hercules infans [di Zeusi] dracones strangulans Alcmena matre coram pavente et Amphitryone ».

[3] Il Figino dipinse più volte la Crocifissione (cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, IX, 7, Milano, 1934, pp. 522 ss.). Gli effetti dei tormenti qui descritti rispondono pienamente alle esigenze dimostrative dei controriformisti (cfr. soprattutto GILIO, pp. 39 s. e note relative).

pagina 359:

[1] La prevalente vocazione letteraria induce il Comanini a mischiare liberamente gli esempi sacri con i profani, antichi e moderni. Per i « Moribondi » di Apelle cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 90; per l'« Ammalato » di Aristide, ivi, 35, 100, nonché GILIO, p. 28; per l'« idolo » dantesco (*Purg.* IV, 106-123) cfr. MAZZONI, Introd. 26: « Si può dunque arditamente concludere che la particolarizzazione sia proprio stromento della narrazione poetica, per mezzo della quale il poeta narrando fa non solamente idoli et imagini, ma ancora idoli et imagini grandi. In che senza dubbio alcuno è veramente Dante soprano, il quale, parlando ancora di cose utilissime e bassissime, è venuto a particolarizzarle senza cadere in viltà o in bassezza; come in quel luogo dov'egli, fingendo l'idolo e l'imagine d'un pigro, così disse: 'Et un di lor...'. Ne' quali versi vedesi ch'egli ha descritta particolarissimamente un'imagine d'un pigro col sedere, coll'abbracciar le ginocchia, col tenere il viso tra esse, coll'alzarlo fregando il viso su per la coscia, coll'alzar la testa appena quando fu più stuzzicato, cogli atti pigri e colle corte parole ».

[2] Ancora una volta (cfr. p. 356 e n. 4, p. 358 e n. 2) il Comanini amplia i dati pliniani; *Nat. Hist.*, 35, 137: « ...sunt eius [Nicophanis] cum Aesculapio filiae..., et piger qui appellatur Ocnos, spartum torquens quod asellus adrodit ».

[3] *Gerus. Lib.*, II, 61.

pagina 360:

[1] PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 99, dice semplicemente: « Pinxit [Aristides]... et supplicantem paene cum voce ».

[2] *Gerus. Lib.*, II, 89.

[3] Ivi, II, 91.

[4] Per il pliniano Alessandro Magno di Apelle cfr. DOLCE, p. 181 e n. 5.

[5] L'esame del « verso » è una delle argomentazioni più significative dell'*ut pictura poesis* comaniniano. Puntando infatti su un paragone tutto concettuale dei mezzi poetici e pittorici (« misura », « temperamento », « sprezzatura »), il trattatista rivaluta anche la problematica figurativa pretridentina, ma al tempo stesso la supera in un categorismo astilistico.

pagina 361:

[1] Le misure classicistiche (cfr. PINO, pp. 104 ss., DOLCE, pp. 174 ss., e note relative) tornano alla ribalta grazie ad un *ut pictura poesis* che mette a profitto le dotte tecniche poetiche contemporanee (tra cui eccelle, a parte le pagine che alla metrica dedica il Mazzoni, l'*Arte Poetica* di Antonio Minturno, che tuttavia non compare tra le fonti dichiarate del Comanini). Per simili paragoni tra il poeta e il pittore cfr. anche TASSO, *Lezione recitata nell'Academia Ferrarese sopra il sonetto 'Questa vita mortal ecc.' di Monsignor Della Casa*, in *Prose diverse*, II, pp. 115, 117.

[2] La fisiognomica aristotelica interviene a ribadire il legame tra il verso e l'immagine. Per i caratteri dell'« esametro » cfr. MAZZONI, p. 333; per le « dieci faccie » PINO, pp. 104 s., DOLCE, pp. 174 s. (e relative note, con i rinvii a Vitruvio e al Gaurico).

[3] Nell'accenno ai problemi più vivi sulla metà del Cinquecento — la « misura » dei classicisti (cfr. PINO, pp. 104 ss., DOLCE, pp. 174 ss., e note relative) e il rivoluzionario « giudizio dell'occhio » del Buonarroti (MICHELANGELO, p. 82 e n. 2, VASARI, p. 61 e n. 2, e cfr. II, 212 [2]) — è probabilmente il ricordo di alcune conclusioni del PINO (p. 103, e cfr. n. 7), ma dentro una distinzione tutta obbiettiva.

pagina 362:

[1] Elogio del Buonarroti, che si oppone ancora (cfr. pp. 350 ss. e note relative) alle censure del DOLCE (pp. 193 ss. e note relative). Evidentemente l'esperienza letteraria consente al Comanini una gradazione nuova di valori, di cui vengono a godere gli stessi « eccessi » michelangioleschi, non più sottoposti al mortificante controllo di idealità stilistiche o pragmatistiche affatto estranee.

[2] Per simili problemi di « proporzione » figurativa cfr. ancora PINO, pp. 104 s., DOLCE, pp. 174 ss., e note relative.

[3] Sul « temperamento » poetico cfr. P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, Torino, 1931, p. 69: « Là dove al lettore con la nostra fatica diletto procacciamo, sottentrando per la continuazione, or una volta or altra, la sazietà, ne nasce a poco a poco e allignavisi il fastidio, effetto contrario del nostro disio... È da schifare la sazietà il più che si può e il fastidio. Perciò che e nella scielta delle voci, tra quelle di loro isquisitissimamente cercate vederne una tolta di mezzo il popolo, e tra le popolari un'altra recatavi quasi da' seggi de' re, e tra le nostre una straniera, e una antica tra le moderne, o nuova tra le usate, non si può

dire quanto risvegli alcuna volta e sodisfaccia l'animo di chi legge; e così un'altra un poco aspera tra le molte delicate, e tra le molte risonanti una cheta, o allo 'ncontro ». Per il « temperamento » cromatico cfr. PINO, p. 118; per il « temperamento » compositivo, DOLCE, pp. 179 ss., 194 ss., e note relative. Si noti come le intenzioni teoriche consentano al Comanini di lodare entità stilisticamente contraddittorie, quali gli scorci michelangioleschi e la « varietà » classicistica.

[4] Per simili « contrapposti » figurativi cfr. PINO, p. 115, DOLCE, p. 179 (e le note relative, coi rinvii all'Alberti e a Leonardo).

[5] Sulla « sprezzatura » figurativa cfr. LEONARDO, f. 48 v., PINO, pp. 116, 119, DOLCE, pp. 179, 185, e note relative; su quella poetica, TASSO, *Lezione recitata all'Academia Ferrarese sopra il sonetto 'Questa vita mortal ecc.' di Monsignor Della Casa*, in *Prose diverse*, II, p. 129: « Resta ora che intorno a le figure del parlare alcuna cosa si dica: e prima s'avertisca che questo sonetto è illustre per molte vaghe e belle metafore; le quali figure, come che ancora a l'altre forme di dire si convengano, sono però a quella sublime, secondo il giudicio dell'Alicarnasseo, accommodatissime. Le parole scelte, onde la composizione magnifica si rende, sono tante che, chi le numerasse, quasi tutte le numerarebbe. Ma considerisi in questo l'arte dell'autore [cioè del Della Casa], che, avendo egli letto in Demetrio — che, sì come Pietro Vittorio riferisce, gli era famigliarissimo — che non deve il magnifico dicitore affaticarsi perché l'una parola a l'altra corrisponda, ma ciò deve egli quasi umile affettazione sprezzare; e sapendo che Cicerone gli antiteti ed i contraposti a la moderata forma di stile attribuisce, non volse a quella sorte di figure l'altezza del suo stile inchinare ».

pagina 363:

[1] Cfr. TASSO, *op. cit.*, in *Prose diverse*, II, pp. 129 s.: « Avendo [il Della Casa] in questo terzetto 'Anzi il dolce...' risposto a le parole *puro* e *chiara* con le parole *misti* e *oscuri*, vi mise quello epiteto di *dolce* ad arte, acciò che vi fosse alcun nome a cui nissun altro si contraponesse; e così quella figura, non propria del magnifico dicitore, si venisse in qualche parte a ricoprire. La qual considerazione ebbe parimente il Petrarca in quella gravissima canzone 'Italia mia, benché il parlar sia indarno', perché in quei versi 'E i cor, ch'indura e serra Marte superbo e fero, Apri tu, padre, intenerisci e snoda', avendo risposto a la voce *serrare* ed *indurare* con *aprire* ed *intenerire*, v'aggiunge la voce *snoda*, a cui nissun'altra è che si contraponga. Ma non l'ebbe già il Bembo, il quale ogni sua, benché gravissima, composizione va spargendo senza misura alcuna di questi contraposti; e questo, o sia virtù o vizio ereditario, ha da lui per suo peculiare la sua nazione, che, pur ch'empiano le loro composizioni di antiteti, nulla curano se di spiriti e di concetti sono vuote. Ma la ragione per che al magnifico dicitore questa figura non si

convenga, può esser tale: che, offuscando sempre la moltitudine degli ornamenti esteriori la bellezza che è propria e naturale d'una cosa, sì come veggiamo che fa il liscio nelle donne, si deve nella forma magnifica schivare questo soverchio ornamento, acciò che risplenda in lei la propria e natural bellezza dé' concetti. Oltra di ciò, come che sia sempre vizio il manifestar l'arte, vizio è particolarmente nella forma magnifica di dire, ove l'uomo finge... di attender più a l'importanza delle cose che a li scherzi delle parole: però deve fuggir questa figura, per la quale troppo apertamente l'affettazione dell'arte si manifesta ».

pagina 364:

[1] Per gli esempi simili di affettazione compositiva cfr. DOLCE, pp. 179 s. e note relative.

[2] Cfr. p. 345 e n. 1, nonché TASSO, *Discorsi del poema eroico,* in *Prose diverse,* I, p. 169: « La terza parte di qualità è la sentenza. Ma ne' costumi si dimostran più tosto gli abiti morali; nella sentenza quelli dell'intelletto e la prudenza particolarmente, la quale è una delle virtù intellettuali. Sentenza chiamo in questo luogo quella che da Aristotele nella Poetica è detta διάνοια, di cui son parti il dimostrar, il solvere, il mover gli affetti (come sono la misericordia, l'ira, il timore), l'aggrandire e il diminuire, o il farci conoscer la grandezza e la picciolezza delle cose... Questa [la 'sentenza'] è definita d'Aristotele, nel secondo della Retorica, una enunziazione, o vero un parlare delle cose universali; non però di tutte, ma di quelle solamente ch'appartengono a l'azione; e deono essere elette o rifiutate: e suole alcuna volta esser principio dell'entimema, alcuna conclusione, alcuna tutto l'entimema ». La « sentenza » non consente ovviamente al Comanini che una erudita esemplificazione di emblematiche metafore poetiche e pittoriche.

[3] *Troades,* 400 s.

[4] *Agamemnon,* 57-63.

pagina 365:

[1] Nelle fonti antiche, stando ai repertorii più accreditati, non c'è traccia di una Fortuna assegnata a Fidia. Bisogna d'altronde rilevare che gli attributi prestati dal Comanini alla supposta Fortuna fidiaca — la ruota e le ali — compaiono nell'iconografia tarda e sincretistica, di età romana, ed hanno diffusione solo nel Medioevo e nel Rinascimento (cfr. WASER, in W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie,* V, 1916-24, s. v. *Tyche,* p. 1380; G. HERZOG-HAUSER, in PWRE, Z. R., VII, 1948, s. v. *Tyche,* pp. 1682 ss.).

[2] *Hercules Furens,* 188-191.

[3] Gli elementi di questa figurazione corrispondono a quelli dell'allegoria del Genio della Morte, diffusa dalla metà del Quattrocento tanto nel Veneto che nella Lombardia; cfr. H. W. JANSON, *The putto with*

the death's head, « Art Bulletin », XIX, 1936, p. 444, e GUY DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Genève, 1958, p. 374.

pagina 367.

[1] Da Platone al neoplatonico Proclo per risolvere i termini di un'allegoria che non impegna minimamente il trattatista nei suoi elementi figurativi.

[2] Sulle macchine sceniche del teatro antico cfr. FENSTERBUSCH, in PWRE, Z. R., V, 1934, s. v. *Theatron*, pp. 1400 ss.

pagina 368:

[1] L'« apparato » si risolve per il « pittore » nella convenienza degli « abiti », secondo gl'ideali laici di decoro scenico e sociale già evidenti nel DOLCE (cfr. p. 165 e n. 4, p. 182 e note relative). E tuttavia il Comanini insiste ancora, grazie ai suoi interessi concettuali, nel rivalutare Michelangelo, ponendolo, con chiara indifferenza, accanto a Raffaello.

[2] Le erudite ambizioni intellettualistiche del Comanini si compiacciono di questo particolare aspetto dell'*ut pictura poesis*, suggeritogli sia dal tradizionale legame tra la poesia, la pittura e la musica, rivalutato appunto dalle poetiche cinquecentesche, sia dall'esperienza sempre peregrina dell'Arcimboldi. In tal modo le metafore cromatico-musicali del pittore offrono al trattatista la singolare occasione di un confronto con le dedalee esperienze di Pitagora (secondo Macrobio) e vengono a fruire di un elogio non meno illustre che « meraviglioso ».

Per le affinità tra pittura, poesia e musica si ricordi soprattutto LEONARDO, ff. 16 ss.: « La musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura, conciò sia ch'essa è subietto dell'audito, secondo senso a l'occhio, e compone armonia con le congionzioni delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, li quali tempi circondano la proporzionalità de' membri di che tale armonia si compone, non altrimente che si faccia la linea circonferenziale le membra di che si genera la bellezza umana »; « Parla il musico col pittore. Dice il musico che la sua scienzia è da essere equiparata a quella del pittore, perché essa compone un corpo di molte membra, del quale lo speculatore contempla tutta la sua grazia in tanti tempi armonici quanti sono li tempi nelli quali essa nasce e more, e con quelli tempi transtulla con grazia l'anima che risiede nel corpo del suo contemplante. Ma il pittore risponde e dice ch'el corpo composto delle umane membra non dà di sé piacere a' tempi armonici, nelli quali essa bellezza abbia a variarsi dando figurazione ad un altro, né che in essi tempi abbia a nascere e morire, ma la fa permanente per moltissimi anni, et è di tanta eccellenzia ch'ella riserva in vita quella armonia delle proporzionate membra, le quali natura con tutte

sue forze conservare non potrebbe »; « Tal differenzia è, in quanto alla figurazione delle cose corporee, dal pittore e poeta, quanto dalli corpi smembrati a li uniti, perché il poeta, nel descrivere la bellezza o bruttezza di qualunche corpo, te lo dimostra a membro a membro et in diversi tempi, et il pittore tel fa vedere tutto in un tempo. El poeta non pò porre con le parole la vera figura delle membra di che si compone un tutto, com'el pittore, il quale tel pone inanti con quella verità ch'è possibile in natura. Et al poeta accade il medesimo com' al musico che canta sol un canto composto di quattro cantori, e canta prima il canto, poi il tenore, e così seguita il contralto, e poi il basso; e di costui non risulta la grazia della proporzionalità armonica, la quale si rinchiude in tempi armonici. E fa esso poeta a similitudine d'un bel volto il quale ti si mostra a membro a membro, che, così facendo, non rimarresti mai sadisfatto della sua bellezza, la quale solo consiste nella divina proporzionalità delle predette membra insieme composte, le quali solo in un tempo compongono essa divina armonia d' esso congionto di membra, che spesso tolgono la libertà posseduta a chi le vede. E la musica ancora fa nel suo tempo armonico le soavi melodie composte delle sue varie voci, delle quali il poeta è privato della loro discrezione armonica. E benché la poesia entri per il senso dell'audito alla sedia del giudizio sì come la musica, esso poeta non può descrivere l'armonia della musica, perché non ha potestà in un medesimo tempo di dire diverse cose, come la proporzionalità armonica della pittura, composta di diverse membra in un medesimo tempo, la dolcezza delle quali son giudicate in un medesimo tempo così in comune come in particulare. In comune, in quanto allo intento del composto; in particulare, in quanto all'intento de' componenti di che si compone esso tutto » (cfr. E. Tea, *La proporzione nelle arti figurative*, Milano, 1945, p. 95: « Forse dobbiamo all'esempio di Leonardo e ai suoi suggestivi paragoni fra musica e pittura lo sperimento... dell'Arcimboldi »).

[3] Cfr. Macrobio, *Comment. in Somnium Scipionis*, II, 1, 7 ss.: « In caelo... constat nihil fortuitum, nihil tumultuarium provenire, sed universa illic divinis legibus et statuta ratione procedere. Ex his inexpugnabili ratiocinatione collectum est, musicos sonos de sphaerarum caelestium conversione procedere, quia et sonum ex motu fieri necesse est, et ratio, quae divinis inest, fit sono causa modulaminis. Haec Pythagoras primus omnium Graiae gentis hominum mente concepit, et intellexit quidem compositum quiddam de sphaeris sonare propter necessitatem rationis, quae a caelestibus non recedit, sed quae esset illa ratio vel quibus observanda modis non facile deprehendebat, cumque eum frustra tantae tamque arcanae rei diuturna inquisitio fatigaret, fors obtulit, quod cogitatio alta non repperit. Cum enim casu praeteriret in publico fabros ignitum ferrum ictibus mollientes, in aures eius malleorum soni certo sibi respondentes ordine repente ceciderunt, in quibus ita gravitati

acumina consonabant, ut utrumque ad audientis sensum statuta dimensione remearet et ex variis impulsibus unum sibi consonans nasceretur. Hic occasionem sibi oblatam ratus deprehendit oculis et manibus, quod olim cogitatione quaerebat. Fabros adit et inminens operi curiosius intuetur adnotans sonos qui de singulorum lacertis conficiebantur. Quos cum ferientium viribus adscribendos putaret, iubet ut inter se malleolos mutent. Quibus mutatis sonorum diversitas ab hominibus recedens malleolos sequebatur. Tunc omnem curam ad pondera eorum examinanda convertit, cumque sibi diversitatem ponderis, quod habebatur in singulis, adnotasset, aliis ponderibus in maius minusve excedentibus fieri malleolos imperavit, quorum ictibus soni nequaquam prioribus similes nec ita sibi consonantes exaudiebantur. Tunc animadvertit, concordiam vocis lege ponderum provenire, collectisque omnibus numeris, quibus consentiens sibi diversitas ponderum continebatur, ex malleis ad fides vertit examen, et intestina ovium vel boum nervos tam variis ponderibus inligatis tetendit, qualia in malleis fuisse didicerat, talisque ex his concentus evenit, qualem prior observatio non frustra animadversa promiserat, adiecta dulcedine, quam natura fidium sonora praestabat. Hic Pythagoras tanti secreti compos deprehendit numeros, ex quibus soni sibi consoni nascerentur, adeo ut fidibus sub hac numerorum observatione compositis certae certis aliaeque aliis convenientium sibi numerorum concordia tenderentur, ut una impulsa plectro alia licet longe posita sed numeris conveniens simul sonaret. Ex omni autem innumera varietate numerorum pauci et numerabiles inventi sunt, qui sibi ad efficiendam musicam convenirent. Sunt autem hi sex omnes: epitritus, hemiolius, duplaris, triplaris, quadruplus et epogdous... Epogdous est numerus, qui intra se habet minorem et insuper eius octavam partem, ut novem ad octo, quia in novem et octo sunt, et insuper octava pars eorum, id est unum. Hic numerus sonum parit, quem τόνον musici vocaverunt ».

pagina 369:

[1] Cfr. MACROBIO, *op. cit.*, II, 1, 21 ss.: « Sonum vero tono minorem veteres quidem semitonium vocitare voluerunt. Sed non ita accipiendum est, ut dimidius tonus putetur, quia nec semivocalem in litteris pro medietate vocalis accipimus. Deinde tonus per naturam sui in duo dividi sibi aequa non poterit. Cum enim ex novenario numero constet, novem autem numquam aequaliter dividantur, tonus in duas dividi medietates recusat, sed semitonium vocitaverunt sonum tono minorem, quem tam parvo distare a tono deprehensum est, quantum hi duo numeri inter se distant, id est ducenta quadraginta tria et ducenta quinquacinta sex. Hoc semitonium Pythagorici quidem veteres δίεσιν nominabant, sed sequens usus sonum semitonio minorem δίεσιν constituit nominandum ». In merito alle innovazioni dell'Arcimboldi cfr. L. LEVI, *L'Arcimboldi*

musicista, in GEIGER, *op. cit.*, p. 91: «In tale guisa il nostro maestro, procedendo dal bianco, per gradi coloristici sempre più intensi pervenne al *diapason* (ottava) e quindi alla precisazione dell'intervallo completo e dei suoi componenti, notoriamente costituiti di dodici semitoni ».

pagina 370:

[1] Cfr. MACROBIO, *op. cit.*, II, 1, 14 ss.; LEVI, *op. cit.*, pp. 91 s.: « Dal diapason si procedette al *diapason diapente* (la duodecima) e al *disdiapason,* la doppia ottava. Col bianco convenientemente graduato nei toni era realizzato una specie di percorso coloristico lungo una doppia ottava musicale, ch'era poi quella della ' parte ' inferiore. E non è improbabile che, allo scopo di rendere più precisa la sua scrittura, l'Arcimboldi si fosse valso altresì della mutabilità del colore avvicinando toni caldi e freddi, ricchi e neutri, valendosi altresì dei colori circostanti e delle loro influenze. Veniva in tal modo interpretata, per mezzo del bianco e delle relative modulazioni congruamente differenziate, la voce del ' basso '. Per le altre parti vi erano verticalmente sovrapposti colori diversi nel seguente ordine: sopra il bianco il giallo chiaroscurato con il medesimo sistema di tocchi modulati e — ove l'opera musicale per la sua polifonica struttura lo richiedeva — il verde, l'azzurro, il morello e il tané. Potrebbesi quasi affermare che l'Arcimboldi ' intavolasse ' i colori ove di regola gli strumentalisti erano soliti valersi di linee, di numeri, di lettere, in un periodo storico in cui la grafia musicale aveva già fatto passi giganteschi e la letteratura strumentale del liuto, dell'organo e del clavicembalo possedeva le sue ben congegnate intavolature italiane, tedesche, francesi e spagnole, laddove la produzione vocale, polifonica o monodica, usava le note quadrate e arrotondate entro il perfezionato rigo guidoniano, preludente al moderno pentagramma ».

[2] Cfr. LEVI, *op. cit.*, pp. 92 s.: « L'Arcimboldi avrebbe pertanto creato o forse solamente tentato di creare [secondo la testimonianza del Comanini, l'unica che abbiamo sulle sue iniziative musicali] uno straordinario modo di rappresentare il pensiero musicale con la gamma dei colori. Trattavasi, pare, di musiche strumentali, perché l'Arcimboldi s'affidava per l'esecuzione a... Mauro Cremonese suonatore di viola (non meglio identificato dai dotti di musicologia) e nel *Figino* si fa un esplicito riferimento al clavicembalo, in quel secolo strettamente apparentato all'organo... Tutto si ridurrebbe, comunque, a un tentativo di scrittura musicale con strati sovrapposti di colori indicanti la sola altezza delle note, ma non la loro durata e nemmeno la modalità dell'esecuzione. Si direbbe un arretramento nella pratica grafica della rappresentazione dei suoni è quasi un ritorno agli approssimativi neumi medievali, quando faticosamente si cercava con la tendenza diastematica di stabilire la struttura della melodia. Capitoletto, insomma, (anche per la carenza d'ogni documentazione autografa) travolto giustamente dall'oblio e tut-

t'al più da relegarsi nel piccolo mondo delle astruserie e delle curiosità, se il Comanini non ci avvertisse e non si ritraesse una qualche sensazione che l'artista delle avventurose scorribande s'era proposto dell'altro, valicando i meri confini fisici dell'acustica e dell'ottica, per pervenire ad una intravveduta identità o analogia fra elementi uditivi e visivi ».

pagina 371:

[1] Volgendo all'epilogo della rivalutazione della pittura, il Figino riprende gli argomenti iniziali (cfr. pp. 287 ss., 344, 349) e cerca compenso alla ammessa « immobilità » della pittura (cfr. p. 288 e n. 1, p. 349) nelle sue capacità compositive. L'ibrida esemplificazione che segue conferma, se ve ne fosse ancora bisogno, il più volte rilevato orientamento del trattatista, rivolto a fattori più quantitativi che qualitativi.

[2] Sulla rapida e simultanea percepibilità della pittura cfr. LEONARDO, ff. 16 ss., cit. nella n. 2 di p. 368, e PALEOTTI, pp. 140, 207, 219, 221 s., R. ALBERTI, pp. 213 ss., e note relative.

[3] La citazione di questo dipinto, uno dei più popolosi del Dürer, apparve indicativa al PANOFSKY (p. 138 n. 6: « È sintomatico che codest'epoca potesse entusiasmarsi per un'opera così ' gremita ' come il *Martirio dei Diecimila* di Dürer »).

[4] Anche nella famosa *Disputa del Sacramento* il Comanini tiene a sottolineare la ricchezza della « rappresentazione » piuttosto che interessarsi a più precisi caratteri stilistici (cfr. per contro la descrizione del VASARI, IV, pp. 335 ss.).

pagina 372:

[1] Dalle grandi composizioni pittoriche ai colossi della tarda antichità, i quali sollecitano in modo particolare le inclinazioni allegoriche del trattatista (cfr. PANOFSKY, p. 74: « Non solo le opere d'arte di quell'epoca [tardo Cinquecento] sono ideate *sub specie* d'un contenuto allegorico, ma anche quelle del passato vengono ora interpretate in tal senso »). Per il *Nilo* vaticano e i suoi attributi cfr. L. MAURO (*Le antichità della città di Roma*, Venezia, 1556, pp. 115 s.: « Nel mezzo del giardinetto [del Belvedere] si veggono duo simulacri di fiumi antichi bellissimi, e sta ciascuno di loro coricato sopra la sua basi e si riguardano l'un l'altro. L'un di essi è il simulacro del Tevere... L'altro è il simulacro del Nilo, fiume dell'Egitto, che giace col fianco sinistro sopra una Sfinge, animale peculiare dell'Egitto, e con la man manca tiene il corno della copia: e li sono di ogni intorno sopra XVII putti del marmo istesso. Nella sua basi, che è del medesimo marmo, si veggono iscolpiti crocodili, barchette e varie sorte di animali dell'Egitto, che nel Nilo stesso nascono. Questo simulacro del Nilo fu, non è gran tempo, ritrovato presso S. Stefano cognominato di Caco. Solevano gli antichi poeti

fingere a questo modo gli Dei de' fiumi, e dice che, stando a quel modo giacenti ne' capi de' fonti loro, versano copiosamente acque; et a ciascuno attribuiscono quelle cose che più si veggono nelle contrade per le quali essi passano... E finsero la Sfinge, con que' crocodili et altri animali che nell'Egitto si trovano, nella basi del Nilo, perché per questa contrada scorre questo fiume; anzi, perché nel fiume istesso simili animali si generano »), nonché V. CARTARI (*Le imagini degli Dei degli antichi*, Venezia, 1571, pp. 267 s.: « Plinio... dice che Vespasiano... pose nel gran tempio della Pace una statoa, la maggiore che fosse mai vista, del Nilo con sedice figliuolini, che gli scherzavano intorno e significavano che le acque di quel fiume al maggior crescere che facessero arrivavano all'altezza di sedici cubiti »). La descrizione del Comanini è particolarmente impegnata nell'estrarre il significato simbolico dei vari elementi.

pagina 373:

[1] A proposito di questa scultura e della sua interpretazione cfr. L. PIGNORIA, in *Seconda novissima edizione delle imagini degli Dei delli antichi di Vincenzo Cartari*, Padova, 1626, pp. 464 s.: « Io vidi in Roma l'anno 1606 un gran pezzo di marmo nella piazza di Campidoglio, che rappresentava una grotta delle cose mitriache, ma assai guasta e consumata. Aveva molta similitudine col sostanziale della figura che s'è rappresentata qui sopra. Nel ventre del toro si leggevano queste parole: DEO SOL INVICT... MITHRE; in fondo del collo aveva scolpite queste: NAMA SEBESIO; in fondo della coscia destra AMYCUS SERONENSIS. V'erano due figure in piedi, una per parte, ma rovinate, e sopra la grotta una quadriga del Sole et una biga della Luna. E questo gran pezzo di marmo io ho pensato alcuna volta che sia delli avanzi della Gentilità, la rovina de' quali fu procurata da quel Gracco, del quale fano menzione S. Girolamo scrivendo a Leta, e Prudenzio nel lib. I Contra Simmaco. Le parole di S. Girolamo sono: 'Ante paucos annos propinquus vester Gracchus, nobilitatem patriciam sonans nomine, cum praefecturam gereret urbanam, nonne specum Mithrae et omnia portentosa simulacra, quibus Corox, Misus, Meles (così legge Marziano Vittorio), Leo, Perses, Helios, Bromius Pater initiantur, subvertit, fregit, excussit? '. Et a proposito di questi nomi rammemorati da S. Girolamo fa maravigliosamente un luogo di Porfirio nel lib. 4 dell'Astinenza, dove raconta che ne' misteri di Mitra gli uomini si chiamavano Leoni, le donne Leonze, altri Corvi, alcuni Aquile e certi Sparvieri. Nelle anticaglie di Roma stampate già e messe insieme in un volume assai grande si vedeva una di queste imagini delle cose mithriache, la quale non so da chi è stata esposta e riferita per un ritratto dell'Agricoltura, ma fuora di proposito a mio parere ». PANOFSKY, p. 157 [nonché 2ª ed., Berlin, 1960, p. 114], segnala questa testimonianza per confutare la « divertente » ma soggettiva allegoria comaniniana.

pagina 374:

[1] *Sat.* I, 21, 23. Il Comanini cerca di avvalorare le proprie divagazioni allegoriche facendo ricorso alle *auctoritates* più illustri.

pagina 375:

[1] *Nat. Hist.*, XVI, 82.

[2] *Sat.*, I, 12, 10.

pagina 377:

[1] Dopo il lungo *excursus* erudito il trattatista torna alla sua argomentazione quantitativa (cfr. p. 371 e n. 1).

[2] Per tale obbiezione del Guazzo cfr. pp. 287 s. e note relative.

[3] Sull'imitazione dei « costumi » cfr. pp. 355 ss.; sul tradizionale *ut pictura poesis* degli affetti, VARCHI, pp. 55 s., PINO, pp. 106 s., DOLCE, pp. 152 s., GILIO, pp. 27 s., PALEOTTI, pp. 227 ss., e note relative.

[4] Per Aristide Tebano come esemplare pittore di « affetti » cfr. VARCHI, p. 55 e n 4, GILIO, p. 28 e n. 2, BOCCHI, p. 135 e n. 3.

[5] Tramite l'esemplificazione delle opere di Aristide Tebano si passa dall'argomento della tradizionale capacità espressiva della pittura a quello non meno tradizionale del « prezzo » come riprova concreta dell'antico prestigio dell'arte (cfr. VARCHI, p. 37, PINO, p. 111, DOLCE, p. 160, PALEOTTI, p. 169, R. ALBERTI, p. 222, e note relative). Sul dipinto della Battaglia coi Persiani cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 99.

pagina 378:

[1] Congeneri lamentazioni sull'« avarizia » e l'« ignoranza » dei committenti in PINO, p. 108, nonché in R. ALBERTI, p. 198 (e cfr. le note relative).

[2] La solita riprova della nobiltà civile della pittura mediante il rango dei suoi amatori e cultori (cfr. VARCHI, p. 36, PINO, pp. 108 s., DOLCE, pp. 159 s., PALEOTTI, p. 156, R. ALBERTI, pp. 203 s., ARMENINI, p. 35). Per Carlo V cfr. DOLCE, pp. 159, 205, R. ALBERTI, p. 235, e note relative.

[3] Dalla nobiltà « estrinseca » (o « politica » o « civile ») a quella « intrinseca » (o « naturale »), con un accenno a quella « teologica » (o « spirituale »; cfr. PALEOTTI, pp. 153 ss., R. ALBERTI, p. 201, e note relative). In tal modo la tradizionale opposizione tra la preziosità dell'arte e quella della materia (cfr. PINO, p. 106, DOLCE, p. 160, e note relative) si colora dell'approvazione ecclesiastica.

[4] Cfr. VASARI, IV, pp. 31 s.: « La nobiltà di questa pittura [il *Cenacolo*], sì per il componimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenza, fece venir voglia al re di Francia di condurla nel regno; onde tentò ogni via se ci fussi stato architetti, che con travate di legnami e di ferri l'avessino potuta armar di maniera, che ella si fosse

condotta salva, senza considerare a spesa che vi si fusse potuta fare; tanto la desiderava. Ma l'esser fatta nel muro fece che sua Maestà se ne portò la voglia, ed ella si rimase a' Milanesi ».

pagina 379:

[1] Con gli stessi tocchi di garbato decoro dell'esordio il Comanini chiude la trattazione, compiaciuto della crepuscolare amistà dei suoi interlocutori.

AGGIUNTE E CORREZIONI

A p. 349 del vol. I ho ricordato la seconda edizione delle *Osservazioni nella Pittura* di Cristoforo Sorte, eseguita a Venezia nel 1594 presso Rampazetto e segnalata dal Cicognara nel suo *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità,* Pisa, 1821, I, p. 213, come « più rara ancor della prima »; ed ho aggiunto lì, e ripetuto a p. 535 e 536, che quella ristampa mi era stata irraggiungibile. Se non necessaria, essa sarebbe stata utile alla mia edizione per la nuova dedica al conte Agostino de Giusti, contenente presumibilmente qualche nuovo dato sulla mal nota biografia del Sorte, per eventuali varianti o giunte d'autore al testo del trattatello, e soprattutto per la presenza di una delle due figure prospettiche mancanti affatto nella principe (cfr. le cit. pp. 535 e 536 s. del vol. I, e la seguente indicazione del CICOGNARA, l. c.: « Ai luoghi [della ristampa del 1594] dove dovrebbero essere due figure esplicative del testo, la prima non si trova, lasciando vuoto lo spazio, e la seconda è intagliata e stampata a tutta pagina »). Orbene: non molto dopo la pubblicazione del mio volume ho potuto rintracciare l'esemplare stesso della ristampa posseduto un tempo dal Cicognara e finito, con parte della sua mirabile raccolta, nella Biblioteca Vaticana; e ne ho eseguito una collazione essenziale, i cui risultati espongo qui di seguito.

Il titolo dell'operetta è: *Osservationi nella Pittura di M. Christoforo Sorte, ad instantia del Mag.co et Eccell. Dottore e Cavalliere il Sig. Bartolomeo Vitali. Con l'aggionta d'una Cronichetta dell'Origine della Magnifica Città di Verona. Al molto Illustre Signor Conte Agostin di Giusti.* In Venetia, appresso Gio. Ant. Rampazetto, MDXCIIII. Nella dedica all'anatomista veronese Giusti, dopo aver affermato la necessità di ristampare le *Osservazioni* per « ritrovarsi tal opera quasi in tutto smarrita per il buon spaccio che ha avuto », l'autore presenta una Cronichetta di Verona, ch'egli

poi, nell'avvertenza ai lettori, dichiara scritta nel 1388, ritrovata « fabricandosi il Castello di San Martino Aquaro » e « rescritta con molta industria da un dottissimo uomo, che anco la tradusse nella nostra lingua ». Più ci interessa l'ultima parte della dedica, che fornisce nuovi dati cronologici sul Sorte e ce lo mostra nella sua estrema vecchiaia: « Si contenti V. S. molto Illust. accettarle [le *Osservazioni* e la *Cronichetta*] con grato viso e graziosa mano, contentandosi insieme ch'io abbia passato questo poco ozio, non potendo io ozioso vivere per mio naturale instinto, poiché, non potendomi essercitare come è stata professione mia per la gravezza e somma di ottantotto anni nella perizia, convengo la maggior parte in letto et in camera dispensare quei pochi giorni che mi avanzano di vita; avendo anco perciò sustituito in loco mio con il mezzo delli miei amatissimi patroni Sig. Illustriss. ai beni inculti il mio carissimo compadre il Signor Ottavio Fabri, persona in sé stessa e per sé stessa non solo per le sue rari virtù (che senza forsi nella sua professione non hanno pari) meritevole di maggior carico, et amabile da cadauno, sì per la scienza della matematica, aritmetica, geometria, quanto per la diligente mano dello scrivere e dissegnare, facendone l'opere sue amplissimo testimonio. Sì che questa occasione mi dà campo di qualche volta impiegar l'ore mie in altro e mandar in luce qualche fatichette utili e lodevoli... Di Venezia li 4 maggio 1594 ».

A parte la *Cronichetta*, che ai nostri fini non ha importanza, il testo delle *Osservazioni* non presenta nella ristampa, salvo che in un caso, varianti di rilievo. Oltre le scorrezioni tipografiche, assai più frequenti che nella princípe, le effettive discordanze concernono soprattutto la grafia e, attraverso quella, la fonetica, alterando lievemente la patina linguistica, cioè il rapporto tra fondo dialettale e modello toscano. Elenchiamo qui sotto, facendo riferimento alla pagina e alla linea del vol. I, le sole varianti o discrepanze che attengono, in realtà o in apparenza, al significato:

p. 274 Dopo *prossimo* di l. 11 segue, a f. 4 v., una giunta di 24 linee, di presentazione e descrizione della *Cronichetta*.

p. 280 ll. 9-12 *si fanno i fonti, et i fiumi sogliono havere vicino alcun monte, dal quale discendendo, et derivano*. Passo evidentemente sconciato dal tipografo.

l. 14 *derivano, ad alcun fiume*; lezione palesemente guasta.

p. 283 l. 25 *haveranno.*
p. 285 l. 8 *si fosse.*
p. 290 l. 24 *facendosi.*
p. 292 l. 30 *viva,* anziché *via*; ma quest'ultima è certo la lezione giusta.
p. 298 l. 5 *di due modi,* lezione evidentemente migliore di quella di P.
p. 300 l. 18 *singolare. Hor, dovendo far fine al mio discorso sopra l'osservanza nella pittura, mi resta a dire che li essecutori di essa, che sono i pittori, deveno prima haver benissimo dissegno, prospettiva, proportione, et esser bei coloritori. Et oltra di ciò, non bastando di contrafar le cose naturali, visibili e palpabili, si ricerca anco che il perfetto pittore faccia filosoficamente cose immaginabili. Ma tempo è hormai...*

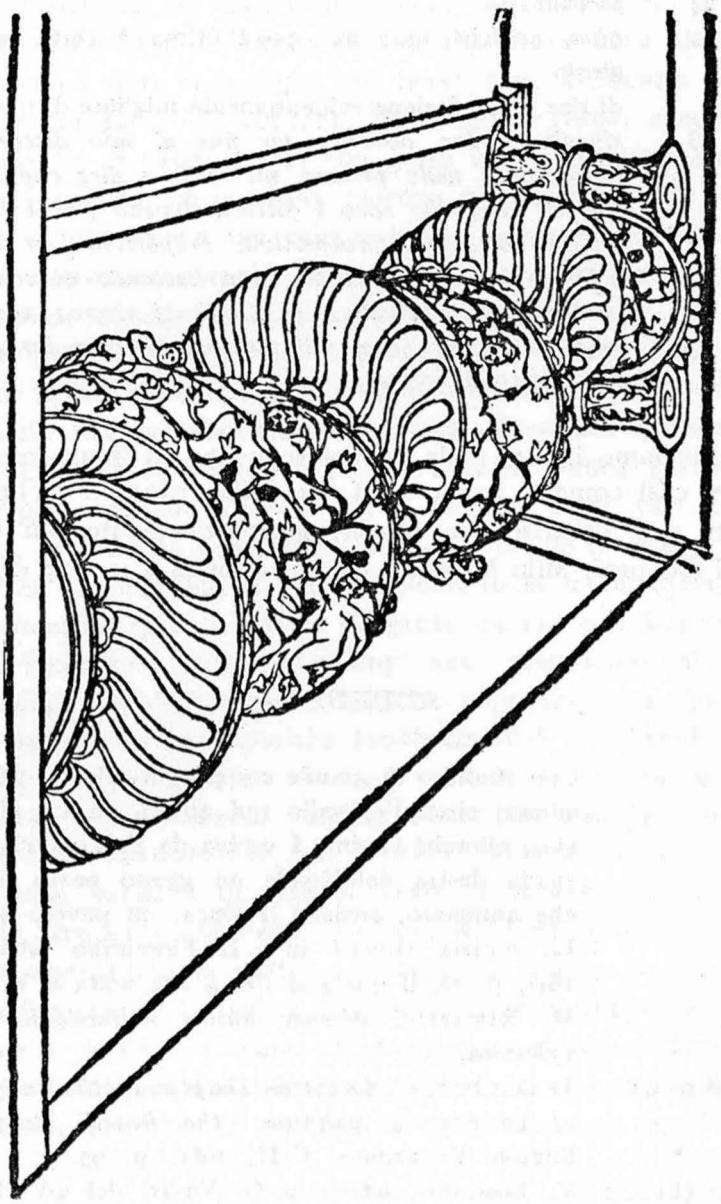
Riproduciamo infine, nella pagina seguente, la figura prospettica originale, così come si trova nel f. 21 della ristampa e che sostanzialmente non differisce da quella, geometricamente più rigorosa, fornitaci dal prof. Milo Melani e da noi inserita a p. 537 del vol. I.

ADDENDA

I, p. 49 n. 9: Uno studioso di grande cortesia, A. Grote, mi ha illuminato circa l'episodio qui alluso. In un giorno del 1544, allorché Cosimo I usciva da Palazzo, cadde dalla spalla destra dell'Ercole un grosso pezzo di marmo che ammazzò, anziché il Duca, un povero contadino. La notizia trovasi in « Il Fiorentino istruito », I, 1844, p. 32, il quale si rifà a sua volta a V. Follini-M. Rastrelli, *Firenze antica e moderna,* Firenze, 1789-1802.

I, p. 298 n. 4: J. Schultz, *A forgotten chapter in the early history of* Quadratura painting: *the fratelli Rosa,* « Burlington Magazine », CIII, 1961, p. 95.

I, p. 337 (Bibl.): V. Borghini, lettera a G. Vasari del 2-VIII-1566, in K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris,* II, München, 1930, pp. 268 ss.
R. Alberti, *Origine e progresso dell'Academia del Dissegno,* Pavia, 1604, p. 41.
C. Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti,* Berlin, 1897, pp. 369 ss.



U. Scoti Bertinelli, *Il Vasari scrittore*, Pisa, 1905, p. 48 n. 1.

R. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945, pp. 32 s.

I, p. 342 (Bibl.): R. Alberti, *Trattato della Nobiltà della Pittura*, Roma, 1585, pp. 13 s., 19, 31, 33.

I, p. 344 (Bibl.): G. N. D'Azara, in A. R. Mengs, *Opere su le Belle Arti*, Milano, 1836, I, p. 194.

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [1795-96], Milano, 1824-25, I, p. 189, II, p. 112.

L. Cicognara, *Storia della scultura* [1813-18], Prato, 1823-24, V, p. 91.

I, p. 346 (Bibl.): G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, in « Retorica e Barocco », Atti del III Congresso intern. di Studi Umanistici, Roma, 1955, p. 132.

F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milano, 1960, pp. 7 ss.

II, p. 559 (Bibl.): R. Alberti, *Trattato della Nobiltà della Pittura*, Roma, 1585, *passim*.

II, p. 562 (Bibl.): M. Bacci-A. Forlani, *Mostra di disegni di Jacopo Ligozzi (1547-1626)*, Firenze, 1961.

CORRIGENDA

I, p. 117 l. 9 leggi *È* invece di *E*.

p. 275 l. 22 leggi *farebbe* invece di *sarebbe*.

p. 282 l. 30 leggi *de' canalazzi* invece di *de Canalazzi*.

p. 326 ll. 4 s. leggi *e di affidarsi* invece di *e di non affidarsi*.

p. 349 l. 23 leggi *sua fama* invece di *loro fama*.

p. 431 l. 12 leggi *p. 78* invece di *p. 77*.

II, p. 119 l. 12 leggi *corrotta* invece di *corretta*.

p. 579 l. 29 leggi *Gilio* invece di *Giglio*.

p. 639 l. 36 leggi *Cfr. p. 163* invece di *Cfr. p. 63*.

III, p. 222 ll. 11 s. leggi *Bularco* invece di *Burlacco*, che tuttavia è lezione della principe.

p. 247 l. 23 leggi *piace* [2] invece di *piace* [1].

INDICI

INDICE ANALITICO DEI TRE VOLUMI

Avvertenza

Con questo Indice intendiamo segnalare sommariamente i temi, motivi, spunti che costituiscono il tessuto speculativo, culturale e tecnico dei trattati da noi raccolti. L'ambizione della sua utilità non ci vela i suoi limiti e difetti, anzitutto nella stessa scelta dei lemmi, condotta con criteri necessariamente personali. Abbiamo registrato, salvo omissioni involontarie, tutti i nomi propri, generalmente nella forma in cui figurano nel testo, ma nel caso di forme diverse adottando come base comune quella usuale. Nei lemmi non costituiti da nomi propri abbiamo conservato il più possibile la materia linguistica originale, evitando di tradurre il contenuto antico in termini moderni; ciò che ha però portato talvolta l'inconveniente della dispersione dei temi fra lemmi diversi solo in apparenza, e quindi di una categorizzazione meno unitaria. Vi abbiamo in parte ovviato con rimandi da lemma a lemma. Anche all'interno di ogni articolo abbiamo conservato nell'essenziale l'espressione autentica, non peritandoci però a sfrondare, concentrare e chiarire. L'ordinamento dei singoli articoli segue l'ordine di successione dei trattati (che è poi, salvo una eccezione, quello cronologico), senza però rinunziare a opportuni raggruppamenti di enunciati e sempre premettendo i rinvii muti (ai quali siamo ricorsi quando il contesto ci è parso di scarsa importanza). Quanto al raggruppamento di rinvii a più autori sotto un unico enunciato, ci siamo limitati ai casi in cui vi fosse effettiva coincidenza di pensiero e di gusto, altrimenti abbiamo tenuti distinti gli enunciati, nonostante ogni esteriore affinità di formulazione. Il rinvio, oltre che alle pagine, è fatto, anziché ai volumi, agli autori, il cui nome è stato siglato secondo la sottostante tabella; si è insomma voluto che l'Indice offrisse al lettore un'idea, pur approssimativa, della frequenza e distribuzione dei singoli temi fra gli autori della raccolta. Si avverte infine che i nomi preceduti da preposizioni o dalla abbreviazione di ' santo ' sono inseriti nell'ordine alfabetico della loro propria iniziale.

A.	Aldrovandi, vol. II.	M.	Michelangelo, vol. I.
Alb.	Alberti, vol. III.	P.	Pino, vol. I.
Am.	Ammannati, vol. III.	Pl.	Paleotti, vol. II.
B.	Bocchi, vol. III.	Pt.	Pontormo, vol. I.
Br.	Borromeo, vol. III.	S.	Sorte, vol. I.
Bz.	Bronzino, vol. I.	Sg.	Sangallo, vol. I.
C.	Comanini, vol. III.	T.	Tasso, vol. I.
Cl.	Cellini, vol. I.	Tr.	Tribolo, vol. I.
D.	Dolce, vol. I.	V.	Varchi, vol. I.
Dn.	Danti, vol. I.	Vs.	Vasari, vol. I.
G.	Gilio, vol. II.		

A

AARON: C. 306.

ABACUC: la sua profezia dà elementi per la rappresentazione degli animali nella Natività, C. 339.

ABAGARO: re di Edessa, e l'immagine di Cristo, Pl. 243, 349, Alb. 234, C. 303.

ABBAGLIAMENTI: della pittura, Vs. 61; delle armi, non si vedono nelle sculture antiche, Vs. 63.

ABBAS ANTIQUUS: Pl. 152, 475, 482.

ABBIGLIAMENTI: Dn. 269.

ABELE: e Caino, Pl. 184.

ABITAZIONE: dei curati, Pl. 508.

ABITI: non debbono essere ornati solo negli orli, P. 117; nelle storie, G. 29, 43 s.; loro confusione, G. 50; devono corrispondere alla nazione, G. 50 s.; militari romani, dati abusivamente ad ogni nazione, G. 50 s.; moderni alle figure moderne, G. 52; antichi alle figure antiche, G. 52; femminili, troppo attillati, G. 52; abusi, Pl. 363 s.; si rappresentino secondo i tempi, Alb. 221.

ABITO: qualità stabile e ferma, V. 9 s.; dell'intelletto, V. 6 s., 9, 18, 20, 25, 27, 28.

ABRAMO: G. 13, 81, Pl. 186, 203, 244, 278, 305; visione di Dio, G. 36; sue immagini, Pl. 507, C. 278, 310; e l'apparizione dei tre uomini, C. 331.

ABSALON: Pl. 330.

ABUSI: della pittura, G. 3, 29 ss., 38, Pl. 121 s., 123 s., 493; intorno alle immagini sacre, Pl. 122, 124 s., 236, 263, 265 ss., 269 ss., 294 ss.; nelle immagini profane, Pl. 122, 124 s., 269, 295 ss.; delle immagini lascive e disoneste, Pl. 124, 295; nel culto cattolico, Pl. 131; pertinenti a materia di fede o disciplina ecclesiastica, Pl. 270; si danno allorché si altera il vero modo di esprimere la sostanza o alcune sue circostanze, Pl. 295; comuni alle pitture sacre e alle profane, Pl. 358 ss.; di quantità, Pl. 362; di qualità, Pl. 363; di luogo, Pl. 363; di relazione, Pl. 363; di azione, Pl. 363; di tempo, Pl. 363; di abito, Pl. 363; delle immagini, devono essere arginati dai superiori così spirituali come temporali, dai padri di famiglia, dai capi delle arti, Pl. 509; delle figure nude, Am. 119.

ACACIO: patriarca costantinopolitano, Pl. 333, 336.

ACAIA: S. 292.

ACATE: C. 256.

ACCADEMIA FIORENTINA DEL DISEGNO: B. 130.

ACCADEMICI DEL DISEGNO: di Firenze, Am. 117, 120; nobili intelletti, B. 130.

ACCADEMIE: pubbliche, pitture, Pl. 508.

ACCESSORII: per ornamento delle immagini sacre, non siano profani, né voluttuosi, Br. 44.

ACCIDENTALE: necessario all'opera, Pl. 381.

ACCIDENTI: V. 44, 48, P. 98, Dn. 217 ss., 228, Pl. 294 s.; della pittura e scultura, V. 44, 47; espressi meglio dai pittori che dagli scultori, V. 47, 52; emoli della natura, P. 104; ad essi può opporsi l'uomo, Dn. 219 ss.; della storia, G. 25 s., C. 347; che non ne mutano il senso, G. 26; che si devono fuggire e che si devono usare, G. 26; quali vituperino il soggetto e quali l'adornino, G. 26; che non importano, si possono variare, G. 62.

ACCORTEZZE: dei pittori, V. 55 s.

ACHILLE: V. 51, D. 165, G. 91; bagnato da Tetide nella palude Stigia, favola vera, C. 325.

ACHILLE TAZIO: descrizione del cavallo di Caricle, C. 253.

ACQUA: resa dai pittori, V. 37, P. 106, 117, D. 184; distinta, mediante il colore, dall'aere, P. 117; si può « ritrarre », Dn. 242; la chiarezza delle acque resa dalla pittura, S. 275; per l'acquerello, S. 284; di gomma arabica, S. 284 s.; di spin corvino, S. 284; di rose, S. 285; sua vaghezza e utilità, C. 343 s.

ACQUATICIE: 'acquerello', P. 114.

ACQUATILI: pesci e non pesci, Dn. 260 s.

ACQUERELLO: P. 114, S. 282, 284.

ACRONE: G. 102.

ADAMO: G. 64 s., Pl. 133, 201, 303, 334,

A. 511, C. 278, 283; ed Eva, Pl. 507; creazione di Eva, G. 65; perse l'innocenza, G. 78; fu di perfettissimo corpo, Alb. 220.

ADDA: S. 280.

ADDORMENTATI: e desti, necessari alla varietà della storia, V. 39.

ADIGE: S. 280, 282, 290.

ADONE: C. 325.

S. ADONE: Pl. 163.

ADORAZIONE: tre tipi, Pl. 251 s., C. 306 ss.; v. *dulia, iperdulia, latria.*

ADORAZIONE DEI MAGI: abusi, Pl. 378, 506; varianti, Pl. 414.

ADRIA: D. 169.

ADRIANO: Pl. 194; imperatore, si dilettò di pittura, D. 160; nobilitò la pittura, G. 12, Pl. 156; dipinse egregiamente, Alb. 203.

ADRIANO I: Pl. 198 s., 200, 238 s., 249, 350, C. 307.

ADRIANO II: Pl. 182; proclama l'utilità delle sacre immagini per i sapienti e gli idioti, Pl. 240, Alb. 225.

ADULAZIONE: resa dai pittori, P. 107.

AFFETTAZIONE: Pl. 403; toglie grazia a qualsiasi cosa, D. 185; ove si conosce fatica, ivi è durezza e a., D. 185; fuggita dagli oratori e dagli storici, C. 253; da evitare, C. 362 ss.

AFFETTI: resi dall'arte, V. 55, Dn. 262; del Sacrificio d'Ifigenia dipinto da Timante, V. 56; espressi dai pittori, G. 27 s., Pl. 228.

AFFRESCO: V. 38, Vs. 62, Pt. 68, P. 120 s., 133, D. 197, S. 282, 287; preparazione della calcina, S. 287 s.

AFFUMICATE: immagini di famiglia, a., testimonianza di grande antichità, ricordate da Cicerone e da Seneca, Pl. 315 s.

AFRICA: G. 53, 100, 106, Pl. 420, A. 514, B. 176.

AGAMENNONE: V. 56, D. 167, G. 27, C. 271.

S. AGATA: sue immagini, Pl. 507.

AGATOCLE: G. 103.

AGATONE: V. 29 s.

AGESILAO: re di Sparta, Pl. 289 s., 322.

AGGEO: Pl. 489.

AGGREGATO: l'arte come a. di più cose o regole utili alla vita umana, V. 14, 26.

S. AGNESE: abusi di raffigurazione, Pl. 404; sue immagini, Pl. 507.

AGOSTINI FRANCESCO: G. 10, 115.

S. AGOSTINO: G. 86, 88, 99, Pl. 127, 132 s., 134 s., 140, 145, 160 s., 181, 184, 187, 191, 193, 195 s., 204, 206, 216, 227 s., 229, 234, 244 s., 253 s., 260 s., 275, 284, 286, 291 s., 297 s., 300, 305, 326, 384 s., 398, 410, 412, 419, 436, 450, 454 s., 478, C. 278, 315, 327, 338; gli uomini risusciteranno all'età di trenta anni, G. 66, e secondo il loro sesso, G. 66; fa ingiuria al martire chi prega per il martire, G. 83; distingue tra immagine, similitudine ed equalità, Pl. 135; efficacia della immagine del Crocifisso, Pl. 229; l'ecclesiastico deve essere ornato di scienze, Pl. 300, 356; sua definizione della falsità, Pl. 358; sue immagini, Pl. 507; vorrebbe abolire i nomi pagani dei giorni della settimana, C. 319.

S. AGRICOLA E VITALE: loro immagini, Pl. 507.

AGRICOLTORE: in una scultura romana, C. 372 ss.

AIACE: V. 56, Alb. 222; fulminato, dipinto da Apollodoro, G. 42; e Medea, di Timomaco Bisanzio, G. 107.

ALARICO: Pl. 423 s.

ALBERI: resi dai pittori, D. 184; corpi vegetativi più perfetti delle erbe, Dn. 247 ss.; di ordinata o disordinata proporzione secondo la loro complessione, Dn. 249; loro accidenti, Dn. 249; il loro fine più importante è produrre il seme, Dn. 250; varietà delle foglie, Dn. 251 s.; di più specie, dipinti dai pittori, G. 19; loro varietà, C. 343; loro vaghezza e utilità, C. 343.

ALBERTI LEON BATTISTA: Dell'Architettura, V. 21; architetto e pittore grandissimo, V. 35; dà il primato alla pittura, V. 35; attesta che i pittori imparano più dal rilievo che da altre pitture, V. 50; pittore non menomo, P. 96; autore di un trattato in lingua latina, il quale

è più di matematica che di pittura, P. 96; ritrova il velo o quadratura, P. 116; molto erudito nelle scienze, si oppone a Vitruvio in materia di prospettiva, P. 135; Della Pittura, tradotto da Lodovico Domenichi, D. 187; pittura è circoscrizione, composizione, ricevimento di lumi, Pl. 495; Della Pittura, Alb. 217; dotto in prospettiva, Alb. 220.

ALBERTINUS A.: Pl. 272.

ALCAMENE: ritrasse Vulcano, V. 56.

ALCIATI ANDREA: Pl. 154, 441, 464, Alb. 201; difende Virgilio, G. 90.

ALCIBIADE: Pl. 356, B. 182; ritratto da Cimone, P. 123; ritratto da Paneo, G. 14.

ALCINA: C. 326; descritta dall'Ariosto, D. 172 ss.

ALCINOO: C. 355.

ALCMENA: C. 358.

ALEMAGNA: S. 280.

ALESSANDRIA: Sg. 78, G. 107, Pl. 420, B. 157, 181.

ALESSANDRO III: che scomunica Federico Barbarossa, dipinto dal Tintoretto, D. 168.

ALESSANDRO DI HALES: Pl. 129 s., 135 s., 152, 181, 186, 191, 253, 405, 419.

ALESSANDRO MAGNO: V. 51, P. 111, D. 147, 159, 162, 165, Pl. 290, 368, 412, A. 513, B. 138, 140 s., 156 s., 171, 180, 189, Alb. 200, C. 319; e l'arte della guerra, V. 37; e Apelle, V. 37, 46, P. 110, D. 157 s; B. 163, Alb. 202; vuole essere ritratto dal solo Apelle, V. 46, P. 110, D. 157; e Lisippo, V. 46; e Pirgotele, V. 46; e Achille, V. 51; domanda che cos'è la scultura, Sg. 76; cede Campaspe ad Apelle, P. 110, D. 157, Alb. 202; discepolo di Aristotele, D. 158; visitava Apelle nella sua bottega, D. 158; dipinto da Apelle con la folgore in mano, D. 181, C. 360; e Rosana, disegnati da Raffaello, D. 190 s.; andava da Apelle a veder macinare i colori G. 11; e Aristide Tebano, G. 28, 105; costruì navi a dodici ordini di remi, G. 92; non favorito dalla natura nel corpo, B. 135; ritratto da Apelle, che inganna il cavallo del re, B. 163; sua statua, fatta da Lisippo, B. 178; si dilettò di pittura, Alb. 202; si lasciò burlare da Apelle, Alb. 202; la sua immagine commosse Cassandro e Cesare, Alb. 217, 226; infiammato alla battaglia dalla lira di Timoteo Milesio, C. 342.

ALESSANDRO SEVERO: imperatore, pittore studiosissimo, P. 108, D. 160; nobilitò la pittura, G. 12, Pl. 156; onorava Cristo e Abramo insieme ad Orfeo e Apollonio, Pl. 305; si dilettò di pittura, Alb. 203.

ALESSANO: C. 240.

ALETE: C. 359.

ALETTO: G. 101, C. 360.

ALFEO: S. 280.

ALLEGORIA: G. 102 ss.; delle qualità degli uomini, G. 102; pagana e cristiana, G. 102 ss.; allegorie note a pochissimi, Pl. 387; a. e favola, Pl. 451; nelle immagini sacre e profane, C. 337 s.; della pittura, e gli idioti, C. 337 s.; e lettera, C. 351; del poeta e del pittore, C. 352 s.; del Genio della Morte, C. 365 s.

ALLEGRIA: e dolore nella varietà dell'invenzione, P. 115.

ALLUME DI ROCCA: S. 284.

ALPI: B. 139, C. 241, 378.

ALTARE: Br. 3 s.; posizione e orientamento secondo gli antichi, Pl. 446; milanese, su colonne o su pilastri angolari, Br. 29; cose comuni agli a. maggiori e minori, Br. 29 ss., materiale di costruzione, Br. 29, capocielo, Br. 30, ripostiglio degli orcioli, Br. 30, chiodo per il berretto del celebrante, Br. 31, campanello, infisso o portatile, Br. 31, inferriate e cancelli, Br. 31, balaustrata, Br. 32, cornice lignea, Br. 32, telaio, Br. 33, gradino ligneo posteriore, Br. 33, mensa, Br. 34 s., sepolcro per le reliquie, Br. 34, pietra consacrata, Br. 35 s.

ALTEZZA: proporzionata dell'uomo, sei piedi, P. 104; della figura, dieci facce, P. 105.

AMASEA: Pl. 232, C. 310.
AMATA: G. 101.
AMBONI: Br. 62 s.; delle basiliche romane, Br. 62; loro scale, Br. 62; ubicazione, Br. 62 s.; materiale di costruzione, Br. 63; ornamenti, Br. 63.
S. AMBROGIO: G. 86, 88, 99, Pl. 135, 182, 189, 245, 253, 256 s., 348, 351, 391 s., 396 s., 482, C. 206; senza il flagello in mano, imperfetto, Pl. 380; sue immagini, Pl. 507; coi tesori della suppellettile ecclesiastica milanese riscattò i prigionieri e nutrì i poveri, Br. 4.
AMELIO: Pl. 338.
AMIANO MARCELLINO: Pl. 331, 357.
AMINTA: G. 9.
AMMANNATI BARTOLOMEO: Pisa, Camposanto, Tomba Boncompagni, Am. 122; Padova, Colosso, Am. 122; Firenze, Piazza della Signoria, Colosso, Am. 122.
AMOCLE: e le triremi, G. 92.
S. ANASTASIA: sue immagini, Pl. 507.
S. ANASTASIO: Pl. 164; si converte vedendo immagini di santi e martiri, Alb. 228.
ANASTASIO BIBLIOTECARIO: Pl. 239, 422.
ANATOMIA: Dn. 209, 212, 240, 258 ss., B. 166; molto bisognevole al pittore, D. 178, Alb. 220; si rivela tanto nei nudi muscolosi che in quelli delicati, D. 178; vero mezzo per pervenire alla cognizione delle perfette proporzioni delle membra degli animali, Dn. 231 ss., 225, 235, 255 ss.; dei medici e degli artisti, Dn. 232; interiore ed esteriore, Dn. 232; il piacere del suo esercizio supera la fatica, Dn. 233; fa conoscere tutte le intenzioni della natura, Dn. 233, 235; degli animali da « imitare », Dn. 256; dei pesci, Dn. 257; degli uccelli, Dn. 257, 259; dei quadrupedi, più necessaria di quella dei non quadrupedi, Dn. 257 s.; del cavallo, Dn. 258; negli artefici antichi e moderni, B. 166 s.
S. ANDREA: Pl. 350; suoi sforzi nel Giudizio Finale di Michelangelo, G. 47; suoi gesti sconvenienti nello stesso affresco, G. 80; si dipinge con la croce, G. 113; abusi di raffigurazione, Pl. 404; sua immagine, Pl. 507.
ANDREA DEL SARTO: P. 126, D. 146; e Antonio del Giansi, T. 70; ebbe grande perfezione, D. 200; le sue cose piacquero molto a Francesco I, D. 200; Madonna del Sacco, B. 178.
ANDRIANDE: omilie di S. Giovanni Crisostomo, Pl. 326.
ANDROCIDE: ritrasse la pazzia di Ulisse, P. 124.
ANFITRIONE: C. 358.
ANGELETTI: di Michelangelo, G. 36 s.; impropri a dimostrare l'illuminazione dello Spirito Santo, G. 36 s.
ANGELI: S. 294, 300; danno le arti che non si apprendono, V. 27; messaggeri di Dio, G. 37, Pl. 507; del Giudizio di Michelangelo, fanno sforzi eccessivi, G. 46, piuttosto mattaccini o giocolieri che a., G. 46; senza ali, nel Giudizio di Michelangelo, G. 84, III; con ali, G. III s., Pl. 246; Angelo nelle carte da gioco, G. 87 s.; modi di dipingerli, Pl. 125; giovani e alati, con diademi o altri misteri, Pl. 246; oggetto di imitazione icastica o fantastica?, C. 274 ss.; ali, imitazione fantastica, C. 275; angelo che accompagnò Tobia, C. 275; armati, C. 27 s.; in sembianza di giovani, C. 337.
ANGELICO (BEATO A.): sua umiltà e semplicità cristiana, Pl. 166; prima di dipingere pregava e non fece mai un Crocifisso senza piangere, Alb. 232.
ANGUILLA: significa l'invidia, G. 104.
ANIMALI: raffigurati dai pittori, V. 37, Vs. 61, Pt. 68, D. 184, Alb. 215; devono ornare le pitture, P. 115; il loro composto è il più difficile della natura, Dn. 221; con parti uguali, presentano minore difficoltà all'imitazione, Dn. 254 s.; con parti differenti, presentano difficoltà maggiore, Dn. 255; sensitivi, più artifiziosi dei corpi inanimati, Dn. 253 s., più difficili ad imitarsi dei corpi vegetativi, Dn. 253 s., basta, a raffigurarli, la cognizione anatomica di due o tre specie dei tre generi dei quadrupedi, uccelli e pesci, Dn. 256, quelli di cui non si ha l'anatomia si

possono « ritrarre », Dn. 256, terrestri, acquatili, aerei, Dn. 256, terrestri quadrupedi e no, Dn. 257, quadrupedi, belli quando le membra loro conseguono nelle operazioni il proprio fine, Dn. 258, non quadrupedi, si possono « ritrarre », Dn. 258, piccoli e rari, si possono « ritrarre », Dn. 258; intellettivi, più difficili a imitarsi dei sensitivi, Dn. 254; stranieri, se si addicono alle chiese, Pl. 508; la loro pittura è di grande giovamento agli studiosi, Pl. 513; le loro immagini non compaiano nei luoghi sacri, se non sono richieste dalla storia sacra e ammesse per consuetudine della Chiesa, Br. 43.

ANIMATE: cose, e inanimate, e il loro colore, D. 164.

ANNA: G. 26.

ANNIBALE: G. 20, 51, B. 137, 158 s., 172, 176.

ANNUNCIAZIONE: circostanze probabili, Pl. 288, C. 339.

ANSELMI ANTONIO: D. 145.

ANTEO: D. 177.

ANTICHI: onorarono gli artisti, V. 6; apprezzarono la pittura, Sg. 71; e moderni, Cl. 80, P. 96, 109, D. 200, Dn. 209, 213, 237, 240, G. 28; architetti, P. 103; le loro opere contengono tutta la perfezione dell'arte e possono essere esemplari di tutto il bello, D. 176; le loro figure devono essere imitate, ma con buon giudizio, D. 176; la perfezione delle loro opere aiuta a correggere i difetti della natura, D. 176; loro primato nelle lettere e nelle arti, D. 176; hanno usato fare le loro figure delicatissime, D. 178; accurati nel colorire, D. 183; poeti, scherzavano lascivamente, D. 189; han fatto le loro figure dolci e con pochi ricercamenti, D. 195; ritrovarono tanti begli ordini, con ornamenti e comodità, Dn. 237; pittori, loro regole delle misure, delle linee e delle prospettive, G. 14; hanno ritrovato l'uso di dipingere fauni e silvani, G. 17; le loro cose sono legge, G. 22; imitandoli non si può errare, G. 22; le statue a. mostrano grande perizia, G. 42; e cristiani, G. 78 s.; non solo nei tempii, ma anche nei portici dipinsero solo figurazioni ecclesiastiche, Pl. 303; ornavano le chiese di immagini sacre di pittura, scultura, mosaico e altri artifici, Pl. 508; e moderni artefici, B. 129, 131, 149, 165 ss.; artefici, più lodati dei moderni, B. 131; non è chiaro se studiarono l'anatomia, B. 166.

ANTICHITÀ: conservataci dalle immagini, Pl. 213; apprezzate per ragione di studio e per artificio, Pl. 289, 292 s., 310 s.; il loro artificio non ne salva la cattiva sostanza, Pl. 311; non può essere una misura valida, Pl. 312; non è cosa commendabile di per sé stessa, Pl. 401.

ANTICIPAZIONE: di tempo o di storia (cataprolessi), convenevole, G. 89 ss.

ANTICO: chiese a., Br. 4; statue a., la loro maraviglia per l'industria dei moderni artefici è cessata, B. 127.

ANTIGONO: ritratto da Apelle, V. 56, G. 78, Pl. 341; fabbricò navi di trenta file di remi, G. 92.

ANTINOO: Pl. 194.

ANTIOCHENI: i due martiri A. sostituiscano Muzio Scevola, come esempio di pazienza, C. 320.

ANTIOCHIA: Pl. 351, 420, C. 319.

ANTIOCO: G. 105.

ANTITETI: non siano troppo frequenti, C. 363 s.

S. ANTONINO: Pl. 238, 253, 270, 277, 286, 368, 386, 445.

ANTONINO PIO: Pl. 424; colonna di A. P., G. 105.

S. ANTONIO ABATE: Pl. 227 s., 294, C. 276; vide un omuncolo ferino, Pl. 420; sue immagini, Pl. 507.

ANTONIO DEL GIANSI: e Andrea del Sarto, T. 70.

ANTONIO, FRATE: G. 31.

ANTONIO NEBRISSENSE: C. 334.

ANTROPOFAGI: G. 64.

ANTROPOMORFITI: Pl. 259.

ANUBI: V. 47.

APELLE: D. 146 s., 206, S. 278, G. 11 s., 14, 54, 89, 95, Pl. 161 s., Alb. 200, 203,

220, C. 244; dipinse tuoni, baleni, saette, V. 37, P. 110, G. 22, 42; e Alessandro Magno, V. 37, 46, P. 110 s., D. 157 s., Alb. 202; l'uva beccata dagli uccelli, V. 37, 46; i cani abbaiano ai cani dipinti, V. 46; sua prudenza nel ritrarre Antigono, V. 56, G. 78, Pl. 341; seguì la correzione del ciabattino, V. 56, P. 134 s.; dipinse Diana meglio di Omero, V. 57; e Campaspe, P. 110, D. 157; i cavalli nitriscono al cavallo dipinto, P. 111, D. 182, C. 280; e Tolomeo, P. 111, D. 158, Alb. 208; morì lasciando una Venere imperfetta, P. 111; e Protogene, P. 117 s.; biasimava la propria diligenza, P. 119, e quella di Protogene, D. 185; e il pittore che si gloriava della propria prestezza, P. 119; firmava le sue opere *Apelles faciebat*, P. 125, Pl. 379, 503; uguagliato a Raffaello da Polidoro Virgili, D. 150; sottoponeva le sue opere al giudizio comune, D. 156, G. 73; dipinse Frine come Venere uscente dal mare, D. 176, G. 79, 107; dipinse Alessandro Magno con la folgore in mano, D. 181, C. 360; suoi scorci, D. 181; usava il bruno, D. 183; il suo colore lodato da Properzio, D. 184; le sue figure avevano venustà, D. 195; Alessandro andava da lui a veder macinare i colori, G. 11; ritrasse Alessandro con l'immagine della Guerra, G. 103; ritrasse Castore e Polluce e Alessandro Magno con l'immagine della Vittoria, G. 103; commendava la grazia, Pl. 500; Venere, B. 131 s., 178; ritrasse Alessandro e ingannò il suo cavallo, B. 163; biasimava il troppo studio, B. 188; eccellenza della sua Venere imperfetta, B. 190; eccellente in fisionomia, Alb. 221; suo Eroe nudo, C. 327; sua Allegoria della Calunnia, C. 329 s.; suoi ritratti, C. 347; dipinse moribondi, C. 358.

APIONE: grammatico, C. 347.

APOCALISSE: visioni di mostri pieni di sensi mistici, Pl. 421.

APOCRIFO: testi a., che il pittore di sacre immagini non deve seguire, G. 42 s.; da evitare nelle immagini sacre, Br. 42.

APOLLO: G. 107, Pl. 187, 289, 435, C. 258, 325, 376, auricomo, D. 173.

APOLLODORO: pittore ingenuo, P. 123; ritrovò il modo di fare i pennelli, P. 123; e Zeusi, P. 123 s.; dipinse Aiace fulminato, G. 42.

APOLLONIO RODIO: D. 147.

APOLLONIO DI TIANA: Pl. 305.

APOSIOPESIS: figura retorica, che col tacere significa cose maggiori, Pl. 381.

APOSTOLI: l'angelo annunzia loro la risurrezione di Cristo, G. 37; devono essere raffigurati coi libri, G. 112; modi di raffigurarli, Pl. 125, 507; colore dell'abito, Pl. 414.

APPARATO: apparati trionfali, loro ornamenti di pittura, Pl. 508; ecclesiastico, Br. 3 s.; parte qualitativa della tragedia, C. 345; dei poeti e dei pittori, C. 367 s.; dei pittori, comprende anche i vestimenti, C. 368.

APPARENZE: della pittura, V. 37 s.

APPARIRE DEL SOLE: reso dai pittori, V. 37.

APPENNINO: G. 7.

APPIANO: Pl. 231, Alb. 213.

APULEIO: Alb. 204.

AQUILA: Pl. 180.

AQUILEIA: D. 159.

ARABI: combattevano nudi e disarmati, G. 51.

ARABIA: G. 20, Pl. 185.

ARAM: Pl. 186.

ARAZZI: di Fiandra, Pl. 304.

ARBELO: re assiro, iniziatore dell'idolatria, Pl. 186 s.

ARCA: di Noè, immagine e picciolo modello della università della terra, Pl. 202.

ARCADIO: Pl. 226, 346.

ARCHI: gli antichi trassero la loro quantità e proporzione dalla forma dell'uomo, P. 103; trionfali, di Tito, Severo e Costantino, G. 105; ornamenti di pitture intorno agli a., Pl. 508.

ARCHIMEDE: Alb. 199, 207.

ARCHITETTO: ricorre al disegno proprio del pittore, D. 162; moderno, può essere

chiunque tiri due linee, Dn. 237; sia almeno mediocremente istruito in ogni cosa, Pl. 120, 494; sia consultato circa l'ubicazione della chiesa, Br. 7, circa la tecnica muraria e i tetti, Br. 10, circa la forma dell'atrio, Br. 12, circa il tetto, Br. 12, circa la forma delle finestre, Br. 16, circa il coro, Br. 22, circa le finestre del battistero, Br. 48, circa l'altezza e ampiezza del battistero, Br. 48, circa la forma del campanile, Br. 71, circa la forma delle finestre del campanile, Br. 71, circa la forma del cimitero, Br. 77, circa i gradini dell'altare della chiesa per monache, Br. 90, circa l'atrio della chiesa per monache, Br. 91.

ARCHITETTURA: arte fattiva, V. 15 s.; trae il soggetto dalla natura e dall'arte, V. 16; arte subalternante o principale, V. 17, Dn. 236; subalternante la scultura e la pittura, V. 22; arte che vince la natura, V. 17, 21, 29; l'arte più nobile dopo la medicina, V. 20 s.; inferiore alla medicina perché il suo fine è meno nobile, V. 21 s.; più nobile e perfetta della scultura e della pittura, V. 22, Vs. 60; dà giovamento e ornamento alla natura, Vs. 60; pittura, scultura, a. e prospettiva sono unite in un corpo solo per la circoscrizione, invenzione e quantità, P. 122; antichi e moderni ne hanno scritto lungamente, Dn. 213; sua utilità e vaghezza, Dn. 236; ha recato ornamento al mondo, Dn. 236; ha edificato per utile universale città e castelli, Dn. 236; necessaria alla pittura, Dn. 237; compone le cose da sua posta, cioè non imita come la scultura e la pittura, Dn. 237; di maggior artifizio e perfezione delle altre arti, non però oggi, Dn. 237; resa facilissima dalle regole, ordini e misure, Dn. 237; nobilissima e molto artifiziosa presso gli antichi, Dn. 237; facilmente ha dato regole e ordini diversi mediante la misura, Dn. 238 s.; è come base delle altre facoltà del formar le immagini, Pl. 494; quando, nella costruzione di edifici sacri, si possono usare strutture doriche, ioniche e corinzie, Br. 113; suoi fini: bellezza e comodità. Am. 117; sue proporzioni, distribuzioni, discrezioni e comodità, Am. 118.

ARCIMBOLDI GIUSEPPE: ingegnosissimo pittore fantastico e commendabile sommamente, C. 257; Flora e Vertunno, C. 257 ss.; molto giudizioso nell'esprimere cose insensibili con simulacri sensibili, C. 268; Le Quattro Stagioni, C. 268 ss.; ritratto di un dottore affetto dal mal francese, C. 269; gli sono molto familiari i ministri del Sonno, C. 269 s.; sua gagliardissima virtù fantastica, C. 270; componendo insieme le immagini delle sensibili cose forma strani capricci e idoli non più da forza di fantasia inventati, C. 270; accozza con molta destrezza quello che pare impossibile a congiungersi, C. 270; sue imitazioni, C. 270; ha trovato le concordanze musicali nei colori, C. 368 ss.

ARCOBALENO: si può « ritrarre » semplicemente, Dn. 246.

ARDEA: P. 121.

ARDEATI: G. 107.

ARDICE CORINZIO: primo pittore, P. 123, G. 13.

ARDITI: e timidi, necessari alla varietà delle storie, V. 39.

ARETUSA: S. 280, G. 16.

AREZZO: G. 50; S. Clemente, Alb. 233.

ARGANTE: C. 256, 287, 360.

ARGENTO: contraffatto dalla pittura, non dalla scultura, Vs. 63.

ARGO: G. 27.

ARGONAUTI: G. 107.

ARIA: resa dalla pittura, V. 37, Pt. 68, P. 117; distinta, mediante il colore, dall'acqua, P. 117.

ARIETE: C. 375.

ARIONE: e i delfini, C. 342.

ARIOSTO LUDOVICO: D. 150, A. 515; considera Michelangelo divino, D. 150; suo elogio dei pittori, D. 150; sopravaluta i Dossi e Sebastiano del Piombo, D. 150; descrive le bellezze di Alcina, esemplari per i pittori, D. 172 ss.; co-

lorisce come un Tiziano, D. 173; dice che i veri pittori e i veri poeti sono pochi, D. 187; scrittore facile, D. 196; nel personaggio di Orlando è poeta icastico, C. 256; nel personaggio di Rodomonte è poeta fantastico, C. 256; sue imitazioni fantastiche, C. 285; duelli, C. 287 s.; episodio di Ricciardetto, C. 304 s.; e la viltà di Martano, C. 305; cane che morde il calcagno a Ruggiero, suo significato, C. 326.

ARISTARCO: C. 352.

ARISTIDE TEBANO: Alb. 200, 203; espresse per primo gli affetti, V. 55; vendé una pittura di Bacco per cento talenti, P. 111, D. 160; dipinse un putto che poppava dalla madre ferita, G. 28, C. 377; dipinse un malato, G. 28; dipinse le guerre di Alessandro coi Persiani, G. 105, C. 377; espresse per primo il costume, B. 135; sua tavola comprata da Attalo per cento talenti, Alb. 222; sue tavole comprate da Cesare a gran prezzo, Alb. 222; miracoloso nell'esprimere i costumi d'un ammalato, C. 358; sua immagine di un supplicante, C. 359; suo dipinto della Battaglia coi Persiani, con cento figure, comprato da Mnasone al prezzo di cento scudi d'oro per ogni figura, C. 377.

ARISTOCLE: dipinse il tempio di Apollo Delfico, G. 107.

ARISTODEMO: G. 103, 107.

ARISTOTELE: V. 7 ss., 12 s., 17, 26 s., 31 ss., 54, 88 s., P. 98, D. 154, G. 58, 65, 98, Pl. 133, 139, 144 s., 150 s., 155, 210, 213, 218 s., 220, 304, 319, 361, 367, 370, 372, 375, 391, 395, 397 s., 437, 440 s., 455, 492, A. 513, B. 156, 169, 173, 193, Alb. 208, 215, 221, C. 242, 249, 252, 294, 336, 344, 367 s., 376; arte, un abito intellettivo che fa con certa e vera ragione, V. 9; arti meccaniche, V. 18; quasi sempre prende esempi dall'architettura, V. 21; tutte le arti adoperano il moto, V. 23; errore nelle arti e nelle virtù, V. 26; arte e fortuna, V. 29 s.; arte e pratica, V. 31 ss.; definizione della bellezza, V. 86; le donne belle devono essere grandi, V. 86; un corpo mostruoso è indegno di un'anima retta, P. 103; scrisse di poesia e non fu poeta, D. 156; scrisse di oratoria e non fu oratore, D. 156; scrisse di cose che non erano della sua professione, D. 156 s.; maestro di Alessandro, D. 158; separa la pittura dalle arti meccaniche, D. 161; nella Poetica prescrive l'ordine agli scrittori di tragedie e commedie, D. 167; differenza fra le parole e le lettere, Pl. 144 s.; i giovani devono essere istruiti nella pittura, Pl. 151; i pittori devono imitare i poeti eccellenti, Pl. 156; arti meccaniche, Pl. 157 s.; l'imitazione rende gradevoli anche le cose che in natura arrecano fastidio e orrore, Pl. 219; Polignoto esprimeva gli affetti intrinseci dell'animo, Pl. 349; verisimile dei poeti e dei pittori, Pl. 450; il saper fingere accomodatamente richiede gran perizia, giudizio e intelletto, Pl. 450; propone Omero come esempio di verisimile, Pl. 450; i giovinetti guardino le opere degli artefici forniti dei costumi migliori, B. 141; i costumi delle poesie siano convenienti e secondo quello che è verisimile e necessario, B. 145; verisimile e necessario, B. 145; lodatore di Omero, B. 173; utilità della pittura, Alb. 207 s.; malinconia, significa ingegno e prudenza, Alb. 209; pittura, arte nobile e liberale, Alb. 210; pittori e poeti, Alb. 211; annovera la prospettiva tra le scienze che sono in parte matematiche e in parte fisiche, Alb. 219; fisionomia, necessarissima al pittore, Alb. 221; disse Empedocle essere stato anzi filosofo che poeta, C. 268; diletto dell'imitazione, C. 270 s., 290, 292; diletto della scienza, C. 290; diletta l'imitazione che serve ad apprendere e contemplare, C. 291; l'imitazione riguarda l'utile, C. 292 s.; la favola, C. 324; la favola deve essere una e rappresentare una sola azione di uno solo, C. 345.

ARITMETICA: arte liberale, V. 15; arte su-

balternante, V. 17; necessaria al pittore, G. 14, 24; in forma di allegoria femminile, G. 104.
ARMADIO: delle reliquie, Br. 39 ss.
ARMATI: e senz'armi, necessari alla varietà delle storie, V. 39.
ARMATURE: varie nella storia, P. 116; rese dai pittori, P. 128, D. 184; se convengano alle chiese, Pl. 508.
ARMENI: Pl. 249 s.
ARMENIA: G. 93.
ARMI DELLE FAMIGLIE: Pl. 462; loro origine, Pl. 463, 472 ss., dai Romani, Pl. 472 s., come doni militari degli imperatori, Pl. 472, da Carlo Magno, Pl. 473, da Federico Barbarossa, Pl. 473; si può errare nell'usarle, cioè nell'affetto, nel modo, nel luogo e nella persona, Pl. 474 s.; loro fragilità, Pl. 475 ss.; loro ostentazione, Pl. 477; non si affiggano nelle chiese né si congiungano con cose sacre e dedicate al culto divino, Pl. 477, 479 ss., 483, 486 s.; dovrebbero essere abbandonate dagli ecclesiastici, Pl. 477 s.; nelle chiese e nell'apparato ecclesiastico, spie del demonio, Pl. 480 s.; dipinte in chiesa, possono essere talvolta peccato mortale o veniale, talvolta indifferenti, Pl. 489.
ARMONIA: ammirabil composizione, P. 103; della pittura, della poesia e della musica, C. 368 ss.
ARNO: V. 52.
ARNOBA: monte da cui discende il gran Danubio, S. 280.
ARNOBIO: Pl. 195.
ARPALO: G. 90.
ARPIE: mostri finti dai poeti, Pl. 421.
ARRIGO DI PANNONE: conte di Verafio e duca di Buoiano, A. 515.
ARTE: e scienza, V. 6, 8, 11, 24 s., 32; meno nobile della scienza, V. 8; abito intellettivo che fa con certa e vera ragione, V. 9, 27, 29; abito fattivo con vera ragione di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è in colui che le fa, V. 9 s.; e natura, V. 10, 16 s., 23 ss., 30 ss., 41, 43, 47 Vs. 61, Bz. 65 s., Pt. 68, T. 70 s., P. 98 ss., 100 s., D. 172, S. 277 s., Pl. 133, 219 s; cagione finale, V. 23, cagione materiale, V. 23, cagione efficiente, V. 23, cagione formale, V. 23, cagione strumentale, V. 23, cagione esemplare, V. 23; abito e non disposizione, V. 10; infallibile, V. 10; si maneggia intorno a cose contingenti, V. 10, 32; nobile secondo il fine, V. 11 ss., 53; nobile secondo il soggetto, V. 11; il fine è uno solo, V. 12; il fine è infinito, V. 12; ha tre processi, risolutivo, compositivo e definitivo, V. 13; intesa propriamente, quando si distingue dalla scienza, V. 13, 32; intesa comunemente, quando è confusa con la scienza, V. 13 s., 32; si confonde con un abito acquistato con l'uso e pratica, V. 14; si confonde con l'esperienza, V. 14; si confonde con un aggregato di più cose, V. 14, 26; trovata per necessità, V. 14; non fu trovata e compiuta in un medesimo tempo o da uno solo, V. 15; richiede attitudine ed esercizio, V. 24; sua perfezione, richiede dottrina ed esercizio, V. 26; e ingegno, V. 24; e filosofia, V. 24; le occorre l'abito, e cognizione universale, e l'uso e sperimento particolare, V. 26 s.; a., scienza e pratica, V. 27 s.; a., ragione e sperimento, V. 28; e fortuna, V. 29 s.; ed esperienza, V. 31 s., P. 98; perfettissima, ma inferiore alla natura, P. 100; è a. nascondere l'a., D. 149; ritrovata per il conosciuto ordine delle cose celesti e naturali, Dn. 219; il suo fine è una trasfigurazione delle cose naturali imitando la natura, Dn. 219; consegue il suo fine per mezzo dell'ordine, come la natura, Dn. 219; imitando la natura viene ad essere ordinata come essa, Dn. 219, 223; non ha composizione ordinata più difficile di quella della figura dell'uomo, Dn. 222; del disegno, può imitare o ritrarre tutte le cose, Dn. 235, imita le cose celesti, naturali e artificiali, Dn. 235, può fare nuovi composti, Dn. 235, artifiziosissima, Dn. 236, nobile, Dn. 236,

i suoi effetti sono stabili e permanenti, Dn. 236, non opera per necessità, Dn. 236, le opere sue sono fatte per ornamento e memoria, Dn. 236, riduce in un uomo solo la bellezza sparsa in più uomini, Dn. 239; perfezioni e imperfezioni, Dn. 262 s.; dipende dalla filosofia, Dn. 266; non si può mettere in opera senza l'imitazione, Dn. 266; delle immagini, più universale, Pl. 140, 148, favella comune a tutte le nazioni, Pl. 140; i suoi mezzi non diminuiscono la sua nobiltà, Pl. 157; ordinata da Dio, Pl. 158 s.; le è lecito rappresentare persone piene di meriti e molto grate a Dio, Pl. 161; saper l'a. e veder le cose belle, Am. 118; non minore nel drappeggiare con grazia una statua, che nel farla nuda, Am. 120; imitante, C. 248 s.

ARTEFICE: chi possa dirsi a., V. 25; non atto a comporre perfettamente nell'intelletto l'idea della figura per carenza di mente o di mano, Dn. 263; si farà onore quando nelle sue opere ogni cosa serberà l'ordine della sua specie, G. 19; ingegnoso, accomoda l'arte alla verità del soggetto, G. 39; non ritorca la purità del soggetto alla vaghezza dell'arte, G. 39; imiti la natura e non il capriccio, G. 52; a. moderni, hanno prese le invenzioni ai poeti antichi, G. 102; deve essere perito e cristiano, Pl. 136; eccellente, di molto pregio nel mondo, Pl. 169; di scatole, specchi, ventarole, spalliere di cuoio, panni di razzo, ricamatore, tessitore, ecc., eviti gli abusi nelle sue immagini, Pl. 509; i moderni a. non sono lodati quanto gli antichi, benché non abbiano meritato minori lodi, B. 131; più singolare, se imita i migliori con la imitazione propria del poeta, B. 138; i moderni a. per l'anatomia stanno vincendo gli antichi, i quali non è chiaro se in essa ponessero tanta cura, B. 166 s.

ARTEMIDORO: Pl. 438.

ARTEMISIA: C. 302.

ARTI: trovate per utilità, V. 14; trovate per dilettazione, V. 14; liberali, V. 15, 17, 107, si dicono essere sette, tre intorno al favellare e quattro intorno alla quantità, V. 15, degne di uomini nobili, Alb. 205, proprie dell'intelletto, P. 107, Alb. 205; illiberali, V. 15; alcune consistono nel contemplare, altre nel fare, V. 15; fattive, V. 16; attive, V. 16; certe, quelle che conseguono sempre il loro fine, V. 16; congetturali, V. 16, 28, 31; necessarie, V. 16; utili, V. 16; dilettevoli, V. 16; oneste, V. 16; volgari e sordide, V. 16; ludicre o giocose e burlevoli, V. 16; puerili o fanciullesche, V. 16; che dispongono la materia, V. 16; che introducono la forma, V. 16; che usano le cose fatte, V. 16; che fabbricano i propri strumenti, V. 16; che prendono i propri strumenti dalla natura, V. 16; che prendono i propri strumenti da altre arti, V. 16; che servono per acquistare il vitto, V. 16; che si possono fare dall'arte e dalla natura, V. 16; che vincono la natura, V. 16 s.; vinte dalla natura, V. 17; che prendono il subbietto dalla natura, V. 16; che prendono il subbietto dall'arte, V. 16; ministre della natura, V. 17; che fanno solo il principio e la natura il restante, V. 17; che hanno il principio dalla natura e fanno il fine, V. 17; tutte hanno i principii dalla natura, V. 17, 29; subalternanti o principali o architettoniche, V. 17; subalternate o inferiori, V. 17; manuali, V. 17; dalle operazioni artificiosissime, V. 17; dalle operazioni vilissime, V. 17; servili, quelle dove il corpo può assai, V. 17; ignobilissime, V. 17; tutte sono meccaniche, V. 18, 24; nelle quali si ricerca più l'ingegno che la fatica, V. 18; nelle quali si ricerca più la fatica che l'ingegno, V. 18; che ricercano a pari ingegno e fatica, V. 18; che ricercano la sola fatica, V. 18; tutte adoperano il moto, V. 23; che consistono nel solo esercizio, V. 24; potenze attive, V. 24; hanno vocaboli particolari, V. 24; e

virtù, V. 24 ss.; dannose, V. 26; non imparate, ma date dai demoni o dagli angeli, V. 27; consultano e deliberano, V. 31; meccaniche, dette fabbrili, P. 106, come dipendenti dalla pittura, P. 106; non è facile determinare quale delle tre arti del disegno si possa dire più nobile, Dn. 237, differiscono circa l'operare, ma il fine è comune, cioè imitare le cose che si vedono, Dn. 237, il loro modo di operare non cade sotto alcuna misura di quantità, Dn. 237 ss., ciascuna è messa in atto con più perfezione dall'artefice che conosce anche le altre, Dn. 236 s., l'una dell'altra si serve scambievolmente, Dn. 236 s., chi vuole esercitare una di esse è forza che si serva dell'una e altra di loro, Dn. 237; meccaniche e ignobili, Pl. 150; meccaniche, quelle che rendono languidi anche gli spiriti della mente, Pl. 157 s.; conservative della memoria, sono lo scrivere, il dipingere, lo scolpire e il fondere, Pl. 512; che si affaticano per conseguire il fine, B. 175; che hanno il fine certo nell'operare, B. 175; usanti, operanti e imitanti, C. 248 s.; usanti, perché adoperano e non fabbricano i loro strumenti, C. 249; usanti o architettoniche, C. 249, riguardano il considerabile, C. 251, il loro oggetto è l'idea, C. 251; operanti o soggette, C. 249, riguardano il fattibile, C. 251, hanno per oggetto l'opera, C. 251; imitanti, formano cose terze dal vero, C. 249, riguardano l'imitabile, C. 251, hanno per oggetto l'idolo, C. 251, imitano solamente per rappresentare, C. 252, regolate dalla facoltà civile e da essa ordinate ad altro fine che al diletto, C. 295.

ARTIFICIALE: V. 5, 10, 88, P. 128, 136, Dn. 221, 235, 267; e naturale, V. 5, 10, P. 136, Dn. 222, 235; reca piacere e utilità, V. 5 s.

ARTIFICIATO: ovvero manuale, V. 5; cosa a., composta d'altri composti dalla natura prodotti, Dn. 261 s.; cosa a., manifattura sottoposta al grande genere del fare ovvero dell'azione, Dn. 262; e naturale, Pl. 132 s., 141.

ARTIFICIO: V. 38, Dn. 213, 222, 237, 254 s., S. 275 s., Pl. 168, 434, 447, B. 127, 132, 151, 161, 165, 175, 179, 180, 185, 187 s., 191, 193, C. 265, 267, 319; della pittura, V. 50, Vs. 60 s., P. 98, 128, S. 276, 279, 286; della scultura, Bz. 65; e facilità, D. 149; e bellezza, Dn. 209; per mezzo di esso l'uomo può antivedere il disordine, Dn. 219 ss., 223; della scienza, Dn. 268; cartografico del Sorte, S. 275; non salva la sostanza cattiva, Pl. 311, 347; la sua bellezza non sia troppo palese, B. 187 s.

ARTIFICIOSO: V. 17, Vs. 60, Pt. 68, Dn. 212, 234, 237, 253, 261; imitazione a. della natura, è il fine della pittura e della scultura, V. 44; e naturale, C. 254.

ARTISTI: si vanno aiutando con figure fatte da altri, antichi o moderni, Dn. 240; nati e no, Dn. 268.

ARTURO: Alb. 214.

ASCALAFO: convertito in gufo, G. 16.

ASCLEPIODORO: ammirato da Apelle per la sua scienza nella simmetria, Alb. 220.

ASDRUBALE: B. 172.

ASIA: G. 105, Pl. 363.

ASINIO POLLIONE: B. 173.

ASSIDUITÀ: nella pratica ed esperienza necessarie all'apprendimento della pittura, S. 289.

ASSIRIA: G. 27.

ASSIRII: Pl. 146, 310, 380.

ASSITO: per dividere la chiesa, Br. 68 s; per separare gli uomini dalle donne in chiesa, Br. 69; movibile, Br. 69.

ASSUERO: Pl. 327, 414 s.

ASTAROTH: Pl. 182.

s. ASTERIO: sua ecfrasi del Martirio di S. Eufemia, Pl. 232, C. 310 ss.

ASTROLOGI: si sono serviti della pittura per rappresentare le costellazioni e dichiarare la loro natura e influenze, Alb. 214.

ASTROLOGIA: in forma di allegoria femminile, G. 104; le sue immagini non significhino necessità delle azioni umane, Pl. 356 s.

S. ATANASIO: Pl. 164, 194 s., 241, 244, 256, 259, 295; sua descrizione dei diavoli, C. 276.
ATENAGORA: Pl. 185.
ATENE: V. 36, G. 92, Pl. 415, B. 154, 173.
ATENEO: D. 173; cariatidi, menzionate da A., Pl. 447.
ATERIO LABEONE: Alb. 204.
ATI: convertito in pino, G. 16.
ATLANTE: C. 274.
ATRIO: della chiesa, su consiglio dell'architetto, Br. 12; della chiesa per monache, su consiglio dell'architetto, Br. 91.
ATROPO: C. 365 ss.
ATTALO: comprò il Bacco di Aristide Tebano, P. 111, D. 160; per una tavola di Aristide Tebano offrì cento talenti, Alb. 222.
ATTEONE: convertito in cervo, G. 16, Pl. 387.
ATTEZZA: della materia, Dn. 221; di ciascun membro del corpo umano, Dn. 223; delle membra dell'uomo genera proporzione, Dn. 225, 231, 253; dei corpi solidi, Dn. 244 ss.
ATTI DI CLEMENTE: libro riprovato dai Sacri Canoni, G. 42.
ATTITUDINE: V. 23, Dn. 269; a., industria ed esercizio, V. 24.
ATTITUDINI: varie, nella pittura, V. 39; difficili, nella scultura, V. 48, Sg. 73; siano varie e graziose, P. 115; dipendono dall'ingegno del pittore, D. 171; devono corrispondere alla qualità della persona, G. 43 s.
S. AUDOENO: vescovo Rotomagense, Pl. 176.
AUGUSTO: Sg. 78, D. 158, G. 22, 101, 107, Pl. 140, 387, 434, Alb. 204; favorì la poesia, V. 37; e la Venere di Apelle, G. 79, 107; sue fattezze leggiadre, B. 139; onorò Alessandro, ma non Tolomeo, B. 157.
AURELIO VITTORE: Pl. 477, Alb. 203.
AURORA: resa dalla pittura, V. 37, P. 128, S. 275, 285 s.; figurata dal gallo, G. 104.
AUSTRIA: C. 264.
AUTUNNO: raffigurato dai pittori, S. 288, 293, G. 10.
AVARIZIA: dei pittori, Sg. 76, P. 108; dei compratori, P. 108; nemica della pittura, P. 109, 136; e devozione, in merito a cose sacre di materia preziosa, G. 97 s.; descritta da S. Basilio, Pl. 459; descritta da S. Crisostomo, Pl. 495 s.; contro di essa consigliabile l'immagine di S. Matteo, Pl. 461, C. 313; dell'età odierna, C. 377.
AVERROÈ: V. 7, 12, 27, G. 98, C. 242, 286, 292, 336.
AVICENNA: V. 27 s., 33.
DE AZAMBUJA JERÓNIMO: Pl. 201.
AZIO PRISCO: G. 107.
AZIONE: abusi di a., Pl. 363.
AZONACE: Pl. 146.
DE AZPILCUETA M.: Pl. 152.
AZZURRINO TEDESCO: S. 284, 286.

B

BAAL: Pl. 182, 187.
BAALIM: Pl. 260.
BAARLAM: Alb. 217.
BABILONIA: Pl. 172, C. 313, 327, 360.
BABILONII: Pl. 310, A. 511, C. 313.
BACCHETTA: per dipingere, cosa vituperosa, P. 118.
BACCO: G. 107, Pl. 194, 291, 438, C. 340, 356; di I. Sansovino, V. 48 s.; di Aristide Tebano, venduto al re Attalo, P. 111.
BACHIACCA ANTONIO: ricamatore, V. 45.
BACHIACCA FRANCESCO: V. 39.
BAGATTELLE: arte puerile, V. 16.
BALASCI: Dn. 245.
BALAUSTRATE: dell'altare, Br. 32.
BALDO: G. 99.
BALENI: resi da Apelle, V. 37, P. 110; contraffatti dai pittori, Vs. 61; si possono « ritrarre » semplicemente, Dn. 246.
BALUSTRIO: Br. 32.
BANDINELLI BACCIO: Ercole e Caco, V. 49, B. 166; suo grande studio dell'anatomia, per cui nel disegno è sopra tutti ammirato, B. 166; sua valentia

nella vivacità, B. 166; suoi Giganti nella Piazza Ducale, fanno fede della sua anatomia e della sua vivacità, B. 166; vivo, fu poco amato a causa dei costumi rozzi e aspri, B. 166; morto, gli cresce la lode e l'onore, B. 166.

S. BARBARA: sostituisca Lucrezia romana come esempio di castità, C. 320.

BARBARI: loro incursioni in Italia e conseguente rovina delle arti, G. 11; adoratori di animali, alberi e piante, Pl. 187 s.

BARBARO DANIELE: Pl. 427, 443; patriarca di Aquileia, disegna e dipinge, D. 159.

BARBE: loro morbidezza, contraffatta dalla pittura, Vs. 61.

BARONCI: figure che somigliano i b., G. 108.

BARTOLO DA SASSOFERRATO: G. 99, Pl. 154, 475, 480, Alb. 201, 223.

S. BARTOLOMEO: suoi sforzi nel Giudizio Finale di Michelangelo, G. 47; suoi gesti sconvenienti nello stesso affresco, G. 80 s.; sue immagini, Pl. 507.

BASILICHE: le più antiche hanno porte quadrangolari, non arcuate, Br. 14; milanesi, tetto a volta, Br. 13, cornici delle loro porte, Br. 14, leoni scolpiti davanti alla porta centrale, Br. 15; romane maggiori, a forma di croce, Br. 10, hanno più porte, anche per dividere gli uomini dalle donne, Br. 14, tetto a lacunari, Br. 13, valve di bronzo o di argento, Br. 15, amboni, Br. 62 s.

S. BASILIO: Pl. 133, 147, 228, 238, 252, 256, 260, 273, 287 s., 300, 409, Alb. 217, 226; ritiene che nel Giudizio gli angeli sorreggenti le insegne della passione appariranno splendenti e chiari, G. 58; ciò che il discorso mostra attraverso l'udito, la muta pittura rivela con l'imitazione, Pl. 143; pittori e letterati, Pl. 147; attribuisce più all'arte della pittura che alla propria facoltà dello scrivere, Pl. 149; efficacia delle immagini dei martiri, Pl. 228; sua efficace descrizione dell'avarizia, Pl. 459; esempio di povertà e castità, Pl. 461.

BATTISTA FRANCO: D. 206.

BATTISTA MANTOVANO: ha parlato dei sette vizi capitali, Pl. 460.

BATTISTA DA PARMA: scultore e allievo del Parmigianino, D. 199.

BATTISTERO: Br. 3 s., 47 ss.; indipendente, sua ubicazione, scelta col parere dell'architetto, Br. 47, sua forma, rotonda, ottagona o esagona, Br. 47, tetto, Br. 47 s., pavimento, Br. 48, porta, Br. 48, finestre, della forma approvata dall' architetto, Br. 48, altezza e larghezza, a giudizio dell'architetto, Br. 48, altare, con la raffigurazione del Battesimo di Cristo, Br. 48; non indipendente, Br. 48, ciborio, Br. 52, 58 s., immagini di S. Giovanni Battista, Br. 52, mensa, Br. 52 s., forma, Br. 53, colonnato, Br. 53, conopeo, Br. 53, armadio per il sacro crisma, Br. 53 s.; battisteri più modesti, Br. 54 ss.; cancellate, Br. 56; pavimenti, Br. 57; ambrosiano, Br. 49 ss., 57 s., ciborio, Br. 52; romano, Br. 49 ss., 56 s., ciborio, Br. 52, 59.

BATTO: convertito in sasso, G. 16.

BAVIERA: D. 189.

BEDA: Pl. 227, 229, 241 s., 244, 262, 346, 388, 409, Alb. 213, 227.

BEELFEGOR: Pl. 187.

BELACQUA: C. 359.

BELISARIO: G. 53, 105 s.

BELLARMINO ROBERTO: C. 334, 336; le immagini sacre debbono essere onorate, C. 307.

BELLEZZA: naturale, rispetto alla divina, V. 85; naturale corporale, è una grazia che diletta e muove ad amare, V. 85; dovunque è bellezza, è grazia, V. 86 s., 89; se più desiderabile della grazia, V. 85; risulta dalla debita quantità e dalla convenevole qualità delle parti, V. 86 s.; non è altro che la debita proporzione e corrispondenza di tutte le membra, V. 86 s., P. 98 s., D. 155, 174; raggio e splendore del primo bene, V. 88; corporale e aristotelica, V. 89; corporale, amata dal volgo, V. 89; corporale, si conosce con tutti e cinque i sensi, V. 89; corporale e falsa, V. 90; corporale e aristotelica, può darsi senza

grazia, V. 90; spirituale e platonica, V. 89 s.; spirituale, conosciuta e amata dagli speculativi, V. 89 s.; spirituale, si può comprendere con la mente, con gli occhi e con gli orecchi, V. 89; spirituale, non può stare senza grazia, V. 90; spirituale, e grazia, sono una medesima cosa, V. 90; è segno della bontà, P. 103, Dn. 229 s.; femminile, suoi canoni, P. 102 s., esemplificata dall'Ariosto in Alcina, D. 172 ss.; è riposta nella proporzione, D. 174; e artifizio, Dn. 209; secondo la perfezione della generazione, Dn. 217; dei corpi, consiste in armonia, Dn. 223; nasce dalle perfette attezze ovvero proporzioni di tutte le membra a tutte le operazioni dell'uomo, Dn. 224 ss.; dei membri del corpo umano che non sono inutili per grassezza né deboli per troppa magrezza, Dn. 224 s.; corporale, la sua causa efficiente è la perfetta proporzione delle membra, Dn. 226; le b. particolari dei singoli membri non sempre danno bellezza al tutto, Dn. 226; dei membri del corpo umano, maggiore in quelli che più perfettamente sono atti al muoversi e per conseguenza ad operare secondo il loro fine, Dn. 227; può aver luogo in tutte le età dell'uomo, Dn. 227; risplende nella giovinezza, Dn. 227 s.; nelle altre età dipende da quella della giovinezza, Dn. 227 s.; dell'animo, non è che il bell'ingegno e il bel giudizio, Dn. 229, corrisponde alla bellezza dei membri interiori o esteriori, Dn. 229, non può apparire se le parti corporali del celebro, donde ella nasce, non sono di perfettissimo composto ordinate, Dn. 229; del corpo umano, mai tutta in un solo uomo, Dn. 239; per selezione, Dn. 240; non tutte le b. sono proporzionate agli occhi nostri, Dn. 246; corporale, si ha quando i corpi conseguono il loro fine, Dn. 267; causata dall'ordine, G. 38; intesa come simmetria, secondo Platone, Pl. 377; come atta composizione di membra, secondo Cicerone, Pl. 377; fucata, descritta dal Nazianzeno, Pl. 459; e comodità, fini dell'architettura, Am. 117; parte dello scultore, non della scultura, B. 133, 145 ss., 169 ss.; e vivacità, B. 161; è una certa unità e una misurata convenevolezza, B. 169; è una certa nobiltà perfetta e in sé stessa unita, B. 170; rara, B. 171; dell'artificio, B. 179 s., 185; nei corpi umani, rara, B. 180, si ha quando essi formano un tutto in ogni parte convenevole e simile a sé stesso, B. 180, e così è negli artifici, B. 182; consiste di grandezza, di ordine e di numero, B. 180 s.; delle donne e degli uomini, B. 182; della fronte, B. 183; del soggetto, B. 185; e fortezza, B. 189; e bruttezza, C. 258.

BELLINI GENTILE: molto inferiore a Giovanni, D. 201; lavora con Giovanni nella Sala del Gran Consiglio, D. 201; suo modo secco e stentato, D. 201; sue cose morte e fredde, D. 202; goffo, D. 201; e Tiziano, D. 201; dice a Tiziano che non era per far profitto nella pittura, D. 201.

BELLINI GIOVANNI: P. 126, D. 201; suo ritratto del Bembo, V. 40; sua estrema diligenza nel disegnare le tavole, P. 116; tavola di S. Tommaso d'Aquino, D. 145; maestro buono e diligente, D. 145; vinto da Giorgione, D. 145; a lui si accostò Tiziano, D. 201; sue cose morte e fredde, D. 202.

BELO: Pl. 187, 191.

BELVEDERE: T. 70.

BELZEBÙ: Pl. 187.

BEMBO PIETRO: D. 143, 145, 169, 188, B. 138; ritratto da G. Bellini, V. 40; e la bellezza spirituale, V. 89 s.; equiparò Raffaello a Michelangelo, D. 150.

s. BENEDETTO: abusi nel rappresentarlo, G. 33, Pl. 363; sue immagini, Pl. 507.

BENIAMINO: C. 356.

BERILLI: Dn. 245.

BERITO: Pl. 164.

s. BERNARDO: Pl. 392, 397, Alb. 226; abusi nel rappresentarlo, G. 33, Pl. 363; sua devozione per l'immagine del Crocifisso, Pl. 233; sulle pitture vane, Pl.

389, 445; sdegnato contro le grottesche, Pl. 445; sue immagini, Pl. 507; sue norme sulle pitture dei chiostri, C. 324.
BEROSO CALDEO: A. 511; Noè fu quello che i Latini chiamano Saturno, G. 92.
BESELEEL: Pl. 163, 197, 204, Alb. 234.
BESSARIONE: V. 31.
BETHEL: Pl. 203.
BETLEMME: Pl. 363, C. 313.
BETTINI BARTOLOMEO: Michelangelo gli disegnò una Venere, V. 47.
BETULIA: Pl. 266.
BEVILACQUA MARIO: S. 300.
BIACCA: S. 286 ss.
s. BIAGIO: abusi nella sua rappresentazione, G. 41; si rappresenti lacero e scarnato dai pettini, G. 42; suoi sforzi nel Giudizio Finale di Michelangelo, G. 47; suoi gesti sconvenienti nello stesso affresco, G. 81; si dipinge coi pettini, G. 113.
BIBBIENA: cardinale, indusse Raffaello a sposare una sua nipote, D. 198.
BIEL GABRIEL: Pl. 490.
BIONDO FLAVIO: G. 106, Pl. 434.
BOCCA: di donna bella, retta, P. 102.
BOCCHI ACHILLE: Pl. 464.
BOEZIO: G. 76, Pl. 375.
BOGORE: re dei Bulgari, convertito dal Giudizio Finale dipinto da Metodio, Pl. 165, Alb. 228, 232.
BOLLETTA, BOLLETTINO: nei dipinti, assicura l'immortalità dell'autore, P. 125 ss.
BOLOGNA: D. 159, Pl. 119, 123, 414, 438, 507, Alb. 235; S. Giovanni in Monte, S. Cecilia di Raffaello, D. 192.
s. BONAVENTURA: Pl. 180, 208, 248, 252 s., 263, 297, 375, 405, 478, Alb. 225; onori dovuti alla Vergine, Pl. 248.
s. BONONIO: Pl. 294.
BONTÀ: intrinseca, P. 103; testimoniata dalla bellezza, P. 103, Dn. 229 s.
BORDONE PARIS: P. 126.
BOREA: rapisce Oritia, S. 292.
BORGO SAN SEPOLCRO: Alb. 220.
BORSIERI SETTIMIO: C. 239.
BRACCIA: di donna bella, ispedite, P. 102, secondo l'Ariosto, D. 174.
BRADELLA: Br. 29, 69 s.
BRAMANTE: D. 197.
BRAXILIO: Br. 41.
BRESCIA: C. 379; Palazzo della Ragione, S. 299; S. Salvatore, C. 241.
BREVITÀ: in poesia e in pittura, P. 115, D. 171; di tempo grandissima, con cui, a paragone dei libri, si fanno comprendere le immagini cristiane, Pl. 221; di tempo, con cui la pittura produce le sue immagini, Alb. 215.
s. BRIGIDA: le parlò il Crocifisso del Cavallini, Pl. 166, Alb. 232.
BRINA: e neve, hanno sempre una medesima proporzione di misto, Dn. 244.
BROCARDO: Pl. 429.
BRONZINO: virtuoso, Cl. 80; valente, Cl. 81, P. 126; si diletta di lettere, di poesia e musica, P. 135.
BRONZO: Pt. 68, Sg. 73.
BRUCIASORCI FELICE: Verona, S. Giorgio, Pala degli Angeli, S. 296.
BRUNELLESCHI FILIPPO: B. 133; sua cupola, V. 22, B. 179, bella e forte, B. 189, e il S. Giorgio di Donatello, B. 189 s.
BRUNO (BRAUN) CORRADO: uso delle sacre immagini, G. 86 s., 109 s., Pl. 349.
BRUTO: e Cassio incitati dalle statue dei loro antenati, B. 141.
BRUTO: B. 173.
BRUTTEZZA: da sproporzione, D. 155; da imperfezione della generazione, Dn. 217; di molte parti dissimili composta, B. 170; e bellezza, C. 258.
BUDÉ GUILLAUME: Pl. 316, 472, 483, Alb. 222.
BUGLIONE GOFFREDO: C. 256, 274 s., 355.
BULARCO: sua tavola pagata a peso d'oro, P. 111, G. 14, Alb. 222; dipinse le guerre dei Magneti, G. 105.
BULGARI: Pl. 165 s., Alb. 228.
BUOIANO: A. 515.
BUON EVENTO: sua allegoria e idolo, G. 103.
BUONCONSIGLIO VITRUVIO: P. 126.
BURCHIELLO: V. 15.
BURLACCO: Alb. 222, v. *Bularco*.

C

CADMO: convertito in serpente, G. 16

CADORE: D. 201.

CAIFA: G. 26, 32, Pl. 310.

CAINO: C. 283; e Abele, Pl. 184.

CAIO: G. 44.

CALCAGNINI C.: Pl. 459.

CALCANTE: V. 56.

CALDEI: C. 327; adoravano il sole, la luna e le stelle, Pl. 187.

CALICI: Br. 4.

CALIGINE: 'fuliggine', S. 284.

CALIGOLA: Pl. 313.

CALISSO: pittrice, P. 109.

CALISTO: convertita in orsa, G. 16.

CALLIA: V. 32.

CALPE: C. 274.

CALUNNIA: descritta da Luciano, Pl. 459; di Apelle, immagine etica, C. 329 s.

CALVARIO: G. 26, 31, Alb. 234.

CALVINO: Pl. 226.

CALVO: D. 147, B. 173.

CAM: G. 79, Pl. 185, 274.

CAMALEONTE: significa volubilità, G. 104.

CAMILLO MANTOVANO: P. 126.

CAMPAGNA (CAMPANIA) Pl. 427.

CAMPAGNOLA DOMENICO: P. 126.

CAMPANE: del campanile, loro numero, Br. 72; loro benedizione, Br. 73; non portino immagini profane, ma quella del santo patrono della chiesa e iscrizioni pie, Br. 73.

CAMPANILE: forma, secondo il giudizio dell'architetto, Br. 71; finestre, a giudizio dell'architetto, Br. 71; scale, Br. 71; cuspide, Br. 72; porta, Br. 72; ubicazione, Br. 72; orologio, Br. 72; campanili più modesti, non indipendenti, Br. 73.

CAMPASPE: P. 110, D. 157, Alb. 202.

CAMPI FILIPPICI: B. 159.

CAMPI GIULIO: Cremona, S. Margherita, Trinità, S. 295.

CAMPIDOGLIO: V. 57, G. 101, Pl. 348; preso dai Francesi (Galli), soggetto da non dipingersi nelle chiese, G. 20.

CANAAN: Pl. 185, 203, 205.

CANCELLI: degli altari, Br. 32.

CANCRO: C. 375.

CANDAULE: re di Lidia, G. 14; e Bularco, P. 111, Alb. 222.

CANDELABRI: Br. 4.

CANDIDEZZA: di intelletto, P. 96; di stile, P. 95 s., 135.

CANDIDISSIMI: lettori, S. 273.

CANDIDO: animo, Dn. 209; costume, Pl. 129.

CANE: di bronzo, nel tempio di Giunone a Roma, G. 107.

CANGIARE: dei panni, reso dai pittori, Vs. 61.

CANISIO PIETRO: Pl. 248, 405.

CANNE: G. 25, B. 172.

CANNIBALI: G. 64.

CANO MELCHOR: Pl. 276 s., 300.

CANONICHE: e abitazioni dei curati, Pl. 508.

CANTICO DEI CANTICI: suoi sensi allegorici, C. 352.

CAPELLI: resi dai pittori, V. 37; loro piumosità, resa dai pittori, Vs. 61; di donna bella, lunghi, sottili e aurei, P. 102, biondi, secondo l'Ariosto, D. 172; fatti ventilare, G. 52.

CAPOCIELO: Br. 30, 88.

CAPPELLA: Br. 3; per servizio della famiglia, sia in ogni casa capace, di città come di villa, Pl. 509; maggiore, Br. 18 s.; cappelle minori, Br. 24 ss.; cose comuni alle c. maggiori e minori, Br. 29 ss.; v. *chiesa*.

CAPPELLETTE: Pl. 508.

CAPRICCIO: G. 17, 19, 29, 38, 52, 89, 115, Pl. 297, 402, 404, 423, 425, 437, 440, A. 517, C. 256 s., 285, 338; del pittore poeta, G. 15; e natura, G. 52; e verità, G. 54, 58; i c. dei pittori moderni hanno alterato la consuetudine, G. 110; i c. dell'Arcimboldi, C. 270; nelle immagini sacre, C. 338.

CARACALLA: B. 181; fece dipingere in un portico le guerre e i trionfi del padre, G. 105.

CAREGGI: V. 51.

CARIA: C. 302.

CARIATIDI: non si devono usare per finzione, G. 21 s.; menzionate da Vitruvio, Ateneo, Plinio, Pl. 447 s.

CARICLE: amò la Venere Cnidia, A. 515.
CARICLE: e il suo cavallo, descritto da Achille Tazio, C. 253 s.
CARITÀ: allegoria cristiana in forma umana, G. 103.
CARLO V: Alb. 213, 235; emulo di Alessandro, D. 159; e Tiziano, D. 159, 205; ed Enea Vico, D. 160; donò a Paolo IV un quadro di sua mano, C. 378.
CARLO MAGNO: Pl. 198, 239 s., 473.
CARMIDE: B. 160.
CARNALI: ammoniti dall'immagine del casto Giuseppe, C. 313 s.
CARNI: varietà del loro colore, resa dalla pittura, Vs. 61; di donna bella, delicate, senza macola, lucide e candide, P. 102; diversità di complessione, resa dalla pittura, P. 128; più difficili delle ossa ad imitarsi, D. 178; in queste sole si contiene la tenerezza, D. 178; loro morbidezza, D. 183; alcuni pittori le rendono di porfido, sì nel colore che nella durezza, D. 183; alcuni le fanno troppo bianche, D. 183, alcuni troppo rosse, D. 183; contraffatte da Raffaello, D. 197; di Tiziano, tremano, D. 201; loro colore e ombre, resi dalla pittura, S. 275, 285.
CARNOSA: mediocrità, né troppo grassa, né troppo magra, Dn. 224, 226, si genera dal temperamento dei quattro umori, Dn. 227.
CARONTE: in Diodoro Siculo, G. 85; e Orfeo, G. 85; in Dante, G. 85; abusivamente introdotto da Michelangelo nel Giudizio Finale, G. 85; traghetta Enea sulla palude Stigia, G. 101; raffigurato dai poeti, Pl. 450.
CARPOCRAZIANI: eretici, accompagnavano le immagini dei santi a quelle dei filosofi, Pl. 304 s.
CARRARA: marmi di C., Pt. 69.
CARTA: pittura su c., ad acquerello, S. 284 s.
CARTAGINE: G. 94, 100, 105 s.; in rovina, soggetto da non rappresentarsi in chiesa, G. 20.
CARTAGINESI: G. 20, 52, 100, 105, B. 159 s.
CARTERIO: ritrae Plotino a sua insaputa, Pl. 338.
DELLA CASA GIOVANNI: lodato dal Tasso, C. 362 s.
CASAMENTI: resi dalla pittura, Pt. 68, D. 184.
CASE: immagini nelle c., loro modo ragionevole e cristiano, Pl. 123; particolari, come dipingerle acconciamente, Pl. 508; c. capaci, di città e di villa, abbiano un oratorio o cappella per servizio di famiglia, Pl. 509.
CASSANDRO: e l'immagine di Alessandro Magno, Alb. 217, 226.
CASSIANO GIOVANNI: Pl. 259, 275, 405.
CASSIO: e Bruto, incitati dalle statue dei loro antenati, B. 141.
CASTAGNARO: S. 282.
CASTELLI: resi dalla pittura, Alb. 215.
CASTELLO: V. 51, Tr. 80.
CASTELLO DI TENNA: B. 136.
CASTIGLIONE BALDASSARRE: dà il primato alla pittura, V. 35; dà il primato a Raffaello, D. 150; ammirazione dei suoi figlioletti per il suo ritratto, dipinto da Raffaello, D. 163.
CASTITÀ: espressa mirabilmente da Prudenzio, Pl. 460.
CASTORE: e Polluce, Pl. 192.
CASTORIO: scultore e martire sotto Diocleziano, Pl. 163.
DE CASTRO ALONSO: Pl. 176, 253, 259, 260, 271, 272 ss., 276, 277, 299 s.; pittura, viva scrittura a ciascuno in universale, ancorché idiota, Alb. 213 s.
CATACOMBE: o, volgarmente, grotte di S. Sebastiano e di S. Lorenzo, Pl. 428.
CATANIA: C. 253.
CATAPROLESSI: G. 89 ss.
S. CATERINA: suoi gesti sconvenienti nel Giudizio Finale di Michelangelo, G. 81; senza ruota e rasoi, imperfetta, Pl. 379; sue immagini, Pl. 507.
CATONE CENSORE: Pl. 322; non volle statue, C. 322;
CATONE UTICENSE: B. 138 s.
CATULLO: V. 85, 87, D. 147.
CAUSE: che hanno dato origine alle immagini, Pl. 139 ss.
CAVALCANTI GUIDO: V. 15.
CAVALIERI DI SAN GIOVANNI: B. 139.

CAVALLINI PIETRO: tenuto per santo, Pl. 166; autore del Crocifisso in S. Paolo di Roma, che parlò a S. Brigida, Pl. 166, Alb. 232; pittore di esemplare e santa vita, Alb. 232.
CAVALLO: bello quando le sue membra conseguono nelle operazioni il loro fine, Dn. 258; di Alessandro, annitrí al ritratto del re fatto da Apelle, B. 163; cavalli veri annitrirono a c. dipinti, Alb. 215.
S. CECILIA: sue immagini, Pl. 507.
CEDRENO GIORGIO: Pl. 145, 165 s., 422, 424, 512, Alb. 228, 232.
CELERITÀ: con cui la pittura produce le immagini, Alb. 215.
CELSO: Pl. 417.
CENINESI: G. 102.
CENTAURI: e Lapiti, da non raffigurarsi in chiesa, G. 20.
CERA: scultura di c., Bz. 65.
CERBERO: ed Enea, G. 101; i poeti lo hanno figurato con tre teste, Pl. 450.
CERCHIO: formato dall'uomo a braccia distese, centro l'ombelico, D. 175.
CERERE: P. III, G. 107, Pl. 187, 289.
CERUSSA: V. 51.
CESARE: V. 23, D. 158, 165, 177, Pl. 231, 326, 368, B. 138 s., 141, 157 ss., 171, Alb. 200, C. 133; apparirà diverso, se console, capitano o imperatore, D. 177; pianse vedendo una statua di Alessandro, D. 162, B. 141, Alb. 217, 226; vaghissimo di pitture e d'intagli, D. 160; dedicò al tempio di Venere l'Aiace e Medea di Timomaco, C. 107; la sua immagine fu approvata da Cristo, Pl. 242, 326; comperò ad alto prezzo tavole di Aristide Tebano, Alb. 222.
CESI: cardinale, e sua dimora romana, V. 51, T. 70.
CHAMOS: Pl. 182.
DE CHASSENEUX BARTHÉLEMY: Pl. 321, 327 ss., 472 s., 475, 481, Alb. 201.
CHERUBINI: G. 73 s., 77; fatti scolpire da Dio nell'Arca, G. 13, Pl. 197, 204 s., 237; visti da Ezechiele, G. 112; e Serafini, non devono essere dipinti con la sola testa, G. 112; formati da Mosè per il Tabernacolo, erano simbolo degli angeli che contemplano il figliuolo di Dio, C. 337.
CHIAREZZA: delle acque, resa dalla pittura, S. 275; necessaria alla pittura, Pl. 501.
CHIARI: della pittura, Pt. 68.
CHIAROSCURO: è il più presto e più util modo e il migliore per disegnare, P. 114; può unire il tutto e dar più mezze tinte e più chiare, P. 114.
CHIESA: condanna come eretici coloro che non accettano le immagini, D. 162; greca, ha celebrati in ugual modo i santi del Vecchio e del Nuovo Testamento, G. 114; mutò la denominazione pagana dei nomi della settimana, Pl. 291.
CHIESA: in c. solo immagini sacre, Pl. 304, e ornamenti composti di materia ecclesiastica, Pl. 304; non ammette che cose ecclesiastiche o simboliche, Pl. 305; ammette immagini di devoti, Pl. 305 s.; ubicazione, su parere del vescovo e dell'architetto, Br. 7, in luogo elevato, Br. 7, lontano da frastuono, Br. 7, isolato, Br. 7, su terreno sano, Br. 9; gradini di accesso, dispari, Br. 7, 18, loro altezza, Br. 18; ampiezza, calcolata sul numero degli abitanti e sulla affluenza dei fedeli nelle solennità, Br. 9; forma, può essere varia, Br. 9 s., la scelga il vescovo su consiglio di un architetto, Br. 9 s., la forma a croce risale ai tempi apostolici, Br. 10, la forma rotonda fu usata più dai pagani che dai cristiani, Br. 10, la forma a croce può essere varia, ma la più frequente è l'oblunga, Br. 10; ciò che concerne la muratura delle pareti e dei tetti è affidato al consiglio dell'architetto, approvato dal vescovo, Br. 10; facciata, Br. 11, l'architetto scelga ornati pii, adeguati alla struttura e grandezza dell'edificio, Br. 11, sulla porta maggiore sia l'immagine della Madonna col Figlio, con a destra il santo cui è dedicata la chiesa e a sinistra il santo più venerato dal

popolo, Br. 11; atrio, portico e vestibolo, secondo la struttura della chiesa e la disponibilità dei mezzi, Br. 12; tetto, richiede una singolare industria dell'architetto, Br. 12 s., a lacunari, Br. 13, e a volta, Br. 13, significato mistico del tetto a lacunari, Br. 13; pavimento, suo materiale nelle c. ricche e povere, Br. 14, non vi compaiano immagini, Br. 14; porte, prescrizioni degli architetti, Br. 14, non siano arcuate ma quadrangole, Br. 14, alte due volte la larghezza, Br. 14, cornice, con immagini dipinte o scolpite, Br. 14, la p. centrale si distingua dalle altre, Br. 14, nella cattedrale sia ornata con leoni scolpiti, Br. 15, le valve siano solide piuttosto che ornate, Br. 15, ricoperte di bronzo nelle chiese più insigni, Br. 15, loro legni e serrami, Br. 15; finestre, di forma consigliata dall'architetto, Br. 16, più larghe verso l'interno, anche per il significato mistico, Br. 16, le finestre delle navate, Br. 16, occhio sopra la porta principale, Br. 16, non diano sull'altare, Br. 17, precauzioni nelle chiese di montagna, Br. 17, alte in modo che non si possa guardar dentro, Br. 17, inferriate, Br. 17, vetri dipinti con la sola immagine del santo cui la c. è dedicata, Br. 17, apribili, per il ricambio dell'aria, Br. 17; cappella maggiore, Br. 18 s., ubicazione e orientamento, Br. 18, ornata decorosamente, Br. 19, pavimento, Br. 19, gradini dispari, Br. 19; altare maggiore, Br. 20 s., misure, Br. 20, gradini, tre o cinque, Br. 21, di marmo o di laterizio, Br. 21; coro, Br. 22, chiuso da cancelli, Br. 22, corrisponda all'ampiezza della c., Br. 22, la sua forma e ornamentazione a giudizio dell'architetto, Br. 22; cappelle e altari minori, Br. 24 ss., loro ubicazione, Br. 24 ss., misure, Br. 24 s., pavimento, più alto di quello della c., Br. 28, gradini, Br. 28; sagrestia, Br. 78 ss.; ripostiglio, Br. 84; per monache, Br. 86 ss., altare maggiore, Br. 87, finestra sull'altar maggiore, Br. 87, 91, finestra per le vesti sacre, Br. 88, finestra per la Comunione, Br. 88 s., finestra per le reliquie, Br. 89, finestra per l'olio degli infermi, Br. 89 s., gradini dell'altare, Br. 90, sagrestia, Br. 90 s., cappelle, Br. 91, ad una sola navata, Br. 86, 91, pavimento, Br. 100, finestre, Br. 91, campanile, Br. 91 s.

CHIESO: S. 280.

CHIGI (GHIGI) AGOSTINO: D. 149; Loggia dei C. (v. *Roma*, Farnesina), V. 51.

CHIMERA: nuovo composto ritrovato dall'arte stessa del disegno, Dn. 235; composta parte di questa e parte di quella cosa naturale, facendo un tutto nuovo per sé stesso, Dn. 235; genere sotto cui si comprendono tutte le specie di grottesche, fogliami e ornamenti, Dn. 235 s.; mostro finto dai poeti, Pl. 421, 445; e capriccio, C. 255.

CHINA: G. 50.

CHIOGGIA: Pl. 367.

CHIOSTRI: non devono avere né pitture storiche né pitture naturali, C. 323 s.

CIANO: profumiere, V. 91.

CIARFELLONI: c., barbarismi e latini falsi dei notomisti del furioso, G. 49.

CIBELE: G. 79.

CICERONE: V. 24, 28, P. III, G. 86, 88, 99, 107, Pl. 127 s., 134, 151 ss., 155, 180, 192, 196, 214, 222, 228, 322, 365, 392, 396 s., 398, 410, 453, 485; si dilettava e intendeva di pittura, V. 36; dice che i pittori e gli scultori, come i poeti buoni, propongono le loro opere al giudizio del pubblico, V. 56; descrive Romolo e Remo allattati dalla Lupa, V. 57; asserisce che pochissima è la differenza fra i dotti e gli ignoranti nel giudicare, D. 156; scrittore facile, D. 196; esempio di Timante, G. 27; la legge della storia, G. 86; lodato per la sua facilità e dottrina, G. 99; le affumicate immagini gentilizie, Pl. 316; difficoltà del decoro, Pl. 371; definisce l'uomo inetto, Pl. 372; bellezza come « apta membrorum compositio », Pl. 377; definizione del ridicolo, Pl. 390;

paragonò l'Ialiso di Protegene e la Venere di Apelle con Pompeo Magno, B. 132; sostenne che Cassio e i due Bruti furono incitati contro Cesare dalle statue dei loro antenati, B. 141.
CICLOPI: mostri finti dai poeti, Pl. 421.
CICOGNA: significa pietà, G. 104.
CIDIA: sua tavola con gli Argonauti, G. 107.
CIDONE: sua statua dell'Amazone per il tempio di Diana Efesia, G. 106.
CIELO: sua etimologia latina, V. 50 s.; ornato del sole, della luna e delle stelle, lo raffigura la pittura, P. 106; dimostra l'ordine, Dn. 216; sereno e nuvoloso, rappresentato dai pittori, G. 22; sua vaghezza e utilità, C. 342 s.
CIMABUE: V. 15, Alb. 203.
CIMITERI: Br. 112; ubicazione, Br. 76, da evitare quelli sulla fronte della chiesa, Br. 76; ampiezza, Br. 77; forma, secondo il parere dell'architetto, Br. 77; siano circondati da mura intonacate esternamente in bianco, Br. 77; portici interni e pitture, Br. 77; al centro una croce, Br. 77; cappelletta, verso oriente, Br. 77; ossario, Br. 77; nessuna vegetazione, Br. 78.
CIMONE CLEONEO: trovò il modo di far le vestimenta con proprietà di pieghe, P. 123; scoperse la distinzione dei membri e delle vene, P. 123; ritrovò gli scorci, P. 123; ritrasse Alcibiade, P. 123.
CINABRO: V. 51, S. 284, 291.
CINTURA: della Madonna, lasciata a S. Tommaso, abuso, G. 43.
S. CIPRIANO: G. 88, Pl. 192, 195.
CIPRIOTI: G. 92.
CIRCOSCRIZIONE: del pennello, P. 107; cioè profilare, contornare le figure e dar chiari e scuri alle cose, P. 114; detta anche schizzo, P. 114; parte del disegno, P. 115, 120; del luogo, Pl. 169.
CIRCOSPETTO: e diligente sia il pittore, S. 289.
CIRENESI: G. 92.
S. CIRILLO: Pl. 185 s., 462, C. 315 s., 317 ss.
CIRO: G. 90, C. 335.
CITTÀ: rese dalla pittura, Alb. 215.
CIVETTA: significa la notte, G. 104.
CIZICENI: Alb. 222.
CLAUDIANO: descrive l'eternità, Pl. 460.
CLAUDIO: imperatore, P. 124, 473.
CLAUDIO: scultore e martire sotto Diocleziano, Pl. 163.
CLAUDIO NERONE: B. 172.
CLEANTE CORINZIO: trovò i profili, P. 123; se fu il primo che con linee distinguesse le membra dell'uomo, G. 13.
S. CLEMENTE: Pl. 185, 189, 362, 424.
CLEMENTE: Atti di C., libro riprovato dai Sacri Canoni, G. 42.
CLEMENTE ALESSANDRINO: Pl. 145, 195, 292, 300, 409, 463, 478; non consente di guardare idoli, C. 319.
CLEMENTE VII: V. 5, D. 151, Alb. 235, C. 378.
CLEOFANTO CORINZIO: ritrovò i colori minerali, P. 123; ritrovò i colori, G. 13.
CLEOPATRA: G. 9, Pl. 503.
CLOTARIO: re, Pl. 325.
CLOTO: C. 365 ss.
CLOVIO GIULIO: P. 126.
COCCODRILLI: se si addicano alle chiese, Pl. 508.
COCLEO (DOBNECK) GIOVANNI: Pl. 226.
CODE: dei cavalli, sfilate, non si vedono nelle sculture antiche, Vs. 63.
COGNIZIONE: delle cose naturali e dell'arte, P. 99 s.
COLCO: G. 27, 91, C. 311.
COLLA: V. 38, Pt. 68.
COLLIRIDIANI: eretici, Pl. 284.
COLLO: di donna bella, secondo l'Ariosto, D. 174; lungo, eccessi, D. 176.
COLOMBA: segno dello Spirito Santo, S. 296.
COLONNA: di Traiano, V. 51; gli antichi trassero la sua quantità e proporzione dalla forma dell'uomo, P. 103.
COLORE: delle acque, reso dalla pittura, V. 37; più agevole del marmo a trattare, V. 39; sua vaghezza, V. 40, 52, Dn. 244; suo diletto, V. 40, 47, Sg. 71; dei capelli e delle barbe, lustro, Vs. 61, stilato, Vs. 61; e disegno, necessari al pittore, Vs. 62; unione dei c., P. 117, la loro mescolanza sia sfumata e

unita, D. 184; il pittore sia netto e delicato nel maneggiarlo, P. 117; semplice o composto, può far più effetti, P. 117; ha bisogno dell'intelligenza e pratica del buon maestro, P. 117; minerale e artificiale, P. 117; nessun c. vale per sua proprietà, P. 117, 128, D. 184; e lume, P. 118; bello di per sé, P. 118, D. 184 s.; rende quelle tinte con le quali la natura dipinge diversamente le cose animate e inanimate, D. 164; la sua importanza è provata dagli inganni degli animali, D. 182; curato dagli antichi, D. 183; fa parer le pitture vive, D. 183; fa parer le pitture tali che non manchi loro che il fiato, D. 183; la sua parte principale è il contendimento che fa il lume con l'ombra, D. 183; richiede una buona cognizione di prospettiva, D. 183; occorre aver l'occhio intento principalmente alle tinte e alla morbidezza delle carni, D. 183; eccessi, D. 183; bruno, piuttosto che bianco, D. 183; sua varietà, D. 184; deve aver considerazione al sesso, all'età e alle condizioni, D. 184; si deve evitare la negrezza delle ombre fiere e disunite, D. 184; deve nascondere le linee di contorno, D. 184; la sua principale difficoltà è la imitazione delle carni, D. 184; deve rendere la natura del panno, D. 184; la sua forza è nel saperlo maneggiare convenevolmente, D. 184 s.; pieno, da evitare, D. 185; richiede una convenevole sprezzatura, D. 185; da evitare troppa vaghezza, D. 185; da evitare troppa politezza, D. 185; richiede un'amabile sodezza, D. 185; di Michelangelo e di Raffaello, D. 196 ss.; nel c. Raffaello supera tutti, D. 197; Michelangelo vi ha posto poca cura, D. 197; di Tiziano, perfetto, D. 200; quattro modi di adoperarlo, S. 282; fisso, S. 287, 294 s.; sua vaghezza e varietà, Pl. 177, 498, 500; la sua vaghezza e la *pulchr.tudo* del Salmo 95, 6, Pl. 498; accidente che dà gran giovamento a intendere la sostanza, A. 512 s.

COLORIRE: parte della pittura, con l'invenzione e il disegno, P. 113, 116 ss., D. 164; è composizione dei colori nelle parti scoperte al vedere, P. 116; è ridurre i colori alla similitudine delle cose proprie, P. 116 s.; consiste nell'intendere bene la composizione dei colori, P. 116 s.; consiste nel discernere la proprietà dei colori, P. 116 s.; con prontezza di mano, P. 117 s.; con grazia, Pl. 169; sue mille belle e vaghe discrezioni, Am. 117.

COLOSSI: fatti di pezzi, V. 49, Bz. 66; composti dagli antichi secondo le proporzioni dell'uomo, P. 106.

COMANINI GREGORIO: canzone per il Figino malato, C. 243 ss., 285, 289, 330 s.; madrigale sul ritratto di Mons. Panigarola, dipinto dal Figino, C. 254 s.; madrigale sulla Flora dipinta dall'Arcimboldi, C. 257 ss.; poesia sul Vertunno dipinto dall'Arcimboldi, C. 257 ss.; ha cantato S. Giovanni Gualberto nel secondo libro degli Affetti della Mistica Teologia, C. 317.

COMETE: si possono « ritrarre » semplicemente, Dn. 246.

COMMISURAZIONE: P. 98; e corrispondenza, P. 98, Dn. 216; può essere con la parità e con la disparità, Dn. 234.

COMMITTENTI: ignoranza, Pl. 122; non bisogna seguire le loro volontà disoneste, Am. 122 s.

COMMOZIONE: necessaria al pittore, come al poeta, allo storico e all'oratore, D. 186, 196; condimento di tutte le virtù del pittore, D. 186; suscitata dai pittori, Pl. 120; suscitata dalle immagini cristiane, Pl. 227 ss.; e insegnamento e diletto, tre mezzi fondamentali dell'oratoria e della pittura, Pl. 148 s., 215 s.

COMODITÀ: della pittura, maggiore che della scultura, V. 39, 51, quanto al luogo, al tempo, alla spesa, V. 39; ritrovate dagli architetti antichi, Dn. 237; delle immagini che cuoprono la deformità delle cose, Pl. 213; delle immagini cristiane, Pl. 221 ss.; e bellezza dell'architettura, Am. 117 s.; e vaghezza, Am. 118.

COMPARTIRE: della luce e dell'ombra, Pl. 170.
COMPOSIZIONE: parte del disegno, P. 114 ss.; comprende giudizio, circoscrizione e pratica, P. 114; è formar integramente le superfici, P. 114; dà la giusta porzione al tutto, P. 114; imita bene il proprio, P. 114; contraffà gli scorci, P. 114; finge bene i drappi senza confusione di pieghe, sempre accennando il nudo sotto, P. 114; dà gran rilievo al tutto, P. 114; è lo spirito della pittura, P. 114.
COMPOSTO: proporzionato, quando consegue il suo fine, Dn. 244; di più parti differenti, ricerca artifizio e maestria, Dn. 254; di corpo artifiziato, può essere di perfetta e d'imperfetta composizione ordinato, Dn. 263.
CONCILIO DI AGDE: Br. 92.
CONCILIO DI ANTIOCHIA: Pl. 237, 244, Alb. 234.
CONCILIO DI COSTANTINOPOLI II, ECUM. V: Pl. 347.
CONCILIO DI COSTANTINOPOLI III, ECUM. VI: C. 312.
CONCILIO DI COSTANTINOPOLI IV, ECUM. VIII: G. 107, Alb. 225; anatemizza, come quello di Nicea, chi confonde le sacre immagini con gl'idoli, Pl. 182; gli uomini indegni non si ammettano alla scultura o pittura delle immagini sacre, C. 303; vieta agli scomunicati di dipingere o scolpire nelle chiese, C. 303; vieta che si facciano pitture che abbaglino gli occhi, corrompano la mente e destino gli incendi dei brutti piaceri, C. 303; stabilì che l'immagine del Salvatore si adori con eguale onore col libro dei Vangeli, C. 307; riconobbe l'utilità della pittura per la salvezza sia dei dotti che degli idioti, C. 309.
CONCILIO DI COSTANZA: Pl. 277.
CONCILIO DI FIRENZE: Pl. 240.
CONCILIO DI FRANCOFORTE: Pl. 239.
CONCILIO DI LIONE: Pl. 285.
CONCILIO DI MAGONZA, PROV.: Alb. 227.
CONCILIO MILANESE PROV. III: Br. 2, Alb. 229.
CONCILIO DI NICEA II, ECUM. VII: G. 107, Pl. 137 s., 164, 172, 200, 207 s., 231 s., 237 s., 239, 244 s., 249 s., 252, 261 s., 461, Alb. 224, 228 s., C. 303, 308, 312; anatemizza chi confonde le immagini sacre con gl'idoli, Pl. 182; i pittori sono detti confermatori degli oratori e scrittori, Alb. 218; la pittura giova all'intelletto, perché le immagini danno occasione di ricercare e investigare, Alb. 226; la pittura nelle chiese è stata ritenuta come la lezione stessa del Vangelo, Alb. 226; Dio fu il primo formatore di immagini, quando creò l'uomo di terra, C. 303; ricorda che Mosè fece fare i due Cherubini dell'Arca, C. 303, e il Serpente di bronzo, C. 303, Salomone i Ch rubini nel Tempio, C. 303; differenza fra gl'idoli dei Giudei e quelli dei Gentili e le immagini dei cristiani, C. 306; approvò l'immagine del Precursone che col dito mostra l'agnello, C. 307; annoverò tra i vasi sacri le venerabili immagini, C. 307; colpì di scomunica tutti coloro che chiamano idoli le immagini dei santi, C. 309; ecfrasi del Martirio di S. Eufemia, fatta da s. Asterio vescovo, C. 310 ss.; stabilì che Cristo non si rappresentasse più come agnello, ma in forma umana, C. 312; con la pittura la Chiesa ci tira al pentimento attraverso il senso dell'occhio, C. 313; effetti della immagine di Polemone, C. 314 s.; adori le immagini sacre solo chi è purificato, C. 318; lettera di S. Nilo a proposito delle pitture di animali nelle chiese, C. 323.
CONCILIO DI TRENTO: Pl. 119, 122, 125, 223, 240 s., 248, 252, 268, 271, 283, 286 s., 312, 357, 478, Br. 42; ha dannata la perfidia ed empietà degli eretici, Pl. 119; ha cercato di rimediare agli abusi dei cattolici, Pl. 119; ha incaricato i vescovi di provvedere alla religione, onestà e convenienza delle immagini, Pl. 119; le pitture profane non convengono in chiesa, Pl. 302; non è lecito valersi delle parole della Sacra Scrittura per burla o scherzo, Pl. 391;

vieta le sacre immagini insolite, Pl. 402; utilità delle immagini sacre, Alb. 230 s.; qualifica le pitture appartenenti al culto di Dio, C. 309, e insegna il fine a cui vengono indirizzate dalla Chiesa, C. 309; vieta di tenere libri scritti dai moderni eretici, C. 322; vieta di tenere in casa libri lascivi, C. 163; norme sulla rappresentazione delle persone della Trinità, C. 332.

CONCILIO VARENSE: Br. 75.

CONCORDANZA: nella scultura, Bz. 65, Pt. 67 s.

CONCORDIA: sua allegoria e idolo, G. 103.

CONFESSIONALE: Br. 63 ss.; loro numero, in proporzione dell'affluenza nelle solennità, Br. 63 s.; almeno due, uno per gli uomini e uno per le donne, Br. 64; forma, Br. 65; base, Br. 65; sedile del confessore, Br. 65; altezza, Br. 65; sgabello del penitente, Br. 66; finestrella interposta, Br. 66; immagine del Crocifisso, Br. 67; e cassette per elemosine, Br. 67; ubicazione, Br. 68.

CONFESSORI: si dipingevano col giglio in mano, G. 113; loro immagini, abito e insegne, Pl. 507; pontefici, loro immagini, Pl. 507: non pontefici, loro immagini, Pl. 507.

CONFLATILI: Pl. 179 ss.

CONFORMITÀ: e parità, è utile e comoda; ma non aggiunge bellezza, Dn. 230; delle membra e delle misure, propria della scultura, B. 133.

CONFRATERNITE: loro pitture, stendardi e insegne, Pl. 508.

CONFUSIONE: toglie grazia alla pittura, P. 101; da evitare nella storia, P. 116; della troppa moltitudine, infastidisce il riguardante, D. 171; delle molte falde, da evitare, D. 182; nella disposizione delle figure, da evitare, D. 183.

CONSALVO: il gran C., B. 138.

CONSUETUDINE: antica dei pittori, avanti Michelangelo, G. 110 s.

CONTARINI ALESSANDRO: disegna e dipinge, D. 159.

CONTARINI TOMASO: S. 289.

CONTE DI MATTALONA: vaghezza del suo giardino, G. 10.

CONTESSA DI SALA: C. 338.

CONTI NATALE: Pl. 432, 436, 450.

CONTILE LUCA: Pl. 466.

CONTORNO: della scultura, V. 43; della pittura, Vs. 60; linee di c., si debbono fuggire e nascondere col colore, D. 184; cfr. *dintorno*.

CONTRAFFARE: V. 27, 37, 88, Vs. 61; non basta, Dn. 239.

CONTRAFFAZIONI: della pittura, V. 37, Vs. 61, P. 122; di Raffaello, D. 197.

CONVENEVOLEZZA: v. *convenienza*.

CONVENIENZA: delle membra, V. 48, Dn. 212; della qualità delle persone, D. 165, G. 20, Pl. 210; dell'invenzione, D. 165 ss, G. 20, dipende dall'ingegno del pittore, D. 171; della nazione, D. 165, 182; dei costumi, D. 165; del luogo, D. 165, 167, G. 19 s., Pl. 210; del tempo, D. 165, G. 20, Pl. 210; degli abiti, D. 165, 182; necessaria anche agli scrittori, D. 165; dei volti, D. 168; del nudo, D. 177; nella varietà delle medesime figure, D. 177; in diverse qualità di figure, D. 177; delle movenze, D. 180; del colore, D. 183 ss.; Raffaello non se ne partì giammai, D. 188; non sempre rispettata da Michelangelo, D. 188; del modo, Pl. 210.

CONVERSIONE DI S. PAOLO: abusi, Pl. 378.

COPA: trovò il remo, G. 92.

COPE ALANO: Pl. 245.

CORADINI RUGGIERO: canonico e dottore, G. 6.

CORIBANTI: G. 79.

CORINZI: dicesi che trovarono la pittura, P. 123, G. 12; non spetta a loro l'invenzione delle immagini, Pl. 201.

CORINZIO: G. 92.

CORIO BERNARDINO: Pl. 434.

CORNA: dei cervi, se convengano nelle chiese, Pl. 508.

S. CORNELIO CENTURIONE: Pl. 164, 351.

CORNELIO COSSO: G. 103.

CORNELIO PINO: G. 107.

CORNUTO: Pl. 450.

CORONA: insegna dei santi, Br. 43; si apponga solo a persone canonizzate dalla Chiesa, Br. 43.

CORPO: femminile perfettamente bello, poco rilevato e sodo, P. 103; mostruoso, indegno di un'anima retta, P. 103; perfetto, per ottenerlo occorre imitare la natura e gli antichi, D. 176; umano, non ha proporzione stabile, Dn. 237 ss., dal suo principio al suo fine è mobile, Dn. 237; visibile celeste, si può « ritrarre », Dn. 242; composto dalla natura, può avere ordinata e disordinata proporzione, Dn. 242; naturale trasfigurato dall'arte, può avere proporzione ordinata e disordinata, Dn. 242; corpi inanimati: solidi e diafani, Dn. 242 ss., di meno artifizio degli animati, Dn. 254, 265 s., solidi, possono essere proporzionati e sproporzionati circa il composto della loro materia e la loro figura, Dn. 242; animale, composto di parti differenti in quantità e qualità, Dn. 255; corpi vegetativi, non avendo moto né senso, non hanno avuto bisogno di tante parti, Dn. 256; umano, in esso si stampano le passioni, B. 134.
CORPUS JURIS CIVILIS: Pl. 135, 151 s., 325 s., 329, 346, 357, 417, 441, 480 ss., Alb. 199, 201 s., 210, 222 s.
CORREGGIO ANTONIO: D. 146; leggiadrissimo maestro, D. 199; per colorito e più gentil maniera vinse Giulio Romano, D. 199; più bel coloritore che disegnatore, D. 199; a Parma sono sue opere di tanta bellezza che non si può desiderar meglio, D. 199.
CORRISPONDENZA: dei membri, P. 102, 105; e commisurazione, Dn. 216.
CORRUTTELA: del mondo, Pl. 119.
CORSETTI ANTONIO: Pl. 329.
COSCE: di donna bella, affusate e marmoree, P. 103.
COSE: e operazioni, Pl. 268 s.
S. COSIMO E DAMIANO: Pl. 351; loro immagini, Pl. 507.
COSTANTINO: il Grande, G. 31, Pl. 244, 326, 350, 420, 478 s., C. 307; l'apparizione della croce, G. 47; arco trionfale di C., G. 105; e le sue statue, Pl. 323 s.
COSTANTINO: papa, Pl. 238, 346; pitture nel portico di S. Pietro, Pl. 303.
COSTANTINO: santo e vescovo, Alb. 229.
COSTANTINO VIII: esercitò la pittura, Pl. 156, Alb. 203 s.
COSTANTINO DIACONO: C. 310.
COSTANTINO PORFIROGENITO: Pl. 243.
COSTANTINOPOLI: G. 53, 106, Pl. 245, 323, B. 183; S. Sofia, Pl. 320; ricchezza della suppellettile ecclesiastica, Br. 4.
COSTUME: parte dello scultore, non della scultura, B. 133; in Aristotele, B. 134 s.; è un saldo proposito che, mosso da natura e operando con libero volere per ferma usanza, compone la qualità della vita nell' uomo, B. 134; ci fa palesi i pensieri dell'animo e la sua natura, B. 134 s.; stampa e colorisce la superficie del volto umano, B. 134 s.; sono costume non solo i segni, ma anche le loro imitazioni figurative, B. 135; ad ogni statua si conviene solo il c. della persona ritratta, B. 142; errori e difformità da evitare, B. 142; proprio e naturale, B. 143; parte qualitativa della tragedia, C. 345; dei poeti e dei pittori, C. 355 s.; dei fanciulli, imitato dai poeti e dai pittori, C. 356.
COSTUMI: G. 15, 43; si rappresentino secondo i tempi, Alb. 221.
CRASSO: Pl. 397.
CRATE: Pl. 432.
CRATINA: A. 513.
CRATONE: la sua immagine, come esempio di liberalità, da preferire a quella dell'imperatore Tito, C. 321.
CREDIBILE: meraviglioso, soggetto dei poemi e delle pitture, C. 354 s.
CREMONA: S. Margherita, S. 295.
CRESILE: fece la statua dell'Amazone per il tempio di Diana Efesia, G. 106.
CRETA: C. 339.
CRINI: dei cavalli, sfilati, non si vedono nelle sculture antiche, Vs. 63.
CRINITO PIETRO: Pl. 325, 459.
CRIPTA: Pl. 428 s.; secondo Vitruvio, Pl. 429.
CRISTIANI: hanno tradotto in cristiane le allegorie pagane, G. 102 ss.; eretici o scismatici rifiutano le immagini, Pl. 130 s.; moderano la venerazione delle

immagini secondo si conviene ed è prescritto dai sacri canoni e concili, Pl. 131; formino immagini che rispondano ad un fine glorioso, Pl. 149; e gentili, Pl. 251 ss.; e le scienze, Pl. 299 ss.; alla loro professione non conviene alcuna specie di facezie o burle, Pl. 392 ss.; come mercanti industriosi, cerchino di trarre guadagno da ogni cosa per la loro salute, Pl. 385; conservano le immagini sacre per gloria di Dio e per memoria dei doni celesti, C. 313.

CRISTO: G. 63, Pl. 506, C. 313; non deve essere ignudo, D. 165; non deve portare vesti da soldato o da marinaio, D. 165; deve portare un abito conveniente, D. 165; deve avere un'effigie grave, accompagnata da amabile benignità e dolcezza, D. 165; abusi nel rappresentare la Passione, G. 26, 39, 96, Pl. 480; vederlo sanguinolento e difformato moverebbe più a compunzione, G. 39; dovrebbe essere raffigurato afflitto, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, difformato, livido e brutto, G. 40, 42; non fu mai trovato corpo più bello, G. 39 s.; il pittore che sa distinguere i misteri e i tempi può mostrare nel Cristo ogni effetto, G. 40, la delicatezza del corpo, la bellezza, la leggiadria e i muscoli nella Natività, Circoncisione e Adorazione dei Magi, G. 40, Pl. 506, farlo nudo nel Battesimo, mostrando la notomia e tutti i segreti dell'arte, la perfezione dell'ingegno, la virtù e la forza della bellezza, il decoro dell'onestà e la meraviglia della santità, G. 40, mostrarlo sanguinoso, brutto, difformato, afflitto, consumato e morto nella Flagellazione, Dimostrazione al popolo, Crocifissione, Deposizione dalla croce e Sepoltura, G. 40, glorioso e divino nella Trasfigurazione, Resurrezione, Apparizioni agli Apostoli, Ascensione, Giudizio finale, G. 40; malamente rappresentato da Michelangelo nella Conversione di S. Paolo, G. 44 s.; deve essere raffigurato con maestà e gravità, perché gli ignoranti imparino la verità, G. 45; sua sedia nel giorno del Giudizio, G. 77; i pittori avanti Michelangelo lo hanno rappresentato nudo solo nella Fanciullezza, nel Battesimo, nella Flagellazione, Crocifissione e Risurrezione, G. 79; crocifisso senza chiodi, errore, G. 96; crocifisso ad un albero, finzione erronea e dannosa, G. 97; crocifisso, effetti edificanti di tale immagine, G. 108 s.; crocifisso, dipinto vestito, G. 111; crocifisso, dipinto nudo, con onestà, G. 111; figlio di Dio, G. 114, Pl. 125, 506; approvò l'immagine di Cesare, Pl. 242, 326; Sudario, Pl. 243, 506; impresse la sua immagine in un velo, che mandò al re Abagaro, Pl. 243, 349, Alb. 234, C. 303; rappresentato abusivamente come un Apollo, Pl. 266; in croce, morbido e bianco, non verisimile, Pl. 367; fanciullo, abusi, Pl. 403 s.; che va a chiedere l'elemosina, immagine insolita, Pl. 405; allegoricamente vestito dell'abito regale, Pl. 406; suoi misteri, Pl. 506, Natività, Pl. 506, Circoncisione e imposizione del nome *Jesus*, Pl. 506, Presentazione al tempio, Pl. 506, Disputa nel tempio, Pl. 506, Infanzia, Pl. 506, sua figura e faccia, Pl. 506, Nozze di Cana, Pl. 506, miracoli, Pl. 506, Entrata in Gerusalemme, Pl. 506, Ultima Cena, Pl. 506, la Maddalena bagna con le lacrime i suoi piedi, Pl. 506, Lavanda dei piedi, Pl. 506, Flagellazione e Incoronazione di spine, Pl. 506, Crocifissione, Pl. 506, C. e i Ladroni, Pl. 506, al Calvario, Pl. 506, Sepolcro, Pl. 506, Unzione delle Marie, Pl. 506, Resurrezione, Pl. 506, Ascensione, Pl. 506, Pentecoste, Pl. 506; la sua corona sia diversa da quella dei santi, Br. 43; fu di corpo perfettissimo, Alb. 220; e il velo della Veronica, C. 303; dipinto da S. Luca, C. 303; rappresentato come agnello, C. 312, 337; Natività, il bue e l'asinello cose probabili, C. 339; Tentazione del Diavolo, non consta se additasse a C. le pietre in terra o gliele porgesse con le mani, C. 340; Ascensione, non consta

se C. avesse d'intorno schiere di angeli festanti, C. 340.
S. CRISTOFORO: Pl. 460; rappresentato come colosso smisurato, Pl. 422.
CRITODEMO: A. 511.
CROCE: Pl. 508; croci sul Calvario, loro distanza, G. 30 s.; del Giudizio di Michelangelo, G. 47; croci piene di frondi, di palle, di ricami, di frascherie, G. 97; croci con palle e foglie sui campanili del Santo di Padova, G. 97; deve essere povera, G. 97; croci ricche e povere, G. 97 s.; se portata da Simone Cireneo o da Cristo, Pl. 414; sua adorazione da parte dei cristiani, C. 312.
CROCIFISSO: coi piedi alla greca, G. 55; se con tre o quattro chiodi, Pl. 414; nell'arco della cappella maggiore della chiesa, Br. 21, di legno o altra materia, Br. 21.
CROTONE: B. 180.
CROTONIATI: P. 99, D. 172.
CRUDELTÀ: dei tiranni, espressa dai pittori, G. 42, 96; figurata dall'ippopotamo, G. 104.
CULTO: e splendore delle chiese, Br. 3.
CUPIDINE: C. 297 ss.; di Prassitele, B. 131.
CURATI: ammaestrati dall'opera del Paleotti, ammaestrino a loro volta i fedeli, Pl. 121, 125.
CURIO: G. 91.
CURSORI: gioco dei c., che rappresentano il corso del viver nostro, C. 283 s.; imitano cosa naturale, C. 284.
CUSANO NICOLA: Pl. 375.
CUSCO: A. 514.

D

DAFNE: convertita in alloro, G. 16, Pl. 387, 450.
DAFNI: G. 9.
DAMASCO: Pl. 288, C. 341.
S. DAMIANO: Pl. 351.
DANAE: C. 327.
DANAO: G. 92.
DANIELE: Pl. 191, 421, 434, 461, 489; vide Dio Padre vecchio, S. 294 s., G. 34, Pl. 205; Dio gli parlava per mezzo dell'angelo, G. 37; le sette ebdomade, G. 56; la sua immagine ammonisce i vecchi concupiscenti, C. 314; vide il Padre Eterno sotto forme immaginarie, C. 332 s.; orava, quando l'angelo Gabriele gli annunciò il tempo della nascita di Cristo, C. 339.
DANTE: V. 15, 29, 49, 53 s., 88 s., Sg. 76, D. 146 s., 186, G. 50, B. 153, 156, 167; arte nipote di Dio, V. 29; i suoi Inferno e Purgatorio si comprendono meglio di rilievo che di pittura, V. 49; tratta di teologia e di filosofia con parole, figure e modi poetici, V. 54; e Michelangelo, V. 57 s., D. 193; primo fra i poeti toscani, D. 146; imparò a disegnare, D. 159, Alb. 204; ha sugo e dottrina, D. 193 s.; sulla beatitudine, G. 76; e il Caronte del Giudizio di Michelangelo, G. 85 s., B. 150; e Donatello, B. 164; descrive bassorilievi, B. 167; miracoloso nella descrizione di un pigro, C. 358.
DANUBIO: S. 280.
DARIO: B. 135.
DAVID: G. 13, Pl. 191, 218, 220, 248, 363, 415, 434, 471, 475, 498; Dio gli parlava per mezzo dell'angelo, G. 37; sue immagini, Pl. 507; vide un angelo con la spada, C. 276 s.; dà la sinistra al padre, C. 334; dà la destra alla regina, C. 334; chiama gli angeli carri, C. 340; e Golia, C. 346, 350; predisse che il Salvatore sarebbe bellissimo, C. 350.
DAVO: G. 27.
DECORO: proprio e convenevole, G. 3, 17, 23, 38, 53; e ordine, G. 23; in ogni cosa, G. 26, 43; debita corrispondenza in tutte le circostanze, a guisa di perfetta musica che rende la sua armonia proporzionata in tutte le voci, Pl. 371; nasce dalla prudenza, virtù esquisitissima che modera tutte le cose, Pl. 371; sua difficoltà, Pl. 371; quanto all'affetto e quanto ai costumi, Pl. 372; confuso col verisimile, Pl. 372; preso

generalmente per quella virtù che distribuisce o accompagna non solo le azioni degli uomini, ma tutte le cose naturali o artificiali, sensibili o insensibili, con la debita ragione, Pl. 372; attribuito propriamente alla dignità della persona, Pl. 372; degli edifici sacri, secondo gli antichi, Pl. 446; decoro della ubicazione degli edifici sacri e degli altari, secondo gli antichi, Pl. 446; delle vesti, C. 368.

DEDALO: B. 179; trovò l'albero e l'antenna delle navi, G. 92; in Platone, B. 187.

DEFINIZIONE: diversa dalla descrizione, V. 29.

DEIANIRA: D. 177.

DELFINO: significa velocità, G. 104.

DELICATEZZA: del nudo, è chiamata dolcezza dai pittori, D. 177; delle membra, appartiene più alla donna che all'uomo, D. 178; dei gentiluomini, D. 178; d. chiamano alcuni pittori la propria ignoranza, D. 178.

DELIZIE: segrete, da evitare, C. 326 s.

DELMINIO GIULIO CAMILLO: D. 145.

DEMETRIO: filosofo e pittore, V. 36, Alb. 204; ritiene la pittura arte liberale, P. 107; attese alla geometria e alle macchine, G. 12.

DEMETRIO: re, per salvare un dipinto rinunciò alla presa di Rodi, P. 110, D. 158, G. 107, Pl. 169, Alb. 222; ebbe volto complesso, difficile ad imitare, B. 136 s.

DEMONE: P. 136, C. 346 s.

DEMONI: danno le arti che non si apprendono, V. 27; rappresentati da Michelangelo, nel Giudizio, senza corna e senza coda, G. 84; devono esser fatti bruttissimi, per spaventare, G. 112; loro immagini, Pl. 507; descritti dal Vida, C. 272 s., e dal Tasso, C. 273 s.; imitazione icastica o fantastica?, C. 274 s.; sembianze orribili, C. 275.

DEMONIO: si è affaticato per levar l'uso delle immagini sacre dalla chiesa di Dio, Pl. 234, Alb. 233; copre il suo veleno con parole divine male interpretate, Pl. 235; non potendo levar l'uso delle immagini sacre, le ha riempite di abusi, Pl. 265 ss.

DEMOSTENE: G. 88, Pl. 370, B. 140, 160, 173, 193; oratore e pittore, D. 159.

DENTI: di donna bella, candidi ed eguali, P. 102.

DERISO: sua diversità dal riso, Pl. 390.

DESCRIZIONE: diversa dalla definizione, V. 29.

DESENZANO: S. 276, 297.

DESTI: e addormentati, necessari alla varietà delle storie, V. 39.

DESTRA: e sinistra, V. 40, C. 332 ss.

DEVOZIONE: e avarizia, in merito agli oggetti di culto preziosi, G. 98.

DIANA: D. 167, G. 39, 106; dipinta da Apelle, V. 57, da Tamarete, P. 109; Efesia, D. 181, C. 360.

DIAVOLO: nelle carte da gioco, G. 88.

DIDASCALIE: per insufficienza dell'immagine, Pl. 368 s., 410; contro l'oscurità dell'immagine, Pl. 411; usate anticamente, come testimonia S. Paolino, Pl. 411, Br. 44; coi nomi del mistero o del santo, quando non sono noti, Pl. 411, Br. 44; con la citazione della storia che si rappresenta, Pl. 411; utili nelle immagini delle Virtù e dei Vizi, Pl. 461; apposte dagli artefici primitivi e rozzi, B. 178.

DIDONE: G. 100, Pl. 302; impressionata dal sembiante di Enea, B. 137; ed Enea, C. 305, 355; decorazioni del suo tempio, C. 323.

DIFETTI: nella scultura, Sg. 75; della pittura, Pl. 120; difetto ed errore di far le figure tutte nude, Am. 119.

DIFFICOLTÀ: V. 50, T. 70, Dn. 212, 222, 240, 256, Pl. 120, B. 131, 191; dell'arte, V. 38, 44 s., Vs. 61 s., T. 70, D. 154, e Michelangelo, D. 193, 196; come fatica di corpo, V. 38, 48; come fatica d'ingegno, V. 38, 48; della pittura, V. 38 s., 50, Sg. 71 ss., 77, D. 154; degli atti nella pittura, P. 99; della scultura, V. 46, 49, Bz. 66, Pt. 68 s., Sg. 71 ss., M. 82; delle attitudini, nella scultura, V. 48; dell'arte, riprova della

sua nobiltà, Pl. 158; non minore nel drappeggiare con grazia una statua, che nel farla tutta nuda, Am. 120; del marmo, B. 150.

DIGNITÀ: decoro della d., da conservare nelle persone da dipingere, G. 43; delle immagini sacre, Pl. 265.

DILETTEVOLE: d., utile e onesto, Pl. 138, 213.

DILETTO: della pittura, V. 40, Vs. 61 ss., Sg. 71, D. 157, 163, pasce gli occhi del volgo e degli intendenti, D. 162 s., superiore a quello dell'oro e delle gemme, D. 163, cresce quanto più l'occhio di qualunque uomo torna a riguardare, D. 181; della pittura e della scultura, V. 45, Pt. 67, Am. 117; della pittura e della poesia, D. 181; della scultura, V. 52, Sg. 73 ss.; del volgo, D. 181; degli intendenti, D. 181; e giovamento, Dn. 209; d., insegnamento e commozione, i tre mezzi principali dell'oratoria e della pittura, Pl. 148 s., 215 s.; causa delle immagini profane, Pl. 175, 177 s.; delle immagini cristiane, sensuale, razionale, spirituale, Pl. 216 ss.; e meraviglia, B. 133, 190; e stupore, B. 166; e terrore, B. 193; animale, ragionevole, spirituale, Alb. 214 s.; dell'imitazione, Alb. 215; fine delle arti rassomigliatrici ovvero imitatrici, C. 248, 270, 290; provato dall'uomo per le imitazioni, C. 270, 280, 284; dell'imitazione pittorica e di quella poetica, C. 280; proprio fine della pittura e della poesia, C. 285; fine del gioco, C. 285; segue la notizia e l'intelligenza, C. 286; della scienza, C. 290 ss.; corporale, implica il suo contrario, C. 291; e dolore, C. 291; spirituale, non nasce dal suo contrario, C. 291; dell'imitazione in quanto è utile, C. 292; è fine principale dell'imitazione, l'utile ne è fine secondario, C. 293; e utilità, C. 343, delle cose naturali e delle pitture, C. 344.

DILIGENZA: Dn. 212, 222, 260, G. 3, Pl. 121, 440, 500, C. 266; dello scultore, V. 48, Bz. 64; suoi eccessi in pittura, P. 116; non sia estrema nel finire, P. 117; nociva all'intelletto, P. 119; mediocre, è utile, P. 119; eccessiva, nuoce, D. 185, anche agli scrittori, D. 185; mirabile del Parmigianino, D. 199; e studio, Dn. 209, 212; e sincerità, Pl. 119; eccessiva, non soddisfa, B. 188; vile, da evitare, C. 364.

DILUVIO: Arca di Noè, G. 91 ss.

DIMINUZIONE: con aumento, o imperfezione perfetta, a guisa di aposiopesi, Pl. 381.

DINTORNO: del disegno, Vs. 60; dintorni di Michelangelo, belli, D. 146, 194; cfr. *contorno*.

DIO: scultore, V. 48, Pt. 68; pittore e scultore, P. 122; pittore eterno, P. 126; non va dipinto con colori fissi, S. 294; non va rivestito di panni di colore, S. 294; deve essere dipinto con colori dolci e soavi e in chiarissima luce, S. 294; fece scolpire i Cherubini dell'Arca, il Serpente di bronzo di Mosè, e ornare con pitture e sculture il Tempio di Salomone, G. 13, Pl. 197, 204 s., 237; comandò a Mosè di non ritrarre la sua immagine, G. 33; rappresentato come un vecchione, G. 34, Pl. 246, per dimostrare la somma sapienza che è in lui, G. 34; nella forma di un vecchio fu visto da Daniele, G. 34, Pl. 205, C. 331, e da S. Giovanni Evangelista, G. 34, C. 331; e la Trinità, G. 35 ss.; parlava a Mosè per mezzo dell'angelo, G. 37; ha voluto esser magnificato con l'oro, l'argento e le gemme, G. 98; Padre, G. 114, Pl. 124 s., 506, modo di dipingerlo, Pl. 124 s.; Figliuolo, Pl. 125, 506, modo di dipingerlo, Pl. 125; inventore della pittura, Pl. 158, prima origine delle immagini, Pl. 201, 223, C. 306; ha ordinata l'arte della pittura, Pl. 158 s., Alb. 234; comandò molte volte che si formassero immagini, Pl. 237; comune sentenza è che non sia mai da sé solo e distintamente apparso agli uomini, C. 278, 331; in forma di uomo vecchio, imitazione fantastica, C. 278, 331; essendo apparso

nelle visioni immaginarie come uomo vecchio, può essere dipinto così, C. 392; la sua rappresentazione in forma di vecchio si può ridurre al genere dell'imitazione icastica, C. 332.

DIOCLEZIANO: Pl. 163, C. 320.

DIODORO SICULO: Pl. 176, 187; a proposito della favola di Caronte, G. 85.

DIODORO DI TARSO: Pl. 204.

DIOGENE LAERZIO: Pl. 432, Alb. 204; ritiene la pittura arte liberale, P. 107.

DIONIGI IL CERTOSINO: Pl. 180, 188.

s. DIONISIO: Pl. 295.

DIONISIO: tiranno di Siracusa, e Platone, B. 155.

DIONISIO DI ALICARNASSO: G. 21, Pl. 187, 451.

DIONISIO AREOPAGITA: Pl. 226, 361, 409, 457.

DIOSCORIDE: G. 6.

DIOTIMA: C. 298 ss.

DISCIPLINA: vera d. del cristiano, fine del Concilio di Trento, Pl. 119; nei popoli, prodotta dall'arte, riprova della nobiltà di questa, Pl. 158.

DISCORDANZA: in uno stesso corpo, sia evitata dal pittore, D. 177.

DISCORDIA: allegoria favolosa, G. 101.

DISCREZIONE: dei poeti, V. 55 s.; dei pittori, V. 55 s.; dei pittori e degli scultori, V. 56; è buon giudizio, P. 104; e buon giudizio, necessari negli scorci, D. 180; come fattore dell'arte, Pl. 170; dei possessori di immagini pagane, Pl. 313; nei ritratti, Pl. 340; discrezioni dell'architettura, Am. 118.

DISDICEVOLE: in scrittura, è anche in pittura, C. 326.

DISEGNO: Vs. 60 s., D. 167, Dn. 275, Pl. 132, 134, 138; imparato dai fanciulli nobili greci, V. 35, 45; essenziale per i pittori, V. 38, Vs. 61 ss., P. 129, D. 162, 195, S. 292; principio della pittura e della scultura, V. 44 s., Vs. 61 s., Pt. 67, P. 129; dei pittori e degli scultori, V. 38, 50, Vs. 62, Sg. 73, P. 129; e poesia, V. 45; madre della pittura e della scultura, V. 45, Vs. 62; parte della pittura, insieme con l'invenzione e il colore, P. 112 s., D. 164, 170 s.; sono sue parti il giudizio, la circoscrizione, la pratica e la retta composizione, P. 113 ss.; a matita nera, biacca e acquerello, penna e meglio di tutto chiaroscuro, P. 114; di Michelangelo, D. 149; di Michelangelo e di Raffaello, D. 193 ss., 196 s.; Michelangelo lo possiede, D. 187; non basta al pittore, D. 149; proprio del pittore, D. 162; ad esso ricorrono architetti, muratori, intagliatori, orefici, ricamatori, legnaioli e perfino i fabbri, D. 162; è la forma con cui il pittore rappresenta la storia o la favola, D. 164; è la forma che il pittore dà alle cose che va imitando, D. 171; è un giramento di linee per diverse vie, le quali formano le figure, D. 171; richiede dal pittore ogni cura e continuo sudore, D. 171; una brutta forma toglie ogni lode a qualsiasi bellissima invenzione, D. 171; suo principal fondamento è la proporzione, D. 176; può mediante la pittura, scultura e architettura tutte le cose che si vedono « imitare » e « ritrarre », Dn. 235; comprende, come genere, l'architettura, la scultura e la pittura, sue specie, Dn. 235 s.; mezzo con cui l'architettura, la scultura e la pittura conseguono il loro fine, Dn. 236; principio di tutte le arti, Pl. 134; opportuno strumento di conoscenza e documentazione, Pl. 140 s.; non atto a rappresentare ogni cosa, Pl. 146; anima e fondamento della pittura, Pl. 497 ss., A. 511; e *confessio* del Salmo 95, 6, Pl. 498; comprende la prospettiva, gli scorci, le ombre... e in genere tutti gli ammaestramenti dei periti dell'arte, Pl. 499; proprio della scultura, B. 133.

DISGRAZIA: delle figure, Am. 118.

DISORDINE: errore dei pittori, P. 101; naturale, è un mezzo a far conoscere l'ordine divino, Dn. 216; umano, fa conoscere l'ordine naturale, Dn. 216; l'uomo può opporvi rimedio, Dn. 219 s., 222 s.; dovuto a mancamento d'arte o di attezza di materia, Dn. 221; circa

le azioni umane, è una trascuratàggine, Dn. 221; delle cose naturali, è effetto di una disposizione accidentale dei cieli o di una indisposizione della materia, Dn. 221.

DISPIACERI: della scultura, Sg. 75, 77 s.

DISPOSIZIONE: qualità che si può perdere e rimuovere, V. 9 s.; naturale, P. 122, 133; infusa da alcune congiunzioni dei più benigni pianeti, P. 133.

DISTANZA: rende le pitture più diligenti, P. 101; rende le figure dipinte più graziose, P. 101; fa meglio intendere gli scorci, P. 101; rende le tinte più unite, P. 101.

DISTESE: d., in piedi e sedenti le figure nella varietà della storia, P. 115.

DISTINZIONE: dei membri, secondo Vitruvio, P. 104.

DISTRIBUZIONE: come fattore dell'arte, Pl. 170; distribuzioni dell'architettura, Am. 118.

DITA: della donna bella, distinte, P. 103.

DOBNECK (COCLEO) JOHANN: Pl. 226.

DOLCE LODOVICO: traduttore della Ifigenia di Euripide, D. 167; possessore del disegno di Alessandro con Rosana di Raffaello, D. 191 s.; suo Dialogo della Pittura, C. 352.

DOLORE: e allegria nella varietà della storia, P. 115.

DOMENICHI LODOVICO: traduttore dell'Alberti, D. 187.

S. DOMENICO: abusi nel rappresentarlo, G. 33; sue immagini, Pl. 507.

DOMENICO DA SAN GIMIGNANO: Pl. 481.

DOMIZIANO: modesto nel sembiante, ma dissoluto, B. 135 s.

DONÀ FRANCESCO: P. 95.

DONATELLO: T. 70; suo Crocifisso di legno, critiche, D. 165, C. 350; nessuno gli fu pari, solo Michelangelo superiore, D. 165; artefice ottimo e singolare, B. 127; chiaro ingegno, B. 127; in vita tenuto in pregio ed esaltato dai Medici, dopo morto onorevolmente ricordato, B. 127; restringeva le sue figure in sé stesse per renderle più durevoli, B. 127; Giuditta, di bronzo, ardita e forte e con una certa divina fortezza, B. 127, in giovanile franchezza molto lieta e sicura, B. 148; scultore raro e nobile, B. 133; e Michelangelo, i più singolari scultori fiorentini, B. 132, hanno messo in dubbio la gloria degli antichi, B. 166; ha espresso con felice artificio pensieri eroici e gentili, B. 132; ha fatto quasi vivo ciò che non ha vita, ha dato moto ove è fermezza, B. 132; ha ridotto in colmo la virtù della scultura, che innanzi a lui giaceva sensa onore, B. 132; ha superato il Verrocchio, il Ghiberti e il Brunelleschi, B. 133; per tutte le eccellenze dell'arte e principalmente per il costume, non solo va di pari passo con gli antichi e coi moderni, ma tutti si lascia a dietro, B. 147; S. Marco, B. 148 s.; Gattamelata, B. 149; Oloferne, B. 161; e Dante, B. 164; molto intendente nella fabbrica del corpo umano, B. 166; valente nelle figure nude e vestite, B. 166; S. Giorgio, B. 143, 175, pieno di nobile artificio, ai maggiori ingegni e in questa arte più intendenti ad ora ad ora arreca maraviglia, B. 129 s., lavorato per l'Arte dei Corazzai con mirabile artificio, B. 132, va di pari con le statute antiche e forse le sovrasta, B. 133, dimostra di volersi muovere e favellare, B. 144, nel duro marmo con maniere nobili morbidamente quasi dipinto un costume di magnanimità, B. 144, costume della fortezza, B. 145, non solamente dall'arte, ma ancora da tutti e quasi dalla natura approvato, B. 145, costume del viso accordato con tutte le parti del corpo, B. 145, tutti i membri, pieni di misurata convenevolezza, si accordano col costume, B. 145, statua mirabile e perfetta sì per tutte le sue parti, sì ancora per il costume, B. 146, il suo costume vivacemente espresso quasi ad alta voce grida una magnanimità mirabile ed incredibile, B. 146, il suo costume magnanimo rimuove e dissocia dalle menti i pensieri

bassi e vili e le informa di magnifici e alti, B. 147, 162, nel costume vince le opere degli antichi e dei moderni, B. 149, un costume regio e pieno di magnanimità santa e divina, B. 149, sembiante più che umano, anzi divino ed eroico, B. 150 s., 188, nel movimento più che umano il celeste costume ed eroico si dimostra, come, presso Virgilio, nella Venere in abito di ninfa cacciatrice, B. 151, fattezze commendabili, eroico sembiante di gran pregio, artifizi profondi, mirabile fantasia dell'artefice, B. 151, fatto vivo in duro sasso, ha forza di rapire altrui fuori di sé stesso e nella virtù che a lui è assegnata trasformarlo, B. 151, per il costume e la vivacità sopra le altre statue perfetto e singolare, B. 159 s., le sue magnanime fattezze ed eroiche, anzi divine, così vivamente adoperano in guisa rara e sovrumana, che di muoversi a qualche lodevole e nobile impresa pare che dimostrino, B. 162, a nessuna altra opera, né per artifizio né per nobiltà, si deve stimare inferiore, B. 163, vive membra nel morto marmo, B. 164, nella vivacità e moto avanza ogni bellezza di ogni statua, B. 167, non ha errori, B. 168, unico e raro esempio di bellezza, B. 179, bellezza eroica, piena di maestà e di perfezione, e quale ad un vero campione di Cristo era dicevole, B. 186, bellezza naturale, B. 188, semplice perfezione, unità, alto artifizio, B. 192.

DONATO: G. 98.

DONI ANTON FRANCESCO: nella sua Zucca commenta i dipinti vasariani della Sala della Cancelleria, G. 98.

DONNE: pittrici, V. 48, 50, Sg. 77, P. 109; veneziane, tutte leggiadre, graziose e belle, P. 97 s.; e fanciulli, devono intervenire nelle storie, P. 115; di Raffaello, rese con quella delicatezza che loro conviene, D. 188; loro bellezza, B. 182; diversamente dagli uomini, non sono belle nella vecchiezza, B. 182.

DORIFORO: di Policleto, B. 131.

DOSSI BATTISTA: allievo di Raffaello in Roma, D. 150; indegno dell'elogio dell'Ariosto, D. 150.

DOSSI GIOVANNI: allievo di Tiziano in Venezia, D. 150; indegno dell'elogio dell'Ariosto, D. 150.

DOTTI: per secoli hanno coltivato la pittura, G. 3; e idioti, traggono utilità dalla pittura, C. 309.

DOTTRINA: V. 32 s.; e fatica, V. 6; ed esercizio, V. 26.

DRAGONE: di S. Giorgio, abuso, G. 43; di S. Margherita, abuso, G. 43.

DRAPPI: siano resi senza confusione, sempre accennando il nudo sotto, P. 114.

DUCA DI SASSONIA: C. 371.

DUCA DI SAVOIA: custode del Sudario di Cristo, Pl. 198.

DUCA D'URBINO: fece dipingere le proprie imprese, G. 105.

DUELLO: proibito dal sacro Concilio, non si rappresenti, Pl. 357.

DULIA: venerazione dei santi, Pl. 247 ss., 255, C. 309.

DUNS SCOTO GIOVANNI: Pl. 297.

DUPRÉAU GABRIEL: Pl. 250, 277, 284, 437.

DURANTE (DURANDO) GUGLIELMO: G. 110, Pl. 305; i Greci nelle loro chiese facevano immagini solamente dal mezzo in su, C. 329.

DÜRER ALBERTO: pittore e scrittore, P. 96, 126, 135; valente pittore, stupendo nell'invenzione, D. 166; lodato da Raffaello, D. 166; se fosse nato in Italia non sarebbe stato inferiore a nessuno, D. 166; basta a farlo immortale l'intaglio delle sue stampe su rame, D. 166; suoi errori di convenienza nelle vesti alla tedesca della Madonna e delle Sante Donne, D. 165 s.; dà ai Giudei effigi da Tedeschi, D. 166, C. 350; osservante, nelle sue opere, della santità ed onestà, Pl. 167; sue regole e misure, Pl. 495; molto dotto nella simmetria, Alb. 220; di onestissima vita, Alb. 232; ha insegnato la maniera di scorciare con linee, C. 361, ma questa sua regola è poco usata e di poco o nessun gio-

vamento a chi opera, C. 361; tavola dei Martiri, C. 371, vi ha dipinto sé stesso, C. 371.

DUREZZA: del sasso, dove lo scultore pelo sopra pelo non può formare, Vs. 61; ove si conosce fatica, ivi è d. e affettazione, D. 185.

E

EBREI: D. 167 s., G. 32, 60, Pl. 146, 188, 239, 244, 286, 409, 414, 437.

ECCELLENZA: della pittura, Vs. 60; di ogni arte, ha per suo principale argomento la facilità, D. 149.

ECCITAMENTO: alla virtù, prodotto dall'arte, riprova della sua nobiltà, Pl. 158.

ECCLESIASTICI: devono essere di scienze ornati secondo S. Agostino, Pl. 300, 356; e laici, hanno lo stesso fine ma mezzi diversi, Pl. 313.

ECHIONE: nobile greco, esercitò la pittura, G. 12; dipinse una vecchia che portava le faci nuziali, C. 356 s.

EDESSA: Pl. 243, 349, C. 303.

EDIFICI: dipinti dai pittori, D. 184; sacri, loro decoro secondo gli antichi, Pl. 446; sacri, decoro della loro ubicazione, secondo gli antichi, Pl. 446; ecclesiastici, loro vicinanza o congiunzione con la chiesa, Br. 8.

EFESO: P. 109, G. 32, A. 516, C. 321.

EFESTIONE: B. 135.

EFFETTI: amorosi, resi dai pittori, P. 107.

EGEO: C. 267.

S. EGIDIO: C. 151 s.; sostituisca Senocrate come esempio di uomo benigno, C. 320 s.

EGITTO: V. 47, G. 32, 85, 92, 104 s., Pl. 194, 288, 362, 404, 414, A. 512, C. 246, 372.

EGIZI: G. 104, Pl. 300, 400, 409; non è vero che inventarono la pittura, P. 123, Pl. 201; si vantavano inventori della pittura, G. 12 ss., Pl. 201; loro scrittura, Pl. 176, C. 329, coi geroglifici figuravano varie cose pertinenti alla disciplina della vita, Pl. 388; adoravano il sole, la luna e le stelle, Pl. 187; i pittori e formatori d'immagini non potevano introdurre cosa nuova, Pl. 402; la statua gigantesca del dio Serapide, Pl. 422; avevano come arme il bue, Pl. 473; usarono la pittura come scrittura, Alb. 213; lodati da Platone perché avvezzavano i loro giovani ai buoni canti, C. 294; non permettevano figure di rei costumi, C. 295; non permettevano figure di cose nuove, C. 295.

ELATENSI: C. 377.

ELENA: B. 170, 182; dipinta infiammò il legato Ponzio, P. 112; dipinta da Zeusi, D. 172.

s. ELENA: trova le tre croci, G. 30 s.

ELEUSINA: C. 342.

ELIA: G. 65, Pl. 363 s.

ELIANO: Pl. 155, 349, 356, 390, 410, C. 281.

ELIDE: G. 14.

s. ELIGIO: Pl. 166.

ELIOGABALO: G. 44, 111, Pl. 313.

s. ELISABETTA: Pl. 367.

s. ELISABETTA: regina d'Ungheria, Pl. 325.

ELISEO: G. 65.

ELLESPONTO: G. 92.

ELOQUENZA: descritta da Luciano, Pl. 459.

ELVIDIO: Pl. 278.

EMBLEMI: Pl. 462, 471.

EMO: e Rodope, convertite in monte, G. 16.

EMORROISSA: sua statua, Pl. 242 s.

EMPEDOCLE: V. 54, C. 375; anzi filosofo che poeta, secondo Aristotele, C. 268.

ENDEGO: 'indaco', S. 284, 291.

ENEA: G. 16, 20, 90 s., 94, 100, Pl. 304, B. 151, 174, C. 256, 348, 355; e Palinuro, G. 90; finzione favolosa del suo viaggio all'inferno, G. 101; il suo sembiante impressionò Didone, B. 137, C. 305, 355.

ENERGIA: delle figure, dipende dall'ingegno del pittore, D. 171.

ENNIO: P. 108.

ENOCH: Pl. 271; e Seth, loro scritti, Pl. 145, C. 283.

ENRICO II: C. 378.
S. EPIFANIO: Pl. 129, 185 s., 200, 238, 262, 284, 305, 323, 353; idolatria che nasce dalla pittura, sua origine, Pl. 185 s.
EPIGENE: A. 511.
EQUALITÀ: e., immagine e similitudine, Pl. 135.
ERACLITO: Pl. 408.
ERAD: C. 283.
ERBE: rese dai pittori, D. 184; corpi vegetativi meno perfetti degli alberi, Dn. 247 ss.; diverse qualità di verde secondo il composto degli umori, Dn. 248; variata proporzione di figura circa il gambo, circa le foglie e il loro componimento, Dn. 248 s.; la loro diversità resa dalla pittura, S. 275; loro varietà, C. 343; loro diletto e utilità, C. 343 s.
ERCOLE: Pl. 192, 302, 367, 369 s.; B. 131, 177, 191, Alb. 217; il pittore lo farà diverso nelle sue varie imprese, D. 177; e Anteo, D. 177, e Deianira, D. 177, e Ila, D. 177, C. 268, 345.
EREBO: Pl. 438.
ERETICI: tolgono troppo alle immagini sacre, discacciandole affatto, Pl. 131; loro proterva importunità, Pl. 234.
ERITRA: re, G. 93.
ERITREI: trovarono le biremi, G. 92.
ERODE: G. 26, Pl. 242, 309; Strage degli Innocenti, G. 81.
ERODIANO: Pl. 319.
ERODOTO: P. 132.
EROE: figura di dieci facce, C. 361.
ERRORE: Pl. 123, 295, B. 168, 193; nelle arti e nelle virtù, V. 25; dei pittori, P. 101 s., G. 3, 25, Pl. 121, 123, 295; nelle storie, G. 3; variare la sostanza è e. inescusabile, G. 62; degli artefici, Pl. 122; dei committenti, Pl. 122; gradi dell'e., Pl. 123; del far le figure nude, Am. 119; per accidente, C. 357.
ERUDIZIONE: necessaria al pittore, Pl. 120 s.
ESAÙ: Pl. 250.
ESCHINE: B. 140, 173; fu anche artista, Pl. 156, Alb. 204.
ESCULAPIO: Pl. 192.
ESDRA: Pl. 286.
ESEMPLARITÀ: celebrative della pittura, P. 106.
ESERCIZIO: V. 24, 26, D. 187, Dn. 211, 213 s., 233; e dottrina, V. 26; di corpo, avvilisce l'arte che lo richiede, Bz. 66; rende più perfetto il giudizio, P. 114; e studio, Dn. 213.
ESIODO: Pl. 184, 286, Alb. 214.
ESOPO: favole, Pl. 387, 463.
ESPERIENZA: Dn. 212, G. 25; viene confusa con l'arte, V. 14; e ragione, V. 27 s., 32 s.; e arte, V. 31 ss., P. 98; e invenzione, V. 32; e pratica, Dn. 209; e intelligenza, Dn. 219 s.; e fatica, S. 283; pratica ed e. con assiduità, necessarie ad apprendere i colori, S. 289.
ESTATE: G. 10; sua vaghezza resa dai pittori, P. 106, S. 288, 293.
D'ESTE ALFONSO I: duca di Ferrara, e Tiziano, D. 159, 204.
DE ESTELLA DIEGO: Pl. 405.
ETÀ: G. 15, 43, 45; della perfetta bellezza femminile, P. 102 s.
ETERNITÀ: della scultura, V. 40, 45, Bz. 65, Pt. 69, Sg. 77 s., Tr. 79; dell'arte, T. 70; descritta da Claudiano, Pl. 460.
ETIOPI: Pl. 176.
ETIOPIA: G. 20, Pl. 437.
ETNA: descritto da Plinio, C. 253.
ETTORE: Pl. 455.
EUACE: re degli Arabi, il primo che dipinse in un libro varie piante, A. 513.
EUCLIDE: V. 24, Pl. 375.
EUCRAZIO: pittore, Pl. 164.
EUDOSSIA: imperatrice, sua statua d'argento presso S. Sofia, Pl. 320.
S. EUFEMIA: suo martirio, descritto da S. Asterio, Pl. 232, C. 310 ss., 328.
EUFRANORE: Alb. 204.
EUGENIO IV: papa, fece ritrarre nelle porte di S. Pietro i popoli da lui riconciliati alla Chiesa, G. 106.
EUMARO: trovò il modo di contraffare il naturale, P. 123; primo dipinse le facce umane in più modi, G. 14; primo mostrò nel corpo umano le vene, le giunture e i muscoli, G. 14; ritrovò l'uso di far le pieghe alle vesti, G. 14.

EUPOMPO: P. 124; diceva che un buon pittore deve essere buon geometra, buon aritmetico e buon poeta, G. 14, 24.
EURIPIDE: D. 167; fu anche artista, Pl. 156; si dilettò di pittura, Alb. 204.
EUROPA: D. 198, Pl. 291, 467.
EUROPA: e il toro, C. 340.
EUSEBIO: Pl. 145, 184, 195, 242 ss., 300, 323, 326, 351, 409, 435, 479, 482, Alb. 234, C. 303.
EUST⟨R⟩AZIO: V. 30, Pl. 203.
EUTICHIANI: Pl. 277.
s. EUTICHIO: Pl. 348; guarisce un pittore, Pl. 164, e viene ritratto da esso, Pl. 351.
EUTIMIO: Pl. 238, 253.
EVA: G. 65, Pl. 201, 507.
EVAGRIO DI EPIFANIA: Pl. 243, Alb. 234.
EVANGELIO: G. 61 s.
EVANGELIO DI NICODEMO: libro apocrifo, Pl. 286.
EVANGELISTI: figurati nei quattro animali veduti da Ezechiele, G. 113; loro immagini, Pl. 507.
EYMERICH NICOLAO: Pl. 275, 281 s., 347.
EZECHIA: G. 13, Pl. 259, 261.
EZECHIELE: V. 53, Pl. 171, 174, 194 s., 283, 331, 437, C. 327; visione dei Cherubini, G. 112; profezia che dimostra l'effetto del risuscitare, G. 61; vide i quattro Evangelisti sotto forma di animali, G. 113.

F

FABBRI: ricorrono al disegno, proprio del pittore, D. 162.
s. FABIANO: sue immagini, Pl. 507.
FABII: esercitarono la pittura, G. 12.
FABIO MASSIMO: B. 159.
FABIO PITTORE: nobile romano e pittore, V. 36, P. 108, D. 158, Alb. 204; dipinse il tempio della Salute, P. 108, D. 158, G. 106, Pl. 150 s., Alb. 204; da lui i Fabii furono cognominati Pittori, P. 108, D. 158, Alb. 204; e Valerio Massimo, Pl. 150.
FABRIZIO: G. 91.
FACCIA: distanza dal mento all'estremità della fronte, P. 104; secondo Vitruvio è misura dell'uomo, P. 104; si divide in tre parti, P. 105.
FACILE: e artifizioso, Vs. 60, D. 149.
FACILITÀ: Vs. 60, 63, D. 149; e perfezione, Vs. 60; è il principale argomento della eccellenza dell'arte, D. 149; difficile a conseguire, D. 149, 196; ricercata da Raffaello, D. 196; degli scrittori, D. 196; e dottrina, G. 99; e chiarezza, G. 100, Pl. 123; delle immagini cristiane, rispetto ai libri, ad essere intese da ogni specie di persone, Pl. 221 s.
FACILÒ: S. 285.
FALARIDE: V. 26.
FALSITÀ: definizione di S. Agostino, Pl. 358; o rappresentazione di un oggetto falso o rappresentazione falsa, Pl. 359 ss.; da evitare nelle immagini sacre, Br. 42; falso e vero nella finzione dell'artefice, C. 244.
FANCIULLI: e donne, devono intervenire nelle storie, P. 115.
FANTASIA: dell'artefice, nel San Giorgio di Donatello, B. 151; forza di f., C. 270.
FANTASMI: della immaginativa, Pl. 133.
FANTASO: C. 269.
FANTASTICO: poeti f., C. 256; imitazione f., C. 269, 274, 285; imitator f., C. 277.
FARAONE: Pl. 309, 423.
FARE: e operare, Dn. 262.
FARNESE CARD. ALESSANDRO: Vs. 59, G. 3 s., 98, 104 ss., 115; e Tiziano, D. 161; sue « misture » pittoriche, G. 104; fece dipingere le imprese altrui nella Sala della Cancelleria, G. 105.
FATICA: V. 22, 38, 46, 50, Pt. 68, T. 70, Sg. 73, P. 113, Dn. 222, S. 274, 283, Pl. 121, 313, 440, B. 131, 191; e dottrina, V. 6; e utilità, V. 9; e ingegno, V. 18, 38; d'ingegno, V. 38, 46, 48, Pt. 68; di corpo, V. 38, 45, 48, Bz. 66, Pt. 68, Sg. 72, 75, 77, Pl. 150; della scultura, V. 45 s., Bz. 64, 66 s., Pt. 67 s., Sg. 73 ss., M. 82; dell'animo, Bz. 66;

il grave della f. reso dalla pittura, P. 107; e riposo, nella varietà della storia, P. 115; dove si conosce f., ivi è durezza e affettazione, D. 185; non è sufficiente, quando manca la natura, D. 187; e studio, Dn. 211, 213; ed esperienza, S. 283; nel cavare e condurre i marmi, Am. 118; eccessiva, reca dispiacere e tedio, B. 187.

FATTI: civili, raffigurati dagli antichi e dai moderni, G. 105 s.

FATTIBILE: abito che contiene sotto di sé tutte le arti, V. 7 s., 20, 53 s.

FAUNI: dipinti dagli antichi, G. 17; fare F., gravissimo errore, Am. 119.

FAVILLE: rese dalla pittura, Vs. 62.

FAVOLA: S. 294, C. 324 s.; intesa come tale è lecita al poeta e al pittore per vaghezza e decoro dell'arte, G. 17; non ammissibile quando si tratta di Dio, G. 86 s.; e Vangelo, G. 110; tolleranza sotto pretesto d'alcuna allegoria, Pl. 451; composta di cose meravigliose, fu inventata per rappresentare agli uomini qualche verità nascosta sotto l'allegoria e parole sue, C. 324; deve contenere un sentimento vero, C. 324; deve rappresentare qualche cosa di utile, C. 324; sia conveniente a quelle verità che deve rappresentare, C. 324; vana, C. 324 s.; inetta, C. 324 ss.; vera e falsa, C. 324 s.; se acconcia ad esprimere la verità, può essere dipinta, C. 326; non contenga atti libidinosi e forme lascive, C. 326; parte qualitativa della tragedia, C. 345; deve essere una e rappresentare una sola azione di uno solo, C. 345.

FAVOLOSO: f., finto e vero, G. 15; metamorfosi, G. 16; finzioni f., dilettevoli, G. 18; e finto, G. 21, 100; può cadere sotto la licenza poetica, ma regolatamente, G. 21; va bene con un altro f., G. 22; è quello che non è e non può essere, G. 100.

FEBBRE: allegoria in forma umana, G. 103.

FEBO: S. 293.

FEDE: allegoria cristiana, G. 103, mirabilmente espressa da Prudenzio, Pl. 460.

FEDERICO II: duca di Urbino, Alb. 220.

FEDERICO BARBAROSSA: D. 168 s., 204, Pl. 473.

FEDRO: Pl. 464.

S. FELICE NOLANO: Pl. 303.

FENICI: trovarono la cimba, G. 92; trovarono l'uso e l'osservanza delle stelle, G. 92; non spetta a loro l'origine delle immagini, Pl. 201.

FERDINANDO I D'ASBURGO: imperatore, commissionò a C. Sorte la descrizione del contado del Tirolo e d'altri suoi paesi, S. 282.

FERECIDE SIRO: Pl. 437.

FERITE: coi sangui, rese dalla pittura, Vs. 61.

FERRARA: D. 159, 204; giardini, G. 10.

FERRARI GAUDENZIO: sua imitazione diligentissima delle vesti, C. 368.

FESTO: Pl. 435, 441.

FETONTE: S. 293, 300.

FEUARDENT FRANÇOIS: Pl. 244 s., 271, 300, Alb. 234.

FIACCO (FLACCO) ORLANDO: ritrattista veronese, S. 300.

FIAMMA: resa dalla pittura, Vs. 61.

FIAMMINGHI: portano la palma dei paesi, G. 10, 22.

FIANDRA: vanta donne pittrici, Sg. 77.

FIATI: resi dalla pittura, V. 37, Vs. 61 s.

FICINO MARSILIO: C. 256, 300.

FIDIA: V. 40, G. 14, 54, Pl. 161 s.; sua Venere, G. 79; suoi cavalli di Roma, senza briglia, fanno come se l'avessero, G. 95; statua dell'Amazone per il tempio di Diana Efesia, G. 106; fece la statua di Giove ispirandosi ad Omero, B. 150; immagine della Fortuna, C. 364 s.

FIGINO AMBROGIO: C. 241 s., 244; tavola della Vergine che preme il serpente col piede, C. 248; tavola del Passaggio del Mar Rosso, C. 248; Michele e Lucifero per la cappella del Collegio de' Dottori, C. 276; un suo ritratto trae in inganno un cane, C. 280; si oppone ad opere non convenevoli alla cristiana religione e pietà, C. 304; tavola della Beata Vergine con S. Giustina e S.

Ambrogio, nel Collegio Borromeo di Pavia, esempio di unità di azione, C. 348; S. Matteo, nella chiesa di S. Raffaello, esempio di unità del soggetto, C. 348; Salvatore agonizzante, esempio dell'imitazione dei costumi, C. 358.

FIGULI: Pl. 156.

FIGURA: a distanza, più graziosa, P. 101; di giusta proporzione, dieci facce di altezza, P. 104 s.; il maggior numero delle f. siano integre e spiccate, P. 115; umana, la fattura più difficile, Dn. 212; umana, dall'intelligenza delle sue proporzioni si possono intendere tutte le altre, Dn. 212; nel senso di forma delle cose, Pl. 312; e vestigio, Pl. 132; corrispondenza tra il verso nella poesia e la figura nella pittura, C. 360; le f. composte di facce, come i versi di piedi, C. 361 s.

FILARCO: G. 107.

s. FILASTRIO: Pl. 195, 437.

FILEMONTE: G. 105.

FILIPPICO: eretico, Pl. 238, 346.

FILIPPO: medico di Alessandro, B. 157.

FILIPPO: duca di Milano, D. 161.

s. FILIPPO: abusi di raffigurazione, Pl. 404; sue immagini, Pl. 507.

FILIPPO II: re di Spagna, ama e onora la pittura, D. 159 s.; e Tiziano, D. 159.

FILIPPO MACEDONE: B. 140; si dilettò di pittura, Alb. 202.

FILISCO: C. 356.

FILISTEI: Pl. 363.

FILOCLE EGIZIO: trovò i profili, P. 123; fu il primo a distinguere le membra dell'uomo, G. 12 s.

FILOMENA: convertita in usignolo, G. 16.

FILONE EBREO: sue lodi della pittura, Pl. 151; sulla scrittura degli Egizi, Pl. 176; scrive che Mosè bandì le arti, Pl. 387, 443.

FILOSOFIA: tutte le arti se ne servono, V. 24; e arte, Dn. 266; allegoria femminile, G. 104; morale, qualifica e governa l'imitazione, C. 294.

FILOSOFO: formatore di immagini, ma non imitatore C. 295 s.; dipinge con le parole immagini che non hanno altro fine che l'utile, C. 295 ss.; e poeta, C. 297; non si vale delle cose poetiche per dilettare ma per giovare, C. 302 ss.

FILOSTRATO: Alb. 212; si dilettò di pittura, Alb. 204; definì la pittura imitazione di quelle cose che si possono vedere, Alb. 215.

FINE: dà unità all'arte, V. 11 s., 53; di ogni arte è uno solo, V. 11 s.; dell'arte, è infinito, V. 12; e ufficio, V. 28; della pittura e della scultura, è un'artifiziosa imitazione della natura, V. 44; della pittura e della poesia, è imitare la natura, V. 53; dell'immagine, Pl. 121, 136, 210, non è altro che rappresentare qualche altra specie e assomigliarla, Pl. 209; onesto, utile e dilettevole, Pl. 138; dei libri e delle pitture, la persuasione, Pl. 147; della pittura e del pittore cristiano, Pl. 210; e officio, diversi, Pl. 214; è la principale ed ultima intenzione, Pl. 214.

FINESTRE: ideate dagli antichi secondo le proporzioni dell'uomo, P. 103.

FINTO: f., vero e favoloso, G. 15; figure f. e favolose, dilettevoli, G. 18; e favoloso, G. 21, 100; può cadere sotto la licenza poetica, G. 21; quello che rappresenta o può naturalmente e veramente rappresentare il vero, G. 22; si può preporre al vero, al fine di edificare, G. 78, 80; è quello che non è, ma può essere, G. 100; non può essere dove non può essere il vero, G. 100; maschera del vero, G. 100; finto e vero nella imitazione del pittore, C. 244.

FINZIONE: poetica, G. 3; sia di cose che possono garbatamente essere, G. 95; troppo frequente, infastidisce, G. 95; non si ammetta nelle cose sacre, G. 96; le f. siano rare e ben consertate nelle storie, G. 99; sia comprensibile, G. 99.

FIOCCHI ANDREA: Pl. 409.

FIORENTINI: loro cieco amor proprio, D. 147; ingegni, nel cui terreno vie più che in nessun altro la bellezza e il valore delle tre arti hanno fatto prova,

B. 131; non inferiori agli antichi Greci, B. 132.

FIORI: resi dalla pittura, D. 184, nella loro varietà, S. 275; più belli, quanto più conseguono il fine della loro quantità e qualità, Dn. 252.

FIRENZE: V. 34, Vs. 62, T. 69, Cl. 81, D. 209 s., G. 50, Am. 118, 122 s., 129; S. Maria del Fiore, Cupola, V. 22; dove rinacque la pittura, V. 36 s.; Ercole e Caco di B. Bandinelli, V. 49; Piazza del Duca, V. 51; Battistero, sue porte, V. 51; giardini, G. 10; SS. Annunziata, Annunciazione, Pl. 167, Alb. 231; Piazza della Signoria, Colosso dell'Ammannati, Am. 122; così magnificamente ornata dalle opere di Donatello e di Michelangelo, che non porta invidia a nessuna città, B. 132, non porta invidia nemmeno a Roma, B. 132; Orsanmichele, S. Giorgio di Donatello, B. 132; S. Maria del Fiore, Cupola, B. 179, 189.

FISIONOMIA: necessaria al pittore, P. 136, Alb. 221.

FIUMI: loro origine, S. 275 s., 277, 279 ss., 300; rappresentati dai pittori, G. 19, 22, Alb. 215.

FLAVIANO: vescovo, Pl. 326.

FLAVIO GIUSEPPE: Pl. 145, 188, 201, 225, 326, 423, 434, A. 511 s.

FLEGRA: C. 271.

FLORA: e Vertunno, dipinti dall'Arcimboldi, C. 257.

FLORI: G. 9.

FOBETERA: C. 269.

FOCIDE: G. 90.

FOGLIAMI: specie del genere delle chimere, Dn. 236.

FOGLIE: delle erbe, varie secondo la varietà del composto dei quattro umori, Dn. 249.

FOLGORE: dipinta da Apelle, G. 22.

FONTI: loro origine, S. 280; rappresentate dai pittori, G. 22, Alb. 215.

FORMA: delle cose dipinte, non è altro che disegno, D. 171 s.; brutta, toglie ogni lode a qualsiasi bellissima invenzione, D. 171; intenzionale della natura, Dn. 265; dell'immagine, Pl. 136, 138, 255; nasce dal concetto interiore dell'autore, espresso poi col disegno esteriore, Pl. 138.

FORO BOARIO: G. 106.

FORTEZZA: il vivo della f., reso dalla pittura, P. 107.

FORTUNA: V. 17, Sg. 76, G. 6, 27, Pl. 291, C. 281; e arte, V. 29 s.; e prudenza, V. 30; allegoria e idolo, G. 103.

FORZA: dell'arte, mostrata dai pittori, G. 39 s., 46.

FOSSONE: S. 282.

FRA' BARTOLOMEO: eccellente pittore, entrò in religione, Pl. 167; di religiosa vita, Alb. 232.

FRACCURRADI: arte puerile, V. 16.

S. FRANCESCO: Pl. 368, 478, Alb. 226; abuso nel rappresentarlo rosso, grasso, attillato, coi mostacchi della barba pettinati ecc., G. 33; ebbe le stigmate guardando le piaghe del Salvatore, Pl. 233; sue immagini, Pl. 507.

FRANCESCO I: re di Francia, e Leonardo, D. 161; e Andrea del Sarto, D. 200; e Tiziano, D. 205; e il ritratto di un armato con un giuoco di specchio, G. 17 s.; voleva portare in Francia il Cenacolo di Leonardo, C. 378; donò a Clemente VII una copia in argento dello stesso Cenacolo, C. 378.

FRANCIA: D. 161, S. 280, G. 69, Pl. 280, 321, 325, B. 139; vanta donne pittrici, Sg. 77; giardini del re, G. 10; statue degli antichi re, Pl. 321.

FREGI: siano varii, ad ornamento delle storie, P. 116.

FREGIUS (FRÉJUS): V. 85.

FREGOSO BATTISTA: Pl. 346, 349.

FRIGIONES: o ricamatori, V. 45.

FRINE: D. 176.

FRODATORI: ammoniti dall'immagine di Zaccheo, C. 313.

FRONDI: rese dalla pittura, D. 184.

FRONTE: di donna bella, secondo l'Ariosto, D. 173.

FRUTTI: resi dalla pittura, D. 184; belli, quando conseguono il loro fine, Dn. 252.

FUCSIO (LEONHART FUCHS): V. 39.

FUGA IN EGITTO: asinello, Pl. 288; abusi, Pl. 404, 506.
FULGENZIO FABIO PLANCIADE: Pl. 181, 450.
FUMO: reso dalla pittura, V. 37, Vs. 61; del naso del cavallo, rappresentato da un pittore, G. 42.
FUOCO: la pittura può bene imitarlo, V. 37, Vs. 61, P. 117, D. 184; nella notte, reso dalla pittura, Pt. 68; dello sdegno, reso dalla pittura, P. 107; di un incendio notturno veronese, descritto e dipinto da C. Sorte, S. 289 ss.
FURORE: finzione favolosa, di Virgilio, G. 100 s.; finto incatenato nel tempio di Giano chiuso, a significare la pace, G. 102.
FUSORIA: molto diversa dalla pittura, P. 96.
FUSSA: S. 282.

G

GABAONITI: Pl. 423.
GABRIELE: angelo, Pl. 288, 507, C. 275.
GAD: Pl. 205.
GAGLIARDAMENTE: disegnava Tiziano, D. 201.
GALATEA: G. 9.
GALATINO PIETRO: Pl. 188.
GALENO: V. 13, 25, 29, 33, 44, P. 114, Alb. 205, C. 242; arti vili e arti liberali, V. 17; agguaglia la medicina all'architettura, V. 21; diceva che l'arte ha due gambe, la ragione e l'esperienza, V. 27, 32 s.; non pone la pittura e la scultura tra le arti servili, Pl. 158; ritiene la pittura arte nobile e liberale, Alb. 210.
GALERE: se si addicano nelle chiese, Pl. 508.
GALILEA: Pl. 506.
GALLI: G. 52.
GALLO: significa l'aurora, G. 104.
GAMALIELE: Pl. 244.
GAMBE: di donna bella, asciutte, P. 103.
GANASSI SILVESTRO, DETTO DAL FONDAGO: figlio della musica e nipote della pittura, arti sorelle, P. 135; eccellente musico e sonatore del doge, D. 153.
GANIMEDE: D. 178; non è conveniente fargli nervi e robustità da Sansone, D. 177.
GARAMANTI: C. 267.
GARDA: B. 136.
DELLA GATTA BARTOLOMEO: abate di S. Clemente di Arezzo, fu di onesta vita e non dipinse mai cose vane, ma sempre devote ed oneste, Alb. 233.
GAURICO POMPONIO: P. 96, 136.
GAZA: e Sansone, C. 350.
GELASIO: papa, Pl. 286, 289.
GELLIO: G. 89, 99, Pl. 459; il piede geometrico misurava quattro palmi di mano, P. 104.
GELOSIA: dello scultore, V. 48, Sg. 75 s.
GENERAZIONE: difficoltà che le provengono dagli accidenti, Dn. 217 s.
GENOVA: giardini, G. 10.
GENTILI: e la Chiesa, G. 34; e cristiani, G. 80, Pl. 251 ss.; adoravano gl'idoli, Pl. 130, 183 ss., 251 ss.
GEOMETRIA: arte liberale, V. 15; necessaria al pittore, G. 14, 24; allegoria femminile, G. 104.
GEREMIA: G. 85, Pl. 195, 260, 289, 434 s.; Dio gli parlava per mezzo dell'angelo, G. 37.
GERIONE: C. 273.
GERMANIA: G. 5, Pl. 280, Alb. 229, C. 266; non vi fu mai perfezione di pittura, D. 166.
GERMANO COSTANTINOPOLITANO: Pl. 208, C. 305 s.
GEROGLIFICI: Pl. 176, 288, C. 318, 329; e simboli, Pl. 462; pitture etiche, vietate nelle chiese, C. 329; v. *Egizi*.
GERUSALEMME: G. 26, 30, 31, 50, Pl. 244, 367, 415, 423, 471, C. 317, 327, 355; madri che mangiavano i figli, G. 64; ricchezza della sua suppellettile ecclesiastica, Br. 4.
S. GERVASIO E PROTASIO: loro immagini, Pl. 507.
GESTI: decoro, G. 43 s.
GESUALDO ALFONSO: card., Alb. 197 s., 200, 235.
GETTI: di bronzo, V. 49.
GHERARDINI FILIPPO: C. 257.

GHIACCIO: contraffatto dalla pittura, Vs. 61; e neve, resi dal pittore, S. 292, 300.
GHIBERTI LORENZO: B. 133.
GIACINTO: recato a Roma da Augusto e dedicato da Tiberio al proprio tempio, G. 107.
GIACOBBE: G. 13, Pl. 203 s., 231, 250, 261, C. 306, 328.
s. GIACOMO: Pl. 244, 363; sue immagini, Pl. 507.
s. GIACOMO MINORE: sue immagini, Pl. 507.
GIAFET (IAFET): G. 79.
GIALDOLINO: S. 286, 291.
GIANICOLO: G. 32.
GIANO: G. 6 s., 92 s., 102.
GIARDINI: di Napoli, del re di Francia, di Genova, di Firenze, Siena, Lucca, Ferrara e Mantova, G. 10.
GIGANTI: fulminati, da non rappresentarsi in chiesa, G. 20.
GILIMERE: re dei Vandali, G. 106.
GILIO GIOVANNI ANDREA: G. 7.
GILIO SILVIO: G. 6.
GIOBBE: Alb. 214, C. 271 s.; risusciteremo nudi, secondo G., G. 61; sulla resurrezione della carne, G. 63.
GIOIE: contraffatte dalla pittura, non dalla scultura, Vs. 63; posssono essere « ritratte », Dn. 245 s.
GIONA: Pl. 403.
GIORDANO: G. 37, 40, Pl. 205, C. 313.
GIORGIO: patriarca di Alessandria, Pl. 350.
s. GIORGIO: Pl. 460; dragone, abuso, G. 43; come rappresentare la lancia, C. 354.
GIORGIONE: P. 126, D. 198 s.; dipinge un S. Giorgio riflesso in vari specchi, P. 131; vince G. Bellini, D. 145; vinto da Tiziano, D. 145; dipinge il Fondaco dei Tedeschi, D. 163 s., 201; pittore di grande stima ma di maggiore aspettazione, D. 198; si vedono di lui alcune cose a olio vivacissime e sfumate tanto, che non ci si scorgono ombre, D. 198 s.; morì di peste, D. 199; e Tiziano, D. 201 ss.
GIORNO: chiaro, contraffatto dalla pittura, Vs. 61, D. 184, G. 22.
GIOSAFAT: G. 59, 67, 69.
GIOSEFFO IL MORO: P. 126.
GIOTTO: V. 15, P. 126, S. 286, Alb. 203; fu, modernamente, il primo a rendere gli affetti, V. 55.
GIOVAMENTO: e diletto, Dn. 209.
GIOVANI: e vecchi, nella varietà della storia, P. 115; il pittore non dia loro sentimenti da fanciulli, D. 177; e vecchi, loro rispettiva convenienza di abiti, gesti e maniere, G. 44.
GIOVANNA: papessa, Pl. 360.
GIOVANNI: papa, pitture in S. Salvatore di Roma, Pl. 302.
s. GIOVANNI BATTISTA: Pl. 271, 364, 403; abusivamente dipinto con pelliccetta corta di zibellini, G. 32, 112; raffigurato troppo vecchio nei confronti di Cristo, Pl. 376; sua immagine, esempio di povertà di costumi, Pl. 461; sue immagini, Pl. 507; che col dito mostra l'agnello, C. 307, 312; la sua immagine ammonisce i molli, C. 314.
GIOVANNI CELESTINO: Pl. 293.
GIOVANNI CLIMACO: Pl. 452 s.
s. GIOVANNI CRISOSTOMO: G. 88, Pl. 137, 147 s., 160, 191, 193 s., 235, 256, 271, 290, 320 s., 326, 393 s., 475 s., 490, B. 68, C. 272, 307, 319; aveva un ritratto dal vivo di S. Paolo, Pl. 350; descrive efficacemente l'avarizia, Pl. 459 s.; amava una pittura di cera, in cui si vedeva un angelo che cacciava i barbari, C. 310.
s. GIOVANNI DAMASCENO: G. 108, Pl. 135 s., 193, 207 s., 238, 242 s., 246 s., 253, 256 s., 262, 333, 349 s., 351, Alb. 212, 234; forza della pittura, G. 108; le immagini suppliscono al difetto della lontananza, Pl. 141; pittura e scrittura, Pl. 143; idolatria che nasce dalla pittura, sua origine, Pl. 186; si rappresentino le cose celesti con somiglianze proporzionate ai nostri sensi, Pl. 246 s.; effetti utili delle sacre immagini, Alb. 225.
GIOVANNI DIACONO: Pl. 165, 293, 348, 350, Alb. 232; scrive che S. Gregorio fece ritrarre i propri genitori, C. 322.

s. Giovanni Evangelista: G. 74 s., Pl. 259, C. 321; raffigurato abusivamente troppo giovane, G. 32, Pl. 363, 406; vide Dio in forma di vecchio, G. 34; dice nell'Apocalisse che il regno dell'Anticristo durerà tre anni e mezzo, G. 56; annuncia l'apparizione di Cristo nel Giudizio Finale, G. 58; descrive gli angeli con le trombe nel Giudizio Finale, G. 58 s.; predice i due libri aperti nel giorno del Giudizio, G. 72; annuncia che dopo il Giudizio ci sarà una nuova terra e un nuovo cielo, G. 85; scrive che i martiri portano le palme, G. 113; il Demonio induce i pittori a rappresentarlo ornato e addobbato come un istrione, Pl. 266; rappresentato con una pernice in mano, immagine insolita, Pl. 405; sue immagini, Pl. 507; vide il Padre Eterno sotto forme immaginarie, C. 332 s.; immagini simboliche dell'Apocalisse, C. 337.

s. Giovanni Gualberto: C. 317.

s. Giovanni e Paolo: loro immagini, Pl. 507.

Giovanni da Sacrobosco: Alb. 214.

Giove: D. 169, S. 293 s., G. 20, 35 s., 79, Pl. 187, 193, 212, 289, 292, 305, 450, B. 191, Alb. 217, C. 259, 297 ss., 306, 327, 351, 372; e Leda, da non raffigurarsi in chiesa, G. 20; Terminale, G. 21; col fulmine, descritto dai poeti, Pl. 450.

Giovenale: Pl. 429.

giovinezza: età in cui il composto delle membra è arrivato al perfetto termine di poter conseguire il suo fine, Dn. 227 s.; allegoria e idolo, G. 103.

Giovio Paolo: Pl. 466.

Giraldi Giglio Gregorio: Pl. 435.

s. Girolamo: G. 86, 88, 99, Pl. 151, 172, 180, 187, 204, 249, 278, 284, 286, 300, 326, 363, 368, 397, 403, 405, 428, A. 515, C. 276; abuso nel dipingerlo col cappello rosso, G. 33; reproba il libro Transito della Madonna, G. 42; vuole che, interpretando, si attenda al senso e non alle parole, G. 62; gettò via Persio, perché troppo oscuro, G. 99; sue immagini, Pl. 507; ha descritto la ricchezza dei libri e codici sacri antichi, Br. 4; miracolo del diavolo che tentava la suora, C. 315 s.; miracolo dell'eretico ariano, C. 317 s.

Giuda: Pl. 310.

Giudea: G. 13, 32, Pl. 146, 363.

Giudee: usavano vesti con ricami, D. 168.

Giudei: non venerano le sacre immagini, riputandole idoli, Pl. 130; setta produttrice di superstizioni, Pl. 187.

giudice: di pittura, ogni uomo di bell'ingegno, che ha affinato il giudizio con le lettere e con la pratica, D. 154 ss.

giudizio: V. 22, 34, Sg. 76, M. 82, P. 96, 98, Dn. 213, 229, 233, 237, S. 277; universale del pubblico, V. 56, D. 156; perfetto, occorre al pittore, Vs. 61; buono, è la discrezione, P. 104; c'è da fidarsene meno che delle misure, P. 106; parte del disegno, dono di natura, P. 113 s.; diviene più perfetto con l'esercizio, P. 114; nasce dalla pratica e dall'esperienza, D. 155; sottoposto all'occhio, D. 156; buon g., nella imitazione degli antichi, D. 176; negli scorci, D. 180; naturale, Dn. 268; retto, G. 4; dell'occhio, inganna, G. 24; e verisimilitudine, Pl. 272; perizia, intelletto e g., necessari al poeta, Pl. 450; necessario allo scultore, Am. 118.

Giudizio Finale: non ne conosciamo il tempo, G. 56; tra i segni precorritori l'Anticristo, secondo Paolo, G. 56; segni predetti dagli Evangelisti, G. 57; apparizione di Cristo, secondo S. Giovanni, G. 58; angeli con le trombe, secondo S. Giovanni, G. 58; sedia di Cristo giudicante, G. 77; nudi e vestiti, G. 77 s.; dipinto da Piersimone, G. 81; temerarietà dei pittori, Pl. 270; capricci dei pittori male accorti, Pl. 404; figurato dalla parabola del grano raccolto e trebbiato nell'aia, Pl. 465; sue immagini. Pl. 507 v. *Michelangelo,* Giudizio Finale.

giudiziosi: e intendenti, Dn. 209 s.

Giuliano Apostata: Pl. 242 s., 299, 412, 434; accompagnava la propria immagine a quella degli dèi, Pl. 305.

GIULIO II: sua tomba, di Michelangelo, Vs. 62; e Leonardo, D. 161; ritratto da Raffaello, D. 197.
GIULIO CAPITOLINO: Alb. 203.
GIULIO FIRMICO: se la pittura sia arte nobile e liberale, Alb. 210.
GIULIO OBSEQUENTE: Pl. 424.
GIULIO ROMANO: D. 146; fece disegni per stampe di Marcantonio, D. 189; degno discepolo di Raffaello nella pittura e nell'architettura, D. 199; carissimo a Federico duca di Mantova, D. 199; ornò Mantova di bellissimi edifici, D. 199; bell'inventore, buon disegnatore, e coloriva benissimo, D. 199; fu vinto per il colore e più gentil maniera dal Correggio, D. 199; suoi modi per la prospettiva in scorcio, S. 298; Palazzo del Tè, Sala dei Giganti, C. 271.
GIUNONE: D. 192, G. 101, 106 s., Pl. 289, 302, C. 306, 351, 355, 372.
GIUOCO: dei fanciulli e licenza poetica, G. 22; come imitazione, C. 280 ss.
GIUSEPPE: Pl. 250, 261, C. 306; la sua immagine vale contro la lussuria, Pl. 461, e ammonisce i carnali, C. 314.
S. GIUSEPPE: abuso nel rappresentarlo decrepito, G. 32; nella Fuga in Egitto, abusi dei pittori, Pl. 404.
S. GIUSTINA: C. 348.
GIUSTINIANI LORENZO: Pl. 405.
GIUSTINIANO: G. 20, 53, 105 s., 346, B. 183; fece ritrarre nel suo Augusteo le guerre di Belisario contro i Persiani, Goti e Vandali, G. 105 s.; ordinò che la tavola (cioè il legno) cedesse alla pittura, Alb. 223.
S. GIUSTINO: Pl. 145, 185, 189, 195.
GLICERA: tessitrice di ghirlande, A. 516.
GLORIA: di Dio e utilità del popolo, fine dell'opera del Paleotti, Pl. 119.
GNEO SCICINIO: G. 88.
GNOSTICI: eretici, accompagnavano le immagini dei santi a quelle dei filosofi, Pl. 304 s.
GOFFAGGINE: muove il riso, P. 116.
GOLA: di donna bella, rotonda e liscia, P. 102.
GOLIA: Pl. 235, 362.
DELLA GOLPAIA (VOLPAIA) CAMILLO: V. 39.
GOMMA ARABICA: per l'acquerello, S. 283 s., 285.
GONZAGA FEDERICO II: primo duca di Mantova, e Giulio Romano, D. 199; e Tiziano, D. 204; e C. Sorte, S. 297.
GONZAGA FERRANDO: C. 338.
GONZAGA GIULIA: suo ritratto per mano di Sebastiano del Piombo, V. 40, lodato in versi dal Molza e dal Porrino, V. 41.
GORDIANO: padre di S. Gregorio, Pl. 350, C. 322.
GORGONE: C. 273.
GOTI: G. 53, 106, 108, Pl. 473; al tempo dei G. in Roma le madri mangiavano i figli, G. 64.
GOTIA: G. 19.
GRAGNUOLA: si può « ritrarre » semplicemente, Dn. 244.
GRAMMATICA: arte liberale, V. 15; allegoria femminile, G. 104.
GRANDEZZA: B. 180 s.; arrecata dalla pittura, V. 39; arrecata dalla scultura, V. 51; di Dante e di Michelangelo, V. 57.
GRANDINE: contraffatta dalla pittura, Vs. 61; dipinta da Apelle, G. 22.
GRANVELA ANTONIO: cardinale, C. 371.
GRASSEZZA: rende inutili, Dn. 224, 226; nuoce al moto, Dn. 226 s.
GRAVE: il g. della fatica, reso dalla pittura, P. 107.
GRAVI: e plebee, persone, diversa convenienza di abiti, gesti e maniere, G. 44.
GRAVITÀ: nelle storie, P. 116; grata al Comanini, C. 247.
GRAZIA: della scultura, Bz. 64, Cl. 80; della pittura, Pt. 68; nel disegno, Cl. 80; se può stare senza bellezza, V. 85; se più desiderabile della bellezza, V. 85; è una certa qualità che appare nelle cose graziose ovvero graziate, V. 85; dovunque è bellezza, è g., V. 86 s., 89; può essere senza bellezza, V. 86, 89; diletta e muove ad amare, V. 86, 90; non risulta dalla misura e proporzione delle membra, V. 88; non dipende dalla materia, ma dall'arte, V.

88; non nasce dai corpi, V. 88; nasce dalla forma, V. 88; viene all'uomo dall'anima, V. 88; raggio e splendor del primo bene, secondo Platone, V. 88; g. e bellezza spirituale, sono una medesima cosa, V. 89 s.; può darsi senza bellezza corporale e aristotelica, V. 86; senza g. non può darsi bellezza platonica, V. 86; g. o venustà o vaghezza, nasce da una giusta proporzione, P. 118; delle invenzioni di Raffaello, D. 170; risplende in uomini d'imperfetta composizione, Dn. 228 s.; è parte occulta di bellezza corporale che si fa conoscere per mezzo delle potenze intellettuali, Dn. 229; anche solamente bellezza dell'animo, Dn. 229; di attitudini e movenze, Dn. 230; vera e ferma, non può vedersi se non nell'uomo, Dn. 230; per un dono particolare dell'ingegno e del giudizio, che varia negli artefici, Dn. 230; da bellezza corporale interiore, Dn. 235; prodotta dall'ordine, G. 38; commendata da Apelle, Pl. 500; di una statua di marmo, Am. 118.

GRECI: G. 14, 51 s., 89, 103, 105, Pl. 144, 212, 217, 365, 419, 471, B. 155, 165, Alb. 213, C. 281; scarsi cultori dell'architettura, V. 21; onorarono la pittura, V. 35, P. 108, Alb. 221; considerarono la pittura arte liberale, P. 108; vietarono ai servi di esercitare la pittura, P. 108, D. 161; dicesi che furono inventori della pittura, P. 123; se inventori della pittura, G. 12 s.; insegnarono la pittura ai fanciulli, Pl. 22; setta produttrice di superstizioni, Pl. 187; loro favole, Pl. 450; rigidi osservatori della modestia nell'ornare le chiese, C. 328, non permettevano si dipingessero nudi, C. 328, ammettevano le immagini vestite, purché apparissero dall'ombelico in su, C. 328.

GRECIA: G. 12, 92, B. 161, 170, Alb. 203, 205, 209, C. 280.

GRECO ALESSANDRO: intagliatore di pietre fini, V. 45.

GREGORIO II: Pl. 238 s.

GREGORIO III: Pl. 239.

GREGORIO X: Pl. 285.

GREGORIO XIII: committente della tomba Buoncompagni nel Camposanto di Pisa all'Ammannati, Am. 122.

GREGORIO XIV: C. 239.

S. GREGORIO MAGNO: G. 86, 88, 99, Pl. 208, 221, 226, 228, 238, 253, 263, 292 s., 348, 350, 424, 459, 469; le pitture sono le storie degli ignoranti, G. 25, 108, Pl. 226; parla dell'effetto dell'immagine del Crocifisso su Secondino, G. 108, C. 307; la pittura si fa intendere anche dagli idioti, Pl. 143, 226; e Saturnino, Pl. 165; la pittura, come la scrittura, ci ricorda il figlio di Dio, Pl. 208; fece ritrarre i suoi genitori, Pl. 350, C. 322; fece ritrarre sé stesso, Pl. 350, C. 322; sue immagini, Pl. 507; la pittura suscita il ricordo, Alb. 229; fece rovinare in Roma molte statue pagane, C. 319.

S. GREGORIO NAZIANZENO: Pl. 148, 160, 193, 299 s., 305, 330, 409, 434, 479; sua definizione dell'immagine, Pl. 134; canta gli effetti dell'immagine di Polemone, Pl. 232, Alb. 227, C. 314 s.; descrive l'umiltà e la fucata bellezza, Pl. 459.

S. GREGORIO DI NISSA: Pl. 241, C. 310 s; mosso a lacrimare da una raffigurazione del Sacrificio d'Isacco, G. 41, 108, Pl. 231 s., C. 310; descrive efficacemente l'iracondia e l'invidia, Pl. 459; più volte lesse una storia, la quale di poi vedendo dipinta, pianse, Alb. 218.

GREGORIO DI TOURS: Pl. 284.

GRIMANI BERNARDO: P. 126.

GRISOLITO: Dn. 245.

GRISONI (GRIGIONI): S. 280.

GROTTE: di S. Pietro in Vincula, Dioclezianе, Antoniane, di Villa Adriana, Pl. 428; g. o catacombe, di S. Sebastiano e di S. Lorenzo, Pl. 428.

GROTTESCHE: Pl. 355, 383, 421, 425 ss.; pitture delle grotte di Roma, V. 40; specie del genere delle chimere, Dn. 235 s.; delle Logge Vaticane, G. 18; pitture mostruose, fabbricate dalla fantasia, Pl. 425; forme d'uomini o d'ani-

mali o d'altre cose che mai non sono stati né possono essere, Pl. 425, 449; sparse negli edifici pubblici e privati, fin nei templi venerandi, Pl. 426; da « grotte », Pl. 426, 433, 441; loro ubicazione originaria, in luoghi sotterranei o no, Pl. 426 ss.; secondo Vitruvio usate nelle abitazioni comuni, Pl. 427; secondo Vitruvio invenzione di pittori poco eccellenti al fine di coprire con varietà di forme e di colori il difetto delle loro arti, Pl. 431; dai mostri dei paesi vinti, Pl. 431; dalle cene antiche, Pl. 431 s.; dalle guglie egiziache, Pl. 432; dalle favole dei poeti, Pl. 432; dalle opinioni vane dei Pitagorici, Pl. 432; fantasmi e mostruosità, Pl. 434; dalle pitture dei templi degli dèi infernali, Pl. 437 ss.; invenzione graziosa per la novità delle forme, Pl. 439; loro diffusione, Pl. 440 ss.; facili anche per gli artefici mediocri, Pl. 440 ss.; modo di farle con lo spolvero, Pl. 441; portano minima spesa ai committenti, Pl. 441; non convengono nelle chiese, Pl. 442 ss., 445 s., 451 s.; pitture bugiarde, inette, vane, imperfette, inverisimili, sproporzionate, oscure e stravaganti, Pl. 443; i loro pittori non cercano altro che ingannare, a guisa dei sofisti, Pl. 443; i loro pittori fanno a caso, senza pensare a quello che fanno, Pl. 443; chiamate da alcuni sogni dei pittori, Pl. 444; critiche di Vitruvio, Pl. 444, 447 s.; critiche di S. Bernardo, Pl. 445; nei vestigi degli antichi edifici più sontuosi, Pl. 447; cose capricciose, Pl. 449; pure dilettazioni, Pl. 449; non nascondono alcun senso giovevole, Pl. 451; non convengono ai cristiani, Pl. 451; Platone ne aveva notizia, A. 516 s.

GRUTLANDIA: G. 19.

GUANCE: di donna bella, uguali, P. 102; di donna bella, secondo l'Ariosto, D. 173; recano aiuto alla bellezza, B. 184; se sono troppo gonfie o troppo piatte arrecano difformità, B. 184.

GUASTADETTA: o ampolla di vetro per conservare l'acqua di rose, S. 285.

GUAYNACAPA: re del Cusco, suo interesse per le cose della natura, A. 514.

GUAZZO: pittura a g., V. 38, P. 121, 133, D. 145, S. 282, 285.

GUAZZO STEFANO: C. 241 s.

GUERRA: arte della g., V. 19; allegoria favolosa, G. 101; figurata col tempio di Giano aperto, G. 102; le immagini delle g. siano circospette, Pl. 357; la memoria degli eccessi delle g. è più da cancellare che da conservare, Pl. 357.

GUGLIELMO: abate di San Teodorico, C. 324.

GUINIZELLI GUIDO: V. 15.

GUSTO: in tutti è posto naturalmente, D. 155 s.

H

HARPSFIELD N.: Pl. 241, 262.

HIRA: Pl. 205.

HOZYUSZ STANISLAW: Pl. 260.

HYPNEROTOMACHIA DI POLIFILO: dimostra che cos'è il facile e l'oscuro, G. 99.

I

S. IACOPO: rappresentato senza pertiche, abuso, G. 41.

IADE: Alb. 214.

IALISO: di Protogene, B. 131 s.

JANSEN CORNELIS: Pl. 173, 187, 414, 429, Alb. 211.

IARBA: G. 100.

JAVELLI GRISOSTOMO: Pl. 220, 445.

IBERO: S. 280.

ICARO: trovò la vela, G. 92.

ICELONE: C. 269.

ICONOMACHI: Pl. 119.

IDEA: P. 107, S. 299; delle cose artificiate, C. 250.

IDIOTI: e dotti traggono utilità dalle pitture, C. 309.

IDOLATRI: i libri narrano i loro fatti viziosi, le immagini invece possono indurre in inganno, Pl. 310.

IDOLATRIA: sue origini, Pl. 183 ss., 189 ss.; scultoria, cominciò con Thare, padre di Abramo, Pl. 186; peccato gravis-

simo, Pl. 189 s.; mirabilmente descritta da Prudenzio, Pl. 460.

IDOLO: Pl. 130, 179 s.; immagine che, con falsa somiglianza figurando cose di religione, riceve culto non dovuto, Pl. 179; rappresenta cosa che non è né mai è stata, ovvero con altra ragione da quello che è stata, Pl. 181; immagine e simolacro che trae origine dall'artificio dell'uomo, dalla fantasia e intelletto di lui col mezzo della volontà, C. 251; oggetto delle arti imitanti, C. 251; oggetto di tutte le arti, C. 251 s.; adeguato oggetto delle arti imitanti, C. 254; dell'arte imitante, rappresenta cosa reale o rassomiglia cosa immaginaria, C. 254 s.; è niente nel mondo, secondo S. Paolo, C. 255; non è sembianza di cosa che mai sia stata, secondo S. Tommaso, C. 255; effigie di cosa che non ha essere, secondo Suida, C. 256; oggetto della imitazione icastica e fantastica, secondo Platone, C. 256; tradotto da Marsilio Ficino in 'simulacro', C. 256; poetico, esprime più vivamente della pittura la cosa imitata, C. 287 ss.; del filosofo, C. 295 ss.; dei gentili, si può tollerare per la maestria e fierezza dell'artificio, C. 319.

IERONE: G. 105.

IFIGENIA: Sacrificio di I., V. 56, D. 167; tragedia di Euripide, tradotta da L. Dolce, D. 167; di Timante, G. 27, Pl. 382, C. 271.

IGIEMONE: fu il primo pittore a distinguere i maschi dalle femmine, G. 14.

IGINO: criticò Virgilio, G. 89 s.; diceva che le cose finte di fresca memoria hanno del vago, ma le cose tanto lontane no, G. 94 s.

S. IGNAZIO: dipinto scorticato, abuso, Pl. 363.

IGNORANTE: di pittura, P. 99; ignoranti e intendenti, S. 296; non può essere buon artefice, perché sa quello che ha da fare, ma non in che modo né in quale ordine, G. 14; che non sa leggere, capisce le immagini, G. 34 s., 108.

IGNORANZA: dei pittori, P. 96, D. 154, G. 3, 15, 33; dei committenti, P. 108, Pl. 122; di chi conduce solo i contorni delle figure, non sapendo la positura né il collegamento delle ossa, D. 178; dell'età del Comanini, C. 377 s.

ILA: D. 177.

S. ILARIO: Pl. 235.

ILIO: C. 323, 355.

IMAGO: quasi *imitago*, Pl. 134.

IMENEO: D. 192.

IMITARE: fare una qualche cosa in quel modo e come altri ha fatto o fa tuttavia, Dn. 219; e ritrarre, Dn. 235, 241, 252, 264 ss.; fare una cosa come ella avrebbe da essere in tutta perfezione, Dn. 241, 252, 264 ss.; un modo di operare che fugga le cose imperfette, Dn. 241; i. e ritrarre hanno fra loro la differenza che ha la poesia con la storia Dn. 252 s., 266 s.; le cose composte dall'artefice imperfettamente, Dn. 263 s.; più nobile del ritrarre, come la poesia della storia, Dn. 266; è fare un certo gioco, C. 285, 293.

IMITATORE: è terzo della verità, secondo Platone, C. 250.

IMITAZIONE: artifiziosa della natura, è il fine della pittura e della scultura, V. 44; della natura, è il fine della poesia e della pittura, V. 53; delle cose vive e proprie, regola dei pittori, P. 98; della natura e degli antichi, D. 176; di altre opere o artisti, D. 178 s.; considera l'intenzione formale della cosa che la natura ha prodotto in atto, Dn. 264; considera l'intenzione formale, cioè i movimenti delle membra dell'animale, Dn. 264; conosce la quantità e qualità delle membra, Dn. 265; conosce la particolare proporzione delle membra animali, Dn. 265; adopra tutte le potenze dell'intelletto, Dn. 266; cammina per le vie più nobili e più perfette della filosofia, Dn. 266; facoltà dipendente dalla filosofia, Dn. 266; suo diletto, Pl. 218 s., C. 270; icastica o fantastica, secondo Platone, C. 256, 274, 277, 285; dei colori e delle parole, C.

271; ricercata nei giochi, C. 280; poetica e della pittura, C. 285; rallegra, in quanto conduce all'intelligenza, C. 292; quasi un gioco che ha per fine il diletto, C. 294; in quanto qualificata e governata dalla morale filosofia non ha per fine principale il diletto, C. 294; regolata e governata dalla facoltà civile, C. 294; come imitazione, non serve ad altro che al puro rappresentare, C. 296; come gioco, serve al piacere, C. 296; dei cattivi costumi, è dei pittori moderni, C. 304, quanto sia lecita al pittore, C. 304; delle cose impudiche, non mai lecita, C. 304; d'atti lascivi, non può favorire alcun buon pensiero, C. 305; deve essere una e rappresentare quella cosa per cui la rappresentazione è stata fatta, C. 346.

IMMAGINATIVA: Pl. 133; del pittore, P. 107.

IMMAGINI: sacre, loro uso pubblico proibito da alcuni imperatori, massimamente greci, D. 161 s., ma approvato dai sacri Concili, D. 162; sacre, la chiesa condanna come eretici coloro che non le accettano, D. 162; sacre, libri degli ignoranti, D. 162, e quasi piacevolissimi svegliatoi, perché destano a divozione anche gl'intendenti, D. 162; dei buoni e dei virtuosi, infiammano gli uomini alla virtù e alle opere buone, D. 162; sacre, loro uso secondo Corrado Bruno, G. 86 s., 109 s.; sacre, di come debbano esser dipinte non c'è legge né regola, G. 110; sacre, dipinte oneste e devote dall'antica consuetudine, spregiata dai moderni, G. 110 s.; corrotte e deformate, Pl. 119; devono muovere i cuori, Pl. 120; sacre, i loro pittori devono essere disciplinati nella cognizione di Dio, e avere devozione, Pl. 120; convenienti alle cose cristiane, Pl. 121; disdicevoli alle cose cristiane, Pl. 121; nelle chiese, nelle case, nelle ville ed in ogni altro luogo, Pl. 123; cause e origini, Pl. 123, 141 ss.; loro dignità ed eccellenza, Pl. 123; sacre e profane, Pl. 124, 131, 170 ss., 197 ss.; sacre, officio, fine, effetto, Pl. 124, 209 ss.; sacre, sforzi del Demonio per abolirle, Pl. 124; immagine, ogni figura materiale prodotta dal disegno e dedotta da un'altra, Pl. 132; immagine, il suo scopo è di rappresentare la similitudine di un'altra specie, Pl. 134, 209; immagine, presuppone un'altra cosa anteriore, Pl. 134; immagine, definizione del Nazianzeno, Pl. 134; immagine, similitudine ed equalità, Pl. 135; immagine, accezioni diverse dei retori, astrologi, giureconsulti, dottori sacri ecc., Pl. 135; artefice, materia, strumento, corpo, forma, fine, Pl. 136 ss.; si riconoscono subito, Pl. 140; servono per favella comune a tutte le nazioni, Pl. 140, 148; nessuno strumento è più atto ad esprimere gli occulti concetti, Pl. 140; rappresentano tutte le cose materiali, naturali e artificiali, passate e presenti, Pl. 141; suppliscono al difetto della lontananza, Pl. 141; diletto, fine secondario, Pl. 142; onore a principi e re, fine secondario, Pl. 142; religione, fine secondario, Pl. 142; e libri, Pl. 142 ss., 221 ss., 225, 268 ss.; libri mutoli, Pl. 143; scrittura popolare, Pl. 143, 208; e libri, questione della priorità nel tempo, Pl. 143 ss., A. 511 s.; rappresentano direttamente i nostri concetti, Pl. 144; e libri, è più probabile una priorità delle i., Pl. 146; la loro nobiltà non dipende né dalla natura né dal luogo, Pl. 153, ma dalla somiglianza, Pl. 153; servono per la dottrina del popolo, Pl. 157, 208; l'esercizio di formarle si riduce alla carità, Pl. 162; introdotte per servizio pubblico del mondo, Pl. 168; materia, Pl. 168, 246 ss.; non ci sono gioie che si conservino con maggior cura, Pl. 169; industria per farle, Pl. 169; sono atte a rappresentare tutte le forme delle cose create, Pl. 170; sacre e profane, quanto alla persona che le riguarda, Pl. 171, quanto alla figura per sé stessa, Pl. 171 ss.; profane, derivate da necessità, utilità, di-

lettazione e virtù, Pl. 175 ss.; sacre, perché comandate da Dio, Pl. 197, perché hanno toccato Cristo o i Santi, Pl. 197, perché fatte da persona santa, Pl. 198, perché fatte miracolosamente, Pl. 198, perché Dio ha operato miracoli e segni in tali i., Pl. 198, perché unte col sacro crisma, Pl. 198, perché benedette, Pl. 199, perché rappresentano alcuna cosa di religione, Pl. 199; non sono cose, ma segni di cose, Pl. 200; sacre, né per la materia, né per i colori, né per l'artificio, né per opera alcuna di mano d'uomini, Pl. 200, ma per la forma e mistero che rappresentano, Pl. 200; sacre, loro origine, Pl. 201 ss., cause della loro introduzione, Pl. 206 ss.; sacre, aiutano le potenze dell'anima nostra, intelletto, volontà e memoria, Pl. 208; sacre, accrescono i desideri buoni e fanno aborrire il peccato, Pl. 208; cristiane, hanno riguardo a Dio, a noi stessi e al prossimo, Pl. 212 ss.; cristiane, offrono il dilettevole, l'utile e l'onesto, Pl. 213; cristiane, loro comodità, Pl. 213, splendore e bellezza, Pl. 213, aiuto nel conservare l'antichità, Pl. 213, utile universale per il popolo, servendogli come libri senza molta spesa, Pl. 213; cristiane, superiori ai libri per comodità, facilità, brevità, stabilità, Pl. 221 ss., ciò che insegnano lo scolpiscono nella memoria, Pl. 222, nel modo più chiaro, più spedito ed agevole palesano la legge cristiana, Pl. 222, come stendardi inalberati e bandiere spiegate palesano la legge cristiana ad ogni sorta di persone, in qualunque luogo, Pl. 222, come trombe perpetue gridano e inculcano nei sensi di ciascuno la legge cristiana, Pl. 222, con facilità e brevità insegnano la teorica, ma insieme la pratica di tutte le virtù e la vera istituzione della vita nostra, Pl. 223, commuovono gli affetti delle persone, Pl. 227 ss.; pie e devote, meravigliose operazioni si sono vedute per via di esse, Pl. 229 ss.; degli spiriti beati e sostanze celesti, materia e forma, Pl. 246 s.; sacre, artefice, materia, strumento, forma, fine, Pl. 254 s.; sacre, se è lecito romperle, cancellarle o bruciarle, Pl. 257; sacre, dignità, importanza e utilità, Pl. 265; sacre, e libri, loro classi e ordini, Pl. 268; sacre, i loro soggetti sono quelli idonei a farne libri, Pl. 268; degli dèi pagani, loro pericoli, Pl. 289 ss.; dimostrano un certo onore che si attribuisce alla persona rappresentata, Pl. 309; degli imperatori gentili, Pl. 306 ss.; dei persecutori del nome cristiano, Pl. 306 ss.; ordinate fra i cristiani per giovamento della vita umana, Pl. 306; di persone viziose, spirano il loro veleno nei nostri sensi, Pl. 308; di idolatri, da non esporsi nei luoghi pubblici della casa, Pl. 310, conservate dagli studiosi di antichità, Pl. 310 s.; pagane, tanto maggiore sarà la virtù di chi se ne spoglia o le pone in luogo sequestrato, quanto maggiore sarà la fatica di tale privazione, Pl. 313; pagane, i committenti recenti sono più colpevoli dei possessori di esemplari antichi, Pl. 313; di gentili ornati di costumi o di scienza o di nobiltà d'ingegno, loro degna memoria, Pl. 314 ss.; di gentili virtuosi, devono incitare i cristiani, Pl. 316 s.; pericolose, da non introdurre in casa, Pl. 355; tra cristiani devono avere principale riguardo ai giovani, Pl. 383; sacre, quali luoghi loro convengano, Pl. 508; sacre antiche, cancellate dal tempo, Pl. 509; sacre, evitino ciò che è falso, incerto, apocrifo, superstizioso, insolito, profano, turpe, disonesto, curioso, Br. 42, non contengano falsi dogmi, Br. 42, seguano la Sacra Scrittura, la tradizione, le storie ecclesiastiche, la consuetudine e l'uso della chiesa, Br. 42, rispondano decorosamente alla dignità e santità dei prototipi, Br. 43, rito della loro benedizione, Br. 44; in una sola occhiata commuovono l'animo, Am. 121; poste nei luoghi pubblici e da ogni parte

vedute, mentre i libri non possono essere letti da tutti, Am. 121; loro potere sulle donne che concepiscono, B. 148; esprimono meno degli idoli poetici la cosa imitata, C. 287; offrono una pronta e facile intelligenza, C. 292; delle arti imitanti, non hanno altro uso che di somigliare, C. 295; sacre, devono essere scolpite e dipinte da uomini degni, C. 303; sacre, si devono onorare e per sé stesse e propriamente, C. 307 s.; dei gentili, dovrebbero essere sostituite da quelle cristiane, C. 318, 320, idoli, uomini, storie, favole, capricci, C. 318; di uomini eretici, disdicevoli in casa, C. 321; di uomini corrotti e infami, disdicevoli in casa, C. 321; dei parenti, C. 322; sacre, da non mischiarsi con le profane, C. 323; etiche, C. 329 ss.; etniche, C. 329; sacre, il pittore può mescolarvi alcuni capricci per abbellimento, C. 338; o figure dei pittori, corrispondono ai versi dei poeti, C. 360.

IMMERGERSI INFRA FIORDALISI: Cl. 80.

IMMORTALITÀ: data dalla scultura, Sg. 77; la più degna sete dei mortali, P. 125.

IMOLA: Pl. 362.

IMPEDIMENTI: della scultura, M. 82.

IMPERATORI: gentili, loro immagini, Pl. 306 ss.

IMPERFEZIONE: del disordinato composto, Dn. 221; del corpo artifiziato, nasce per colpa dell'artefice o della materia, Dn. 263; per dir così perfetta, Pl. 381; non deve dare maggior nome e grido della perfezione, B. 190.

IMPERITI: Pl. 310, 407.

IMPERTINENTI: storie, da non rappresentarsi nelle chiese, G. 20.

IMPIASTRARE: facendo il pratico, come Andrea Schiavone, P. [illegible].

IMPORTANZA: delle immagini sacre, Pl. 265.

IMPRESE: Pl. 462 ss.; patiscono per l'abuso, Pl. 466; differenti dai simboli, perché da cose atte a riferirsi universalmente inducono un concetto particolare, applicato alla propria persona dell'autore della impresa, Pl. 467; componimento di figura e di motto, che rappresenti alcun concetto od operazione di una persona particolare, Pl. 467; rivelano un certo tirannico istinto di dirizzare ogni cosa a comodo proprio e valersi dell'altrui per interesse particolare, Pl. 467; si possono considerare per sé stesse o quanto al fine, Pl. 467; intorno a soggetti poco gravi, anzi molto giovanili e sensuali, Pl. 468; dirizzate a cose di onore, di prodezza e di virtù, che mostrano una mera ostentazione e iattanza, Pl. 468 ss.; vestite di modestia, possono essere troppo vili e abbiette o affettate, o poco convenienti, o troppo comuni e triviali, Pl. 470; si erra spesso in farne pubblico spettacolo e moltiplicarle senza occasione, Pl. 471; che si riferiscono ad alcuna virtù non propria, ma generale, Pl. 471; che contengono qualche atto notabile, non sono i. vere e proprie, Pl. 471.

INCENDIO: reso dalla pittura, S. 275, 289, 300; di Verona, descritto e dipinto da C. Sorte, S. 289 ss.; di Corinto, S. 292; di Troia, S. 292.

INCERTO: da evitare nelle immagini sacre, Br. 42.

INCLINAZIONE: naturale, S. 299.

INDIA: G. 20, 69, 291, 497, A. 514.

INDIA BERNARDINO: S. 278.

INDICE: dei libri proibiti, applicabile per analogia alle immagini, Pl. 268.

INDUSTRIA: V. 24, Dn. 258, S. 286, B. 129; dei pittori, V. 56; degli scultori, Bz. 64; insufficiente, quando manca la natura, D. 187; del disegno, Pl. 400, 441, 497.

INFANTIA SALVATORIS: testo apocrifo, da non seguire dai pittori, G. 42, Pl. 286.

INFERNO: nel rendere le pene dei dannati il pittore ha campo franco, Pl. 418; sue immagini, Pl. 507.

INFLUSSO: degli astri, P. 102, S. 299 s.

INGANNACONTADINI: Cl. 80.

INGANNI: provocati dai dipinti di Apelle, Figino, Leonardo, Parrasio, Pino, Tiziano, Zeusi: v. le singole voci.

INGEGNO: V. 24, Vs. 60, Dn. 222, 229, 230, 237, B. 127; e fatica, V. 18, 38; ed

esercizio, V. 24, 50; e mano, V. 48; dotto, Vs. 63; raro, Pt. 67; e misure, P. 103; fornisce alla storia l'ordine, la convenevolezza, le attitudini, la varietà e la energia delle figure, D. 171; naturale, Dn. 268; ingegni fiorentini, B. 186.

INGEGNOSI: V. 34, 50, 52; uomini i., trovatori delle arti, V. 14; e dotti, i pittori antichi, che seguendo le regole non erravano, G. 14.

INGEGNOSITÀ: dell'arte, resa dalla pittura, P. 107.

INGENUO: Pl. 108, 110, 123.

INNOCENTI: santi I., loro immagini, Pl. 507.

INNOCENZIO DA IMOLA: fu di onesta vita e non dipinse mai cose vane, ma sempre devote ed oneste, Alb. 232 s.

INNOCENZO III: Pl. 199, 281.

INNOCENZO IV: G. 33; dette il cappello rosso ai cardinali, G. 51.

INSEGNARE: i., dilettare e commuovere, tre mezzi principali dell'oratoria e della pittura, Pl. 148 s., 215 s.

INSEGNE: Pl. 295, 462; militari, se convengano nelle chiese, Pl. 508; dei luoghi pii, Pl. 508; dei santi, Br. 43; familiari, negli edifici sacri, Br. 112 s.

INSIPIDE: figure, P. 103.

INSOLITO: da evitarsi nelle immagini sacre, Br. 42.

INTAGLIATORI: ricorrono al disegno, proprio del pittore, D. 162; evitino gli abusi nelle immagini, Pl. 509.

INTEGRITÀ: di stile, P. 95.

INTELLETTO: Vs. 61, P. 95, 107, 119; pratico ovvero della ragione inferiore, V. 7, 9, 20, 53; speculativo o contemplativo, cioè ragione superiore, V. 7, 20, 53; altra cosa dall'occhio, D. 156; s'inganna, D. 156; intelletti pellegrini, D. 157; i., memoria e volontà, tre potenze dell'anima, Pl. 138, 208, 213; perizia e giudizio, Pl. 450.

INTELLETTUALE: e manuale, Vs. 60.

INTELLIGENZA: e pratica, P. 117; ed esperienza, Dn. 219 s.

INTENDENTI: D. 162, Dn. 211, S. 296, B. 127 s., 178; e ingegnosi, V. 34 s.; coloro che fanno professione di essere i., Sg. 74; non i., Sg. 74; di pittura, P. 101, 115; e giudiziosi, Dn. 209 s.; e ignoranti, S. 296.

INTRINSECO: dell'animo, reso dalla pittura, P. 107.

INUMANI: tanti scultori odierni, Sg. 76.

INVENTORI: primi, P. 98.

INVENZIONE: V. 32 s., P. 98, 113 ss., 120, D. 180, 195; d'ogni cosa madre onoranda, Vs. 63; invenzioni divine, P. 98; le i. furono tutte tratte dall'armonia dell'uomo, P. 103; è parte della pittura, insieme al disegno e al colore, P. 114 ss., 164 ss.; è trovar poesie e storie da sé, P. 115, cosa ingegnosa e lodevole, ma usata da pochi moderni, P. 115; è anche il ben distinguere, ordinare e compartire le cose dette da altri, P. 115; implica accomodare i soggetti agli atti delle figure, P. 115, far che tutte le figure attendano alla dichiarazione del fine, P. 115, far figure integre e spiccate, P. 115, ornar l'opere con figure, animali, paesi, prospettive, P. 115; e varietà, P. 115; che in ogni opera almeno una figura sia sforzata, misteriosa e difficile, P. 115; brevità dei poeti, raccomandata ai pittori, P. 115 s.; è la favola o storia, D. 164; ordine e convenienza, sue parti principali, D. 165 ss.; ha grande importanza per il pittore, D. 167; da essa derivano o seco si accompagnano tutte le belle parti del disegno, D. 167; occorre che ogni figura faccia bene la sua operazione, D. 170; richiede che il pittore sia pratico delle storie e delle favole dei poeti, D. 170; il pittore abbozzi più invenzioni, D. 170; dipende dalla storia e dall'ingegno del pittore, D. 170; richiede che il pittore non sia ozioso in alcuna parte, D. 171; dalla storia prende la sola materia, D. 171; dall'ingegno del pittore prende le attitudini, la varietà e l'energia delle figure, D. 171; si appresenta per la forma, e questa non è che disegno, D.

171 s.; sia pari alle forze del pittore, D. 170 s.; invenzioni di Raffaello, D. 168, il quale ha mirabilmente osservato tutto quello che appartiene alla i., D. 187; perde ogni valore in una brutta forma, D. 171; Michelangelo ha osservato niente o poco tutto ciò che riguarda l'i., D. 187; Raffaello è superiore a Michelangelo rispetto tanto alla storia che alla convenienza, D. 190; graziosa, C. 268.

INVERISIMILE: v. *non verisimile.*

INVERNO: reso dalla pittura, P. 106, S. 289, 293.

INVIDIA: Vs. 60, Sg. 74, 76, D. 202, Dn. 273; figurata dall'anguilla, G. 104; descritta efficacemente dal Nisseno, Pl. 459, e da Ovidio, Pl. 460.

IPERBOREI; monti, S. 292, 300.

IPERDULIA: onore con che si riverisce la Vergine, Pl. 247 ss., 255, C. 309.

IPOGEO: Pl. 429.

IPPO DA TIRO: trovò la nave da carico, G. 92.

IPPOCRATE: V. 44, A. 513.

IPPOPOTAMO: significa crudeltà, G. 104.

IRACONDIA: descritta efficacemente dal Nisseno, Pl. 459.

IRAN: Pl. 205.

IRENE: pittrice, P. 109.

S. IRENEO: Pl. 185, 235, 244, 305, Alb. 234.

ISACCO: G. 41, 81, 108, Pl. 231 s., 244, C. 310.

ISAIA: G. 19, Pl. 260, 299; Dio gli parlava per mezzo dell'angelo, G. 37; dice che in Cristo crocifisso non è più forma d'uomo, G. 39; vide angeli alati, G. 111 s., C. 275; la sua profezia serve per la raffigurazione della Natività, C. 339.

ISIDE: o Io in forma di vacca, C. 372.

S. ISIDORO: nell'interpretare, si attenda al senso e non alle parole, G. 62.

ISMAELE: Pl. 188.

ISOCRATE: B. 172.

ISTINTO: naturale e artifizio della scienza, Dn. 268.

ISTORIA: v. *storia.*

ISTORICO: v. *storico.*

ITALIA: Sg. 77, D. 146, 166, 193, G. 3, 5, 11, 20, 51, 53, 90 s., 92 ss., 100, Pl. 245, 312, 367, B. 159, Alb. 229; vanta donne pittrici, Sg. 77.

IUBAL: Pl. 202.

IUNIUS H.: Pl. 464.

L

LABAN: Pl. 188.

LABBRA: di donna bella, di puro sangue e picciole, P. 102.

LACCA: S. 284, 287, 291; di grana, S. 284 ss.

LACEDEMONI: Pl. 307, 471.

LACEDEMONIA: C. 346.

LACHESI: C. 365 ss.

LADRONI: abusi nel raffigurarli, G. 30 s., Pl. 414; questione della reciproca distanza delle croci, G. 30 s.

LAGHI: rappresentati dai pittori, G. 22.

LAICI: ed ecclesistici, hanno lo stesso fine, ma mezzi diversi, Pl. 313.

LAMAGNA: S. 280.

LAMBERTINI CESARE: Pl. 482.

LAMECHO: Pl. 202.

LAMPADE: e lampadari nelle chiese, Br. 45 ss., d'argento, ottone o anche d'oro, Br. 45, loro forma, Br. 45 s., *phara canthara*, Br. 46, ornamenti, Br. 46, numero dispari delle lampade, Br. 46, ubicazione, Br. 46 s.

LAMPI: contraffatti dalla pittura, Vs. 61, D. 184; dipinti da Apelle, P. 110.

LAMPRIDIO: Pl. 305, Alb. 203.

LANA: sua differenza dal velluto, resa dalla pittura, P. 128.

LANDRIANI BERNARDINO: Pl. 481.

LAOCOONTE: D. 192; dimostra angustia, dolore e tormento, G. 42.

LASCIVIE: scherzose dei poeti antichi, D. 189.

LATINI: onorarono la pittura, V. 35; chiamano la scultura marmoraria, V. 40; presso loro il nome cielo significa 'scolpito', V. 50 s.; chiamano la grazia venustà e talora venere, V. 86.

LATRIA: culto che si deve all'eccellenza di perfezione assoluta, Pl. 247 ss., 255; si deve a Dio solo, C. 308 s.
LATTANZIO: Pl. 128, 184 s., 187 s., 192 s., 195 s.; le immagini suppliscono alla lontananza, Pl. 141; Dio fu il primo scultore, Pl. 185.
LAURA: D. 185, 196, B. 162 171, 174, 184; ritratta da S. Martini, V. 40.
LAVINIA: G. 101.
LAZARO: monaco pittore, Pl. 165, Alb. 232.
LAZIO: Pl. 427, 447.
LAZZARO: G. 60; risuscitò coi panni, perché li aveva di fresco, G. 67.
LEGGIADRE: matrone veneziane, P. 97.
LEGNAIOLI: ricorrono al disegno, proprio del pittore, D. 162.
LEGNO: scultura in l., Bz. 65, Pt. 68.
LEMNIUS LEVINUS: Pl. 230.
LENZONI CARLO: V. 91.
LEONARDO: P. 126; onorato da Filippo duca di Milano e da Francesco I, D. 161; muore nelle braccia di Francesco I, D. 161; fu pari in ogni cosa a Michelangelo, D. 198; ebbe un ingegno tanto elevato che non si contentò mai di ciò che faceva, D. 198; stupendissimo in far cavalli, D. 198; serpente fiero e orribile da lui dipinto, B. 147; Cenacolo, costume mirabilmente espresso nelle teste degli apostoli, B. 150; imitazione diligentissima delle vesti, C. 368; Cenacolo, Francesco I lo voleva portare in Francia, C. 378.
LEONE: imperatore sacrilego, Pl. 245.
LEONE III: Pl. 239.
LEONE IX: Pl. 240.
LEONE X: D. 189, C. 372; sotto di lui fiorirono tutte le arti, V. 37; e Raffaello, D. 161; ritratto da Raffaello, D. 197; invita Tiziano a Roma, D. 204.
S. LEONE MAGNO: Pl. 347.
LEONI: scolpiti, al portale delle basiliche, Br. 15; loro significato, Br. 15.
LEONZIO VESCOVO: C. 312.
LESBIA: V. 87.
LESTRIGONI: G. 64.
LETTERA: dei testi sacri, da salvare il più possibile, G. 72, 74; e allegoria, C. 351; v. *s. Girolamo* e *s. Isidoro*.
LETTERATO: giudice di pittura, D. 154 ss.; gli è utile saper disegnare, D. 170.
LETTERE: significano le voci, le quali sono segni dei concetti interiori, Pl. 144.
LIA: G. 13.
LIBERTÀ: dei poeti e dei pittori, S. 299.
LIBIA: G. 100, C. 372.
LIBIDINE: descritta mirabilmente da Prudenzio, Pl. 460.
LIBRERIE: loro pitture, Pl. 508.
LIBRI: e pitture disonesti, da respingere, D. 188; e immagini, Pl. 142 ss., 225, 268 ss., questione della priorità, Pl. 143 ss., A. 511 s., varie classi e ordini, Pl. 268; intesi da pochi, Pl. 147 s., 221; loro mezzi, dilettare, insegnare e commuovere, Pl. 148; canonici, agiografici, apocrifi, Pl. 285 ss.; il nome dell'autore dà loro autorità, Pl. 485; più conservativi della memoria e più universali che tutte le altre arti conservatrici della memoria, quindi probabilmente più antichi, A. 512.
LICAONE: convertito in lupo, G. 16.
LICENZA: consentita talvolta al pittore, come al poeta, D. 171, purché non trabocchi nel vizio, D. 171; non giunga ad accoppiare le cose piacevoli con le fiere, D. 171; possibile, G. 3; poetica, G. 3, 15 ss., 19, 88, suoi limiti, G. 17, 19 s., non deve incorrere in cose sconvenevoli, G. 17 s.; nelle cose poetiche e finte, G. 22; va usata parcamente, G. 52.
LIDI: P. 111, Alb. 222.
LIDIA: G. 14, Pl. 369, B. 191 s.
LIEO: C. 261.
LIGOZZI IACOPO: ha dipinto piante e animali per il Granduca di Toscana, A. 513 s.
LILIDAMO (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM) FILIPPO: B. 139.
LIMBO: sue immagini, Pl. 507.
LIMPIDEZZA: delle acque, resa dalla pittura, Vs. 61.
VAN DER LINDT W.: Pl. 226, 241, 245.
LINEA: è una circoscrizione indistinta,

P. 100; di contorno, si deve fuggire, D. 184.
LIONE: smaltino da L., S. 284.
LIRINENSE: Pl. 287; v. *s. Vincenzo di Lérins*.
LISIPPO: V. 46; sua statua di Alessandro Magno, B. 178.
LITUANIA: G. 5.
LIVIO: G. 19, Pl. 438, B. 176; a proposito del sembiante di Scipione e di Annibale, B. 137.
LIVIO SALINATORE: B. 172.
LIVONIA: G. 5.
DE LOARTE G.: Pl. 225.
LODI: e onori del mondo, non porgono conforto né aiuto a chi ha errato nelle cose disoneste, Am. 121.
LOMBARDIA: G. 69.
LONGOBARDI: Pl. 473.
LONTANO: la pittura fa apparire l. un campo piano, V. 38; lontani dei monti, resi malamente dalla scultura, Vs. 61.
LOQUACITÀ: figurata dal pappagallo, G. 104.
LOREDANO: Francesco, D. 143; Ieronimo, D. 143; Leonardo, doge di Venezia, D. 143; Antonio, D. 143 s.
S. LORENZO: dipinto nella graticola, per abuso, non arso ed incotto, ma bianco, G. 41; sia dipinto arso, incotto, crepato e difformato, G. 42; suoi gesti sconvenienti nel Giudizio Finale di Michelangelo, G. 80 s.; si raffigura con la graticola, G. 113; raffigurato senza graticola, imperfetto, Pl. 379; sue immagini, Pl. 507.
S. LORENZO GIUSTINIANI: Pl. 405.
LORENZO DA VILLAVICENCIO: Pl. 460.
LOREO: S. 282.
LORETO: G. 31; santa Casa, 198, 373, 507.
LOTARIO: C. 276.
LOTH: C. 278.
LOTTO LORENZO: Venezia, tavola dei Carmini, esempio di cattive tinte, D. 184; si dedicò tutto a Dio nel fine della sua vita, Alb. 232.
S. LUCA: Pl. 288, 362, 473; pittore, Pl. 163, 198, 243, Alb. 232; dipinse la Madonna, Pl. 350, 506, C. 117; sue immagini, Pl. 507; suo ritratto di Cristo che si conserva in San Giovanni in Laterano, Alb. 234, C. 303; non scrive che S. Paolo andasse a Damasco a cavallo, C. 191.
LUCANO: D. 147, C. 285; descrive il lusso e la parsimonia, Pl. 460.
LUCA DA PENNE: Pl. 328.
LUCCA: giardini, G. 10.
LUCE: il compartire della l. e dell'ombra, Pl. 170.
S. LUCIA: sue immagini, Pl. 507.
LUCIANO: D. 192, Pl. 284, 289, 345, 352, 360, 369 s., 378, 400, 421, 424, 434, 438, 449, 459, A. 515, Alb. 204.
LUCIFERO: G. 70, Pl. 418.
LUCILIO: Pl. 150.
LUCIO FLAMINIO: B. 143.
LUCIO MANILIO: si dilettò di pittura, Alb. 204.
LUCIO MARZIO: B. 159.
LUCIO MUMMIO: P. 111, G. 91.
LUCIO PAOLO: V. 36.
LUCREZIA: G. 9; come esempio di castità è da sostituire con S. Barbara, C. 320.
LUCREZIO: V. 42, 54, C. 302.
LUDIO: Pl. 387 s.; pittore, inventore dei paesi, G. 22; dipinse il tempio degli Ardeati, G. 107.
S. LUDOVICO: re di Francia, Pl. 325.
LUIS DE GRANADA: Pl. 192 s., 401.
LUME: dei pittori, V. 37 ss., Vs. 60 s., Pt. 68, Sg. 72, 77, D. 183 s., S. 274; degli scultori, V. 49, Vs. 60; diretto, P. 118; ultima parte e anima del colorire, P. 118; dell'oriente, da preferire, P. 118.
LUME (ALLUME) DI ROCCA: S. 284.
LUNA: sua luce, contraffatta dai pittori, Vs. 61, D. 184; che orna il cielo, rappresentata dai pittori, P. 106, G. 22.
LUNGHEZZA: mediocre, in poesia e in pittura, D. 171; fuggita dalla poesia rappresentativa, C. 349.
LUOGO: nelle immagini sacre, abusi, Pl. 363, non verisimilitudine, Pl. 367; conveniente alle immagini sacre, Pl. 508; sacro, non si addice dipingervi cose naturali, C. 323.

LUPA: del Campidoglio, V. 57.
LUSSO: descritto da Lucano, Pl. 460.
LUSSURIA: vale contro di essa l'immagine del casto Giuseppe e della beata Susanna, Pl. 461.
LUSTRO: il colore dei capelli e delle barbe, reso dalla pittura, Vs. 61; delle perle, contraffatto dalla pittura ma non dalla scultura, Vs. 63; del pelo dei cavalli, non si vede nelle sculture antiche, Vs. 63; delle armi, reso dai pittori, D. 184; delle pietre, dipende dalla durezza, Dn. 244.
LUTERO: dipinto in forma di lupo negro, Pl. 348.

M

MACCABEI: Pl. 174, 363, 423.
MACEDONI: D. 165.
MACROBIO: Pl. 315, C. 347 s.; diceva che i filosofi aborriscono, nelle cose sacre, ragionare di cose favolose e sporche, G. 80, 86; immagini dei maggiori nei sigilli, Pl. 315.
MADDALENA: Pl. 506; abuso di dipingerla ai piedi della croce tutta pulita, profumata, piena di gioie, di catene d'oro, con veste di velluto e piena di vanità, G. 32 s.; il Demonio induce i pittori a rappresentarla ornata e addobbata peggio che una meretrice, Pl. 266; piena di ricci e belletti e vanissimi acconci, dopo che si era ravveduta dell'errore, non verisimile, Pl. 367; sue immagini, Pl. 507.
MADONNA: v. *Vergine*.
MAESTÀ: di Dante e di Michelangelo, V. 57; volto in m., D. 179.
MAESTRIA: e vaghezza, C. 266.
MAESTRO: avverte e corregge, Am. 118.
MAFFEI GIAMPIETRO: vero Sallustio dell'età nostra, C. 253.
MAGGI VINCENZO: Pl. 391, 397.
MAGIA: medicina congiunta e mescolata con la religione, V. 22.
MAGNETI: P. 111, G. 14, 105.
MAGNIFICENZA: Pl. 498; dell'architettura, V. 22, Bz. 65; della pittura, V. 39; della scultura, V. 51, Bz. 65; della Sagrestia Nuova di S. Lorenzo, V. 51; della Colonna Traiana, V. 51.
MAGREZZA: rende disseccati, deboli e fiacchi, Dn. 224 s., 226; nuoce al moto, Dn. 226.
MAHARBALE: B. 172.
MALATI: e sani, opportuni alla varietà della storia, V. 39.
MALDICENTI: tanti scultori odierni, Sg. 76.
MALIGNITÀ: dei tempi, G. 3.
MALINCONIA: Pl. 394, 298; della scultura, Sg. 73; e pittura, P. 135; vinta dalla conversazione allegra, P. 136; del pittore, riflessa nelle sue figure, S. 299; secondo Aristotele significa ingegno e prudenza, perché tutti gli ingegnosi e prudenti sono stati malinconici, Alb. 209.
MALINCONICO: P. 97; pittore, P. 135; diviene il pittore, perché tiene la mente astratta e separata dalla materia, Alb. 209.
MALOVERA: S. 282.
MAMMEA: D. 160.
MANI: di donna bella, delicate con le dita distese, P. 102, candide, secondo l'Ariosto, D. 174; la loro lunghezza è uguale a quella della faccia, P. 104.
MANIERA: Cl. 81; maniere diverse, D. 186; cioè cattiva pratica, D. 196; bellissima, di Michelangelo, Dn. 211; farsi una m., ritraendo questa o quella cosa, Dn. 240.
MANILIO MARCO: V. 14.
MANNA: caduta della manna, come va rappresentata, D. 168.
MANO: e ingegno, V. 48; dotta dell'artefice, Vs. 61; stabile, del pittore, P. 118.
MANTEGNA ANDREA: P. 126.
MANTOVA: D. 162, 204, S. 297, C. 240; abbellita da Giulio Romano, D. 199; giardini, G. 10; Palazzo del Tè, Giganti di Giulio Romano, C. 271.
MANUALE: e intellettuale, Vs. 60.
MAOMETTANI: Pl. 130.
MAOMETTO: Pl. 306; non si dipinga la sua vita in chiesa, G. 20.

MARATONA: G. 14, B. 155.
MARCELLO: P. 124, G. 102 s., Pl. 386.
MARCHE: G. 31.
s. MARCO: il suo Passio e i pittori, G. 32; sue immagini, Pl. 507.
MARCO AGRIPPA: B. 178; pagò ai Ciziceni due tavole 130.000 scudi, Alb. 222.
MARCO ANTONIO: B. 141.
MARCO ANTONIO: imperatore, filosofo e pittore, V. 36, Pl. 156, Alb. 203.
MARDOCHEO: Pl. 327.
MARE: e terra, nella varietà della storia, V. 39; le sue tempeste rese dalla pittura, S. 275, 300; dipinto dai pittori, G. 22; da evitarsi nelle immagini sacre, Br. 44.
s. MARGHERITA: abuso del dragone, G. 43.
MARIA DI ALFEO: abusivamente dipinta giovinetta al tempo della passione del nostro Signore, G. 32.
MARIA DI CLEOFE: abusivamente dipinta giovinetta al tempo della passione del nostro Signore, G. 32.
s. MARIA EGIZIACA: Pl. 232; si convertì guardando le immagini della croce e della Madonna, Alb. 227.
MARIE: abusivamente dipinte giovani al tempo della Passione, G. 32; un angelo annunzia loro la risurrezione di Cristo, G. 37; per esprimere la grandezza della loro amaritudine figurate ai piedi del Crocifisso col capo chinato in seno e con le mani e manto coprirsi la faccia, Pl. 382.
MARIO: G. 103, Pl. 392, B. 138, 155.
MARMO: Bz. 65, Pt. 68, Sg. 73; meno agevole dei colori, V. 39; difficoltà, per lo scultore, di procurarselo, Sg. 73; bianco, supremo grado delle pietre bianche, Dn. 244; cavato e condotto con fatica, tempo e spesa, Am. 118; si guasta e storpia per poca pratica e mancamento d'arte, Am. 118.
MARMORARI: diversi dagli statuari, V. 49.
MARMORARIA: anteriore alla pittura e alla statuaria, V. 40; m. chiamano i Latini l'arte della scultura, V. 40.
s. MARTA: abuso del tarascuro, G. 43.
MARTANO: C. 305.
MARTE: D. 169, G. 20, 80, Pl. 187, 193, 291, 305, 503, C. 263, 301, 325, 375; e Venere, P. 97.
DE' MARTINENGHI ASCANIO: C. 241.
MARTINI LUCA: V. 3, 49, 91, T. 69, 71, Tr. 79.
MARTINI SIMONE: ritrasse Laura, V. 40.
s. MARTINO: Pl. 294, 303; sue immagini, Pl. 507.
MARTINO: Pl. 226.
MARTIRI: i pittori devono sapere esprimere la loro pazienza, G. 42, 96, e la forza della divina grazia che addolciva i tormenti e facevali constantemente sopportare ogni grave supplizio, G. 42, 96; risusciteranno con le cicatrici risplendenti, G. 66; si dipingevano con la palma in mano, G. 113, con gli strumenti dei loro martirii, G. 119, Pl. 379 s., 417; il Demonio induce i pittori a rappresentarli con trasformazioni favolose, Pl. 266; senza le loro insegne approvate dall'uso della santa Chiesa, imperfetti, Pl. 379 s.; loro immagini, Pl. 507; si dipingano con la palma in mano, Br. 43.
MARULIC MARKO: Pl. 324.
MARZIA: pittrice, P. 109.
MARZIALE: D. 161, Pl. 501.
MASACCIO: si affaticò nella prospettiva, Alb. 220.
MASCHERE: D. 183.
MASCHERONI: che utile possono dare?, Pl. 387, 445; da evitarsi nelle immagini sacre, Br. 44.
DE' MASSIMI LUCA: G. 51.
MASSIMILIANO II D'ASBURGO: imperatore, committente dell'Arcimboldi, C. 269.
MASSIMINO: B. 181; fece ritrarre le sue guerre con i Germani, G. 105.
MASSIMO TIRIO: Pl. 435, C. 293.
MATERIA: di sua natura è bruttissima, V. 88; impotente, P. 98; ben disposta, per qualità e quantità, P. 102; sua attezza, Dn. 221, 263; delle immagini, Pl. 136 ss., 255.
MATTALONA: Conte di M., suo giardino a Napoli, G. 10.
s. MATTEO: sua immagine, monito effi-

cace contro l'avarizia, Pl. 461, C. 313; sue immagini, Pl. 507.
s. MATTIA: sue immagini, Pl. 507.
MATTIOLI TROILO: G. 6.
MATTIUOLO (MATTIOLI) PIERANDREA: G. 6.
MAURO CREMONESE DALLA VIUOLA: e le consonanze dell'Arcimboldi, C. 370 s.
MAUSOLEO: re di Caria, C. 302.
MAVIAEL: C. 283.
MAZZOLA GIROLAMO: e il Parmigianino, D. 199.
MAZZONI IACOPO: imitazione icastica e fantastica, C. 251; sugli scacchi, C. 280; sulla primiera, C. 283; sul privilegio della sinistra, C. 334 s.
MEARE: P. 107.
MECCANICO: V. 18, Bz. 66, P. 106 s., D. 157, Alb. 199; cioè mercenario, V. 18; cioè manuale, V. 18, Bz. 66.
MECENATE: D. 189; Mecenati, non è più il loro tempo, Sg. 72.
MEDEA: D. 165, C. 311; e Aiace, opera di Timomaco Bisanzio, G. 107.
DE' MEDICI: Cosimo I, V. 37, 39, 45, Dn. 209 s., B. 127, Alb. 235; e il S. Giorgio di Donatello, B. 128; Francesco Maria, e il Ligozzi, A. 513 s.; Lorenzo il Magnifico, B. 138; Margherita, moglie di Enrico II, C. 378.
MEDICINA: arte correttiva, V. 19; l'arte più degna e più nobile, V. 19 s., perché ha il più nobile fine e il più nobile subbietto, V. 19 s.
MELANCTONE: Pl. 226.
MELCHISEDEC: Pl. 278.
MELCHON: Pl. 182.
s. MELEZIO: Pl. 351, C. 320.
MELODIA: parte qualitativa della tragedia, C. 345, 368 ss.
MEMBRA: convenienti a tutta la figura, V. 48; proporzionate, V. 48, Dn. 225; e attitudini, V. 48; membro spiccato, V. 48, Pt. 67 s.; membri, non hanno fermezza alcuna, Dn. 238; membri principali, variano di lunghezza e di grossezza nel muoversi, Dn. 238 s.
MEMORIA: dell'artefice, Vs. 61; utile per « ritrarre », Dn. 266; perpetua, prodotta dall'arte del disegno, Dn. 236; m., intelletto e volontà, tre potenze dell'anima, Pl. 138, 208, 213; quella chiamata artificiosa sta la maggior parte posta nell'uso delle immagini, Pl. 208; arti conservative della m., scrivere, dipingere, scolpire, fondere, A. 512.
MENELAO: V. 56, Alb. 202.
MENFI: V. 47.
MENZOCCHI FRANCESCO: P. 126.
MERAVIGLIA: Pl. 432, 441, B. 127, 160, 178, 193, Alb. 215, C. 270; provocata dall'invenzione, Vs. 63, e dagli scorci, D. 180; e riso, G. 29; e diletto, B. 133, 190; e stupore, B. 137, 183, 185, 194, C. 266.
MERCEDE: non altera ordinariamente la condizione dell'azione, se non nelle cose meramente spirituali, Pl. 152.
MERCURIO: D. 200, Pl. 289, 304, C. 319.
MESCOLANZA: regolata, producente debite proporzioni, G. 56.
MESSALA: D. 158, G. 105, Pl. 140, Alb. 214.
MESTICARE: i colori, Pt. 68, Sg. 72.
METAFORA: nelle immagini sacre e profane, C. 337 s.; non deve sovrabbondare, C. 363 s.
METAFRASTE: Pl. 164 s., 228, 243, 350 s.
METODIO: monaco pittore, e Bogore, re dei Bulgari, Pl. 165, Alb. 228, 232.
METRODORO: filosofo e pittore, V. 36, D. 159, Pl. 156, Alb. 204.
MEZZI: della pittura e dell'oratoria, Pl. 148 s.
MICHELANGELO: V. 3, 6, T. 70, Tr. 79, P. 126, D. 144, 153, 166, 178, 204, Dn. 268, G. 28, 36, 96, Dn. 211 ss.; aiutò uno scalpellino, V. 25 s., 62; perfetto nella pittura e nella scultura, V. 34 s.; pittore e scultore, V. 50; suo giudizio sulle Porte del Ghiberti, V. 51; lodato in versi dal Porrino, V. 52; peritissimo in scultura e pittura, Vs. 59; divino, Vs. 59, Pt. 70, Tr. 79, D. 190, Dn. 212, secondo l'Ariosto, D. 150, e unico e pari agli antichi nella scultura, D. 198; pittura e scultura hanno un medesimo fine, Vs. 60; maggiore come pittore che come scultore, Pt. 68 s.;

profondo nel disegno, Pt. 68, D. 146, ha dimostrato i bei contorni, D. 146, il rilievo, D. 146, e le movenze, D. 146, possiede solo una parte della pittura, il disegno, D. 187; grandezza dell'ingegno, Pt. 68; sue opere miracolose, Pt. 68, giudicate di meravigliosa bellezza, Dn. 209; ingegno soprannaturale, Pt. 69; sua eternità, Pt. 69; suoi scorci, Pt. 69, D. 146; eccellente scultore, Cl. 80 s.; il maggior pittore tra gli antichi e i moderni, Cl. 80, in quanto segue studiatissimi modelli di scultura, Cl. 80, anche per fare architetture, Cl. 81; supera ciascun moderno e forse antico, Dn. 211; ha pareggiato o superato gli antichi, e superato i moderni, G. 54, 89; ha riportato l'arte allo splendore degli antichi sia nelle pure istorie, sia nelle poetiche e nelle miste, G. 101; fruisce di tre vite, naturale, artificiale ed eterna, P. 126; il primo tra i pittori e gli scultori, D. 146; un raro miracolo dell'arte e della natura, D. 146; pittori a lui eguali e in qualche parte maggiori, D. 146 ss.; la sua eccellenza si può pareggiarla alla luce del sole, D. 147; pittorucci, sue scimmie, D. 148; pretesi Michelangeli, dileggiati da coloro che hanno giudizio, D. 178; terribilità delle sue figure, D. 149, sua grandezza e terribilità, D. 202; e Giulio II, D. 161; e Leone X, D. 161; e Paolo III, D. 161; ha osservato niente o poco ciò che riguarda l'invenzione, D. 187, non vuole che le sue invenzioni siano intese se non da pochi e dotti, D. 191; non ha sempre rispettato la convenevolezza, D. 188; non ha rispettato l'onestà, D. 188; avrebbe fatto meglio a fare figure più oneste e manco perfette, D. 189; non rispetta la diversità delle età e dei sessi, D. 193; chi vede una sua figura le vede tutte, D. 193; ha ricercato sempre la difficoltà, D. 196; ha posto poca cura nel colore, D. 197; nella pittura non è solo, D. 200; lui, Raffaello e Tiziano tengono il principato, D. 206; da imitarsi, Dn. 211; maniera bellissima, Dn. 211; ingegnosissimo, Dn. 213; sue pitture e sculture, non mai abbastanza lodate, Dn. 213; più di tutti gli altri ha eseguito le opere sue con perfezione, Dn. 240; non ha accettato la bellezza per selezione, Dn. 240; istinto naturale e artificio della scienza, Dn. 268; grande, G. 3; ha dato la norma a tutti i pittori, G. 45; ha restituita l'arte al suo decoro, G. 54, 89, ha sollevato del tutto la pittura dalle tenebre, Alb. 203; meriterebbe che ogni città e provincia gli dedicasse una statua, G. 54; i suoi predecessori guardavano più alla verità, G. 55; e Virgilio, cataprolessi, G. 91 ss.; suoi capricci, G. 110; consuetudine a lui anteriore nella pittura delle sacre immagini, G. 110; ha tolto il diadema ai santi, G. 113; diceva che i buoni cristiani sempre facevano le buone e belle figure, Am. 123; le sue statue e pitture non sono involte in ornamenti, non vi è cosa frivola, B. 189; opere imperfette, B. 190; il pittore operante abbia, nel fare gli scorci, il compasso dentro gli occhi, C. 361; imitazione diligentissima delle vesti, C. 368. *M. e Dante*: imitò Dante nella poesia e nelle opere, V. 57 s.; comparato a Dante, D. 193. *M. e altri artisti*: il solo superiore a Donatello, D. 165; e Donatello, i più singolari scultori fiorentini, B. 132, hanno messo in dubbio la gloria degli antichi, B. 166; e Raffaello, D. 148 ss., C. 352; preferito a Raffaello per lo più dagli scultori, D. 149, i suoi fautori riconoscono la grandezza di Raffaello, D. 149, il Bembo lo mette uguale a Raffaello, D. 150, spinse contro Raffaello Sebastiano del Piombo, D. 151, e fece disegni per lui, D. 151, inferiore a Raffaello nell'invenzione, D. 190, confronto con Raffaello rispetto al disegno, D. 193 ss., meno lodato di Raffaello nei panneggi, D. 196, pareggiato da Raffaello anche nel disegno, anzi superato, D. 197,

superato da Raffaello come pittore, D. 198; e Tiziano, D. 148, dèi e capi dei pittori, P. 126, se M. e Tiziano fossero un corpo solo, P. 127, ammirò il ritratto di Alfonso duca di Ferrara, dipinto da Tiziano, D. 159, affermò che solo Tiziano era degno del nome di pittore, D. 159, vide con meraviglia una Nuda di Tiziano, D. 161; e Leonardo, D. 198. *M. e l'anatomia*: ha dimostrato le perfezione del nudo, D. 146; ha esagerato nei nudi, senza rispetto alla santità delle persone rappresentate e al luogo, D. 188; nel nudo è stupendo e veramente miracoloso e sovrumano, D. 193; il suo nudo è muscoloso e ricercato con scorci e movimenti fieri, D. 193; al di fuori del nudo muscoloso è minore di sé stesso e di altri ancora, D. 193; ha preso nel nudo la forma più terribile e ricercata, D. 193; riesce eccellente in una sorte di nudi, D. 194; ha dipinto dei facchini, D. 194; ha dimostrato le ossature e i nervetti più di quanto si conviene, D. 195; ha studiato i nudi e non le vesti, D. 196 s.; sua regola nella composizione del corpo umano, Dn. 212; sua cognizione della perfetta e in tutte le parti compiuta e artifiziosa figura umana, Dn. 212; suo studio e diligenza intorno al corpo umano, Dn. 212; vide che ogni imitazione e composto è inferiore al corpo umano, Dn. 212 s.; si accorse che nella figura dell'uomo non era stata interamente conosciuta la sua perfetta proporzione, Dn. 213; per 12 anni si affaticò intorno alla anatomia, Dn. 240; ha penetrato nei segreti dell'anatomia con senno così profondo, che è ammirato da tutti gli artefici, B. 166; lo studio dell'anatomia gli turbò lo stomaco, B. 166. *Opere*: la Pietà di S. Pietro incarna il verso di Dante « Morti li morti, i vivi parean vivi », V. 57, in assenza della vivacità, deve lodarsi il singolare artifizio del Cristo morto, B. 161; Tomba di Giulio II, Vs. 62; Mosè, V. 48, bellissimo, Am. 118, 120; Cappella Sistina, V. 39, 51, 57, T. 70, D. 163, G. 4, 15, ignudi disonesti, D. 188, figure perfettissime e disonestissime, D. 189; Creazione del mondo, doveva esservi raffigurata la Trinità, G. 35; prima di M. i Profeti e le Sibille erano raffigurati con un raggio divino, G. 36; spiritelli delle sue Sibille e Profeti, G. 36 s.; Diluvio, critiche alla nave, G. 91 ss., in essa M., come Virgilio, avrebbe anticipato i tempi, G. 94; Giona, difficile a misurare, essendo quasi tutto scorciato, C. 361; Sagrestia di S. Lorenzo, V. 50 s., Am. 118; architetture di S. Lorenzo, V. 51; modelli di rilievo per S. Lorenzo, eguali alla grandezza delle opere, V. 50, coi quali M. ha dimostrato che i pittori imparano meglio dal rilievo, V. 50; Notte, V. 48, 58, B. 161, 178; Crepuscolo, V. 58; Aurora, V. 58; Giorno, V. 58; Duca Lorenzo, V. 48, 58; Duca di Nemours, V. 58; Madonna, ispirata a Dante, V. 58, significato dantesco della Sagrestia, V. 58; Giudizio Finale, M. vi imita Dante, V. 57; Caronte, imitato da Dante, V. 57, G. 85, B. 150; Minosse, imitato da Dante, V. 57; Giudizio Finale, suoi sensi allegorici profondissimi, D. 190, sue cose ridicole, D. 190, beati che si baciano, D. 190, Cristo sbarbato, D. 190, C. 350, diavolo in atto sconcio, D. 190, invenzione ingegnosissima e da pochi intesa, D. 191, disonestà, D. 191, esempio di pittura storica, G. 15, sforzi eccessivi degli angeli, G. 46, gli angeli che sorreggono i sacrati misteri, piuttosto mattaccini e giocolieri, G. 46, 58, gli sforzi dei santi, G. 47 s., 80 s., sforzi di S. Biagio, G. 47, 81, sforzi di S. Bartolomeo, G. 47, 80, sforzi di S. Andrea, G. 47, 80 s., veli e capelli troppo ventilati, G. 52; nel Giudizio ha dimostrato ciò che può e sa fare l'arte, G. 53, ha messo da banda la verità storica, G. 55, 68, ha messo da banda la devozione, G. 55, si è compiaciuto più del capriccio dell'arte che del vero,

G. 58, 68; Giudizio Finale, insegne della redenzione, chinate e per traverso, G. 58, difetti degli angeli con le trombe, G. 58 s., difetti dei risorgenti, G. 60, questione dei loro panni, G. 60 s., risorgenti erroneamente mezzi desti, G. 68, eletti in volo, erronei, G. 68, angeli che tirano gli eletti, erronei, G. 68, angeli che si oppongono ai reprobi, erronei, G. 69 s., demoni che impediscono il volo ai beati, capriccio risibile, G. 70, confusione dei beati coi dannati, G. 71 s., errore dei due libri aperti, G. 72, Cristo erroneamente senza barba, G. 72 s., Cristo erroneamente in piedi, G. 73, Cristo maledice i reprobi e abbraccia i beati, G. 74, beati che erroneamente guardano da tutte le parti, G. 75 s., questione dei nudi, G. 77 s., vestiti lodevoli, G. 77 s., presenza dei nudi dovuta ad imitazione dell'antico, G. 78, gesti sconvenevoli di S. Lorenzo, G. 80 s., gesti sconvenevoli di S. Simone, G. 80, esibizione delle insegne dei santi, sconveniente, G. 81 s., S. Caterina in atto poco onesto, G. 81, santi barbati e Cristo no, G. 81, età diverse, errore, G. 81, la Vergine sconvenientemente timorosa, G. 83, demoni senza coda e senza corna, G. 84, angeli senza ali, G. 84, 111, baci dei reprobi, erronei, G. 84, Caronte, sconveniente, G. 85 s.; nel Giudizio M. doveva imitare i teologi e non i poeti, G. 86 s.; S. Caterina e S. Biagio furono modificati, per togliere loro quella qualità di vista che alcuno scandolezzo poteva partorire, B. 177; unità di azione nel Giudizio Finale, C. 346; i baci nel Giudizio, loro giustificazione allegorica e teologica, C. 350 ss.; figura del Giudizio tirata in su per le braccia da altra figura, di perfettissima proporzione e a meraviglia elegante, ma difficilmente misurabile, C. 361; Cappella Paolina, D. 163, Conversione di Saulo, G. 28, suoi difetti, G. 44 s., S. Paolo troppo vecchio, G. 50 s., Crocifissione di S. Pietro, cavalli senza briglia ad imitazione di Prassitele, G. 95, S. Pietro crocifisso senza chiodi né funi, G. 95 s.; disegno di Venere per Bartolomeo Bettini, V. 47.

MICHELE: imperatore dei Greci, Pl. 240.

MICHELE ARCANGELO: G. 60, Pl. 507.

MICONE: dipinse un Satiro, P. 124.

MIERO PIETRO ANTONIO: discepolo del Pino, P. 139.

MILANO: P. 99, D. 161, Pl. 233, B. 158, C. 241, 257, 378; ricchezza della suppellettile ecclesiastica, Br. 4.

MILCIADE: B. 155.

MILONE: B. 176.

MINERVA: G. 14, 107, Pl. 212, Alb. 213, C. 284; dipinta da Timante, P. 124.

MINESTRO: 'cucchiaio', P. 106.

MINIO: S. 284, 286, 291.

MINÒS: G. 86.

MIRACOLI DELLA MADONNA: testo apocrifo da non seguire dai pittori, G. 43.

MIRONE: fece il Demone degli Ateniesi, G. 42.

MISI: primi inventori delle navi, G. 92.

MISTI: perfetti e imperfetti, Dn. 243; imperfetti, quelli che si generano nell'aria, Dn. 243; perfetti, tutti gli altri, Dn. 243; imperfetti, neve, brina, nuvole, nebbie, Dn. 244; imperfetti, circa i corpi diafani, Dn. 246; misto di immagini sacre e profane, C. 323 s.

MISURA: e grazia nel disegno, Cl. 80; del corpo, D. 174 ss.; del corpo umano mediante la cognizione delle cagioni delle cose, Dn. 222; nel corpo umano non ha luogo perfetto, Dn. 238; non ha luogo stabile né preciso nel corpo umano, Dn. 238 s.; determinata circa la quantità, non serve per la composizione del corpo umano, Dn. 237 s.; determinata circa la quantità non serve, perché le membra mutano secondo il moto, Dn. 238; determinata circa la quantità non serve per il corpo umano, perché manca di punti e di linee, Dn. 238; intellettuale, misura perfettamente l'artifiziosa proporzione del composto dell'uomo, Dn. 238; facile in architettura, Dn. 238 s.; fornita dal giudizio, circa la qualità, Dn.

239; misure, nella scultura, Bz. 65; misure e ingegno, P. 103; misure, inutili per le figure in moto, P. 103, usabili solo nelle figure semplici, ritte, insipide, P. 103; misure, derivano dall'armonia dell'uomo, P. 103; misure della faccia nelle dita della mano, P. 105; misure, preferibili al giudizio, P. 106; dipendono dalla testa, D. 174 s.; misure della testa, D. 174 s.; misure del corpo umano, in teste e in piedi, D. 175, parte propria della scultura, B. 133.

MITRA: insegna dei vescovi, Br. 43.

MNASONE: comprò una Battaglia di Aristide con cento figure, pagandola 100 scudi d'oro per ogni figura, C. 377.

MODELLI: degli scultori, Bz. 66; di scultura, di Michelangelo, Cl. 80; per le architetture, di Michelangelo, Cl. 80 s.; dei pittori, P. 133.

MODERNI: e antichi, Cl. 80, P. 96, D. 200, Dn. 209, 213, 237, 240, G. 28; pittori, coi loro capricci hanno mutato e guasto la consuetudine, G. 110, antepongono l'arte all'onestà, G. 111, abbandonano le figure vestite per quelle nude, G. 111, lasciano l'uso di far le figure devote e le fanno sforzate, G. 111, dipingono figure da osterie, G. 111, hanno tolto il diadema ai santi, G. 113.

MODESTIA: del pittore, riflessa nelle sue figure, S. 299.

MODO: di murare, cavato dalla disposizione delle pietre nelle cave, Dn. 243; saper distinguere i m. convenevoli alle figure, G. 15.

MOLANO (VAN DER MEULEN) GIOVANNI: Pl. 182, 199, 201, 245, 388, 413 s., C. 321, 323, 336; come sono proibiti i libri dei moderni eretici, così dovrebbero essere proibite le immagini di tali empii, C. 321 s.; non convengono in famiglia pitture di poca onestà, C. 326.

MOLLI: ammoniti dall'immagine di S. Giovanni Battista, C. 314.

MOLOCHO: Pl. 182.

MOLTITUDINE: dà grido ai poeti, oratori... e pittori, D. 156; di figure e di azioni nelle pitture, confonde la vista e l'intelletto, Pl. 411.

MOLUCCHE: G. 50.

MOLZA FRANCESCO MARIA: V. 47, 55; loda in versi il ritratto di Giulia Gonzaga dipinto da Sebastiano del Piombo, V. 40; loda in versi Sebastiano del Piombo, V. 41.

MONASTERI: loro claustri, refettori, luoghi dei capitoli e celle private, Pl. 508; delle monache, Br. 92 ss., siano lontani dai m. di monaci, dagli edifici ecclesiastici, dalle chiese collegiate, dalle torri ecc., Br. 92, non siano congiunti ad edifici laici, Br. 92, siano lontani da piazze, empori ecc., Br. 92, non però in luogo nascosto o remoto, Br. 92 s., non fuori delle mura, Br. 93, loro ambienti, Br. 93, capitolo, Br. 93 s., refettorio e cella vinaria, Br. 94, cucina, Br. 94, lavabo, Br. 95, ipocausto, Br. 95, laboratorio, Br. 96, portici, Br. 96, parlatorio e sue finestre, Br. 96 s., porte, Br. 98, ruote, Br. 99, forno, Br. 99, lavatoio, Br. 100 s., cancelleria, Br. 101, dispensa, Br. 101, farmacia, Br. 102, dormitorio, Br. 103, latrine, Br. 104, scuola per le novizie, Br. 104 s., guardaroba, Br. 105, granaio, Br. 105 s., infermeria, Br. 106, educandato, Br. 106, orto e giardino, Br. 107 s., carcere e luogo di ritiro, Br. 108, confessionale, Br. 108 s., alloggio provvisorio del confessore, Br. 109, alloggio esterno dei servi e dei coloni, Br. 110, domicilio delle converse, Br. 110 s., cautele generali per la costruzione, Br. 111.

MONDO: è una nobile e gran pittura, secondo i pittori, V. 39, 50; è una nobile e gran scultura, secondo gli scultori, V. 50.

MONSIGNORE (BONSIGNORI) FRANCESCO: pittore veronese di santa vita, si rifiutò di dipingere cose lascive, Alb. 232.

MONSIGNORE (BONSIGNORI) GIROLAMO: frate domenicano, pittore, Alb. 232.

MONTI: la loro orridezza resa dalla pittura, S. 275.

MORALE: filosofia, qualifica e governa l'imitazione, C. 294; v. *filosofia*.
MORBIDEZZA: delle barbe, resa dalla pittura, Vs. 61; delle carni, resa dai colori, D. 183 s.
MOREA: S. 280.
MORELLETTO: S. 287.
MORELLO: C. 370.
MORESCHE: G. 47, 58.
MORFEO: C. 269.
MOROSINI FRANCESCO: disegna e dipinge, D. 159.
MORTE: e vita, rese dalla pittura, P. 115.
MORTEZZE: e vivezze, rese dalla pittura, Vs. 61.
MORTI: e vivi, nella varietà della storia, V. 39, P. 105; con le ferite e coi sangui, resi dalla pittura, Vs. 61.
MOSCOVIA: G. 5, 19.
MOSÈ: D. 165, 167, S. 294, G. 13, 33, 37, Pl. 171, 180, 199, 201 s., 204, 223, 288 s., 363, 387, 423; di Michelangelo, V. 48, Am. 118, 120; non deve essere una figura meschina, D. 165; deve essere una figura piena di grandezza e di maestà, D. 165; quando fa uscire l'acqua dal sasso non deve essere circondato da un paese fertile, D. 167, C. 350; rappresentato da Raffaello con effigie grave, vestito di abito lungo, D. 168; primo autore dei libri, Pl. 145; Serpente di bronzo, Pl. 135, 171 s., 197, 205, C. 303, 337; scacciò gli artefici che con bugie corrompessero la verità, Pl. 443; sue immagini, Pl. 507; formò i due Cherubini dell'Arca, C. 303, 337; sia rappresentato grave e dolce, C. 350.
MOSTRI: che non sono né possono essere, muovono il riso, G. 19; nei fregi, G. 21; rispetto al corpo o alle abitudini, Pl. 419 s.; rispetto al corpo, nella quantità e qualità, Pl. 419 s.; della natura, si possono dipingere in occasioni adatte, Pl. 420, 422; immaginati dalla fantasia, Pl. 420 ss.; rivelati dai sacri volumi, Pl. 420 s.; dell'Apocalisse, si possono rappresentare aggiungendovi il luogo della Scrittura, onde sono cavati, Pl. 421.
MOSTRUOSO: cose m., introdotte dalla ignoranza dei pittori, G. 18; se non rappresenta prodigi, non è da concedersi, G. 19, 21.
MOTO: della natura e della pittura, P. 99; richiede la conoscenza dei nervi, Dn. 232; accresce artifizio e difficoltà, Dn. 254, 266; moti degli animali, la più difficile speculazione, Dn. 266.
MOVENZE: di Michelangelo, D. 146; necessarissime alla pittura, D. 180, gradevoli, D. 180, stupefacenti, D. 180; non devono essere continue e in tutte le figure, D. 180; non sì fiere, che paiano da disperati, D. 180; temperate, variate, D. 180; secondo la diversità e condizione dei soggetti, D. 180; facciano bene l'ufficio loro, D. 180; un posar leggiadro è più dilettevole di un movimento sforzato e intempestivo, D. 180.
MUMMIO: v. *Lucio Mummio*.
MURATORI: ricorrono al disegno, proprio del pittore, D. 162.
MUSCOLATURE: eccessive, dei presunti Michelangeli, D. 178.
MUSCOLI: devono risaltare nei movimenti e nelle fatiche, ma non tanto che disconvengano, D. 177.
MUSEO: di Mario Bevilacqua, S. 300.
MUSICA: arte liberale, V. 15; arte subalternante, V. 17; e pittura, arti liberali, P. 107; allegoria femminile, G. 104; m., pittura e poesia, C. 368 ss.
MUZIO SCEVOLA: come esempio di pazienza, da sostituire con i due santi Antiocheni, C. 320.

N

NABUCHODONOSOR: Pl. 309, 321 s., 363, 414, 421.
NAPOLI: G. 44, Alb. 197; vaghezza dei suoi giardini, G. 10; giardino del Conte di Mattalona, G. 10.
NARCISO: P. 131, Pl. 335, C. 262.
NARNI: B. 149.
NARSETE: G. 53.

NASICTONE: trovò la quinquereme, G. 92.
NASIGITTONE: trovò la diecireme, G. 92.
NASO: di donna bella, secondo l'Ariosto, D. 173; esemplare quello delle belle romane antiche, D. 173 s.
NATHAN: Pl. 471.
NATIVITÀ DI CRISTO: abusi, Pl. 380; numero dei pastori, Pl. 413; questione degli animali, C. 339.
NATURA: V. 10, 16 s., 23 ss., 30 ss., 41, 43, 47, Vs. 61, Bz. 65 s., Pt. 68, T. 70 s., P. 98 ss., 100 s., D. 172; vinta da alcune arti, V. 17; vince alcune arti, V. 17; alcune arti sue ministre, V. 17; dà il principio ad alcune arti, V. 17; dà il fine ad alcune arti, V. 17; dà, immediatamente o mediatamente, i principii a tutte le arti, V. 17; superata dal pittore, Pt. 68, D. 172; il Pino le deve quanto concepisce e produce, P. 96; dipinge, P. 119; da lei dipende la vocazione pittorica, D. 186; genera perfettamente quando commisura i dovuti mezzi, Dn. 216 s.; intende di fare le sue cose ordinate e perfette, Dn. 216, 218; si sforza perché le opere sue conseguano la perfezione, Dn. 218, 228, 239, 249; opera secondo la disposizione dei cieli, Dn. 219; non ha più difficile composizione di quella dell'animale intellettivo, Dn. 222; vuol fare sempre il meglio, Dn. 225; per molti accidenti non conduce il composto dell'uomo a intera perfezione, Dn. 239; suoi colori belli, vivi, leggiadri ed almi, S. 276; senza l'aiuto degli uomini, forma da sé le immagini di tutte le cose create, Pl. 178.
NATURALE: e artifiziato, V. 5, Pl. 132, 141, C. 254; n., umano e cadevole, V. 5.
NAVAGERO: D. 169; e Tiziano, D. 205.
NAZARETTE: C. 313.
NEALCE: contraffece la spuma del cavallo, V. 30; dipinse una battaglia navale tra Persi e Egizi, G. 105; distinse il Nilo con un coccodrillo, C. 347.
NEBBIE: causate dai venti, rese dai pittori, P. 106; e nuvole, il loro composto può essere proporzionato e sproporzionato, Dn. 244.
NECESSARIO: e verisimile, B. 145.
NECESSITÀ: della pittura, D. 157, 164; non riguarda l'arte del disegno, Dn. 236; suole diminuire la nobiltà, Dn. 236; delle immagini per i cristiani, Pl. 124; di comunicare, causa delle immagini profane, Pl. 175.
NEGLIGENZA: nobile, da anteporsi alla vile diligenza, C. 364.
NEGROMANZIA: V. 22.
NEMBROTH: Pl. 186 s.
NERONE: V. 14, G. 32, 44, Pl. 309, A. 513; favorì la musica, V. 37; dipingeva, P. 108, D. 160, Alb. 203.
NESTORIO: Pl. 346.
NETTUNO: D. 169, Pl. 212.
NEVE: contraffatta dai pittori, Vs. 61, P. 106; e brina, hanno sempre una medesima proporzione di misto, Dn. 244; e ghiacci, S. 292, 300; dipinta da Apelle, G. 22.
NICCHIE: per le reliquie, Br. 36 s.
NICCOLÒ I: Pl. 200, 240, 242.
NICCOLÒ DI LIRA: Pl. 180.
NICEA: dipinse Filarco, G. 107.
NICEFORO: Pl. 239, 243, 245, 259, 299 s., 326, 347, 350, 403, 407, 423, Alb. 234.
NICIA: B. 143.
s. NICODEMO: Pl. 205; fece con le sue mani l'immagine del Salvatore, Pl. 164; Evangelio di N., testo apocrifo, Pl. 286.
NICOFANE: sua ingegnosa pittura di un pigro, C. 359.
NICOLA CUSANO: Pl. 375.
s. NICOLÒ: sue immagini, Pl. 507.
NICOMACO: G. 103; Ratto di Proserpina, G. 107.
s. NICOSTRATO: scultore e martire sotto Diocleziano, Pl. 163.
s. NILO: non volle dipinti in chiesa né cacciagioni, né uccelli, Pl. 302, 388 s., C. 323.
NILO: G. 105, A. 512, G. 347; del Belvedere, C. 372 s.
NINFE: finte dai poeti, Pl. 450.
NINIVE: Pl. 317.
NINO: re degli Assiri, Pl. 186 s.

NITTIMIDE: convertita in nottola, G. 16.
NOBILI: fanciulli greci, imparavano a disegnare, V. 35, 45; i n. e la pittura, V. 35, D. 158 s., G. 3, II s., Alb. 203 s.
NOBILTÀ: delle arti, V. 11, T. 70; delle scienze, V. 11; dell'architettura, V. 21 s.; della pittura, V. 22, 35, 53, Bz. 65 s., Sg. 71, D. 154, 157 ss., G. 3, 149 ss.; della scultura, V. 22, 40, Bz. 65, T. 70, Sg. 77, Tr. 79, M. 82; delle arti, dipende dalla stima di uomini nobili, D. 157; diminuita dalla necessità, Dn. 236; intrinseca ed estrinseca, Pl. 153 ss.; dell'arte, dipende anche dalla qualità degli artefici, Pl. 155 s.; cristiana delle arti, Pl. 153, 158 ss.; politica, Pl. 158; e vivacità, B. 155; politica o civile, detta accidentale ed estrinseca, Alb. 201; naturale, detta propria e intrinseca, Alb. 201; teologica, o vero spirituale, Alb. 201.
NODI: vari, nelle storie, P. 116.
NOÈ: G. 56, 69, 79, 81, 92 s., Pl. 185, 202, 274, 380, 422.
NON FINITO: non si deve dare alle opere non finite maggior nome e grido di quelle finite, B. 190.
NON VERISIMILE: Pl. 364 ss.; pittura, rappresenta azioni o cose contrarie ordinariamente alla natura, opinione, costume e qualità degli uomini, animali, luoghi ecc. Pl. 366 ss.; v. *pittura*.
NOTOMISTI: del furioso, G. 49.
NOTTE: resa dalla pittura, V. 37, G. 22; di Michelangelo, V. 58; oscura, contraffatta dai pittori, Vs. 61, D. 184; con fuochi, resa dai pittori, Pt. 68; il suo sereno, reso dalla pittura, S. 275; e suoi lumi, raffigurati da C. Sorte, S. 291; figurata dalla nottola e dalla civetta, B. 104.
NOTTOLA: significa la notte, G. 104.
NOVITÀ: Pl. 399; non può essere valida misura del buono e del cattivo, Pl. 312; nelle cose naturali e artificiali, Pl. 398; senso della parola 'nuovo', Pl. 399; nelle immagini sacre, si deve sospettarne e accettarla solo se molto opportuna, Pl. 400; di per sé stessa non è cosa commendabile, Pl. 401; nuove circostanze, che ripugnino al modo o costume ecclesiastico, sono da evitare nelle immagini sacre, Pl. 402 s.; tentativi di giustificarla col senso allegorico, Pl. 406; nella repubblica di Platone, C. 294.
NUDITÀ: G. 77 s., Pl. 505 s.; abusive, Pl. 266.
NUDO: e vestito, nella varietà della storia, V. 39, P. 115, D. 177; di Michelangelo, perfetto, D. 146, muscoloso, ricercato, con scorci e movimenti fieri, D. 193; o pieno di muscoli o delicato, D. 177; convenienza, D. 177; delicato, da anteporsi al muscoloso, D. 177 s.; muscoloso, richiede l'ossatura ai luoghi propri, D. 178; muscoloso, spesso diviene scorticato o secco o brutto a vedere, D. 178; delicato, con ossa appena accennate e ricoperte di carne, D. 178; delicato, pieno di grazia, D. 178; gentile e delicato, più gradevole di uno robusto e muscoloso, D. 178; Michelangelo è stupendo, miracoloso e sovrumano, ma nel solo nudo muscoloso, D. 193; diversità di età e di sesso, non rispettata da Michelangelo, resa mirabilmente nei n. di Raffaello, D. 193; Michelangelo ha preso del n. la forma più terribile e ricercata, D. 193, Raffaello la più piacevole e graziosa, D. 193; usato solo per i martirii, nelle immagini sacre, prima di Michelangelo, G. 79; nudo e vestito nelle immagini sacre e profane, Pl. 505; uso e abuso del n., Am. 119; i panni richiedono non meno arte e difficoltà del n., Am. 120; da evitare sia in chiesa, sia in luoghi privati, Am. 121, C. 328.
NUMA POMPILIO: Pl. 363; legge sui termini, G. 21; istituì il settimo collegio dei figuli, Pl. 156.
NUMANTINI: B. 157.
NUMERO: B. 180 ss.; delle figure, limitato e conveniente, P. 116, D. 171, B. 181 s., C. 349 s.
NUVOLE: rese dai pittori, V. 37, Vs. 61, Pt. 68; rese malamente dagli scultori,

Vs. 61; e nebbie, il loro composto può essere proporzionato e sproporzionato, Dn. 244.

O

OCCHIO: il più nobile di tutti e cinque i sensi, ma non il più certo, V. 42, 47; finestra dell'animo, D. 152 s.; diverso dall'intelletto, D. 156; s'inganna più difficilmente dell'intelletto, D. 156; ingannato dall'apparenza, D. 156; di donna bella, secondo l'Ariosto, D. 173 s.; volto con un o. e mezzo, D. 179; sano, non si scandalizza né si corrompe, D. 189; vede le cose e le imita ovvero le ritrae col disegno, Dn. 241; composto di tre umori, acqueo, vitreo e cristallino, Dn. 255; il suo colore reso dalla pittura, S. 275; se non ha pratica ed esperienza, si inganna, G. 24 s.; negli o. è maggiore bellezza che nelle altre parti della testa, B. 184; lodi del Petrarca agli occhi di Laura, B. 184.

OCRA: bruciata, per l'affresco, S. 288.

ODIO: allegoria favolosa, G. 101.

OFFICIO: e fine del pittore cristiano, Pl. 214 ss.; è tutti quei mezzi che si adoprano per conseguire il fine, Pl. 214.

OGLIO: S. 280.

OLIMPIO DA SASSOFERRATO BALDASSARRE: frate e poeta, G. 49 s., 99.

OLIMPIODORO: e s. Nilo, Pl. 388, C. 323.

OLIO: pittura a o., V. 38, Vs. 62, Pt. 68, P. 120, 133, D. 197, trovata dagli Italiani, P. 124; su muro, S. 282; su tavola, S. 282.

OLOFERNE: Pl. 266.

OMBRE: dei pittori, V. 38 s., Vs. 60 s., Pt. 68, Sg. 72, 77, S. 275; degli scultori, V. 49, Vs. 60; del disegno, Vs. 60; il compartire della luce e dell'ombra, Pl. 170.

OMERO: V. 54, D. 146 s., 155, B. 173 s., 191, 193, Alb. 214, C. 280, 352, 355; superato da Apelle nel dipingere Diana, V. 57; seguendo il suo esempio, Zeusi faceva donne grandi e forzose, V. 57; primo fra i poeti greci, D. 146; esempio per il pittore misto, G. 89; chiamò chimere i mostri finti dai poeti, Pl. 421; modello di verisimile, secondo Aristotele, Pl. 450; ispirò Fidia, B. 150; punto da Platone, C. 250, 326; nell'Odissea non racconta tutte le azioni di Ulisse, C. 345, unità di azione dell'Odissea, C. 345; allegoria di Giove che lega Giunone, C. 351.

ONESTÀ: delle figure di Michelangelo, D. 188; sia sempre rispettata in luogo pubblico, e soprattutto in luoghi sacri e in soggetti divini, D. 189; sempre osservata da Raffaello, D. 189; e perfezione, D. 189.

ONESTO: o., utile e dilettevole, Pl. 138, 213.

ONOCROTALI: se si convengano nelle chiese, Pl. 508.

ONORE: reso dagli antichi agli artisti, V. 6; reso ai pittori, V. 37; nutrisce le arti, V. 37; e fatica, P. 99; e utile, P. 138; della pittura, G. 3; rappresentato in forma umana, G. 102 s.; attribuito dalle persone grandi, riprova della nobiltà dell'arte, Pl. 158; maggiore o. è dimostrarsi onesto e costumato, che vano e lascivo, Am. 119; e virtù, Alb. 197.

ONORIO: imperatore, Pl. 226, 346.

OOLIAB: e Beseleel, Pl. 163, 197, 204, Alb. 234.

OOLIBA: C. 327.

OPERARE: e fare, Dn. 262.

OPERE: disoneste, sono testimoni contro la vita di chi le ha fatte, Am. 119, da evitare con ogni studio da parte dell'artefice, Am. 120, fanno vergognare e dolersi chi le ha fatte, Am. 120, vanno ad onta e scherno dell'artefice, Am. 120; officiali, fabbrili, e artificiate, Alb. 210.

ORAPOLLO: Pl. 176, 463.

ORATORE: e pittore, Pl. 120, 214, 496, loro fine, Pl. 214 ss., 227; suoi mezzi: dilettare, insegnare e commuovere, Pl. 148, Alb. 212; mirabile dilettazione da lui procurata, Alb. 214 s.; racconta semplicemente le cose, C. 253.

ORATORIA: e pittura, Alb. 212.
ORATORII: Br. 3; loro pitture, Pl. 508; ogni casa capace, così in città come in villa, dovrebbe avere un o. per servizio della famiglia, Pl. 509; dove si può celebrare la messa, Br. 84 s.; ad una navata, Br. 84; altare, pavimento, tetto, finestre come nelle cappelle minori, Br. 84; dove non si celebra la messa, Br. 85 s.; sulla via pubblica, Br. 85; loro forme, 85 s.
ORAZIO: D. 147, 167, 180, G. 23, 27 s., 29, 38 s., 77, Pl. 227, 416, 444, B. 173 s., Alb. 206, C. 335, 349, 356; l'artista ha bisogno dell'arte e della natura, V. 30; *ut pictura poesis*, V. 54, Alb. 211; si fa beffe di uno che cantava solo i versi di catullo e di Calvo, D. 147; descrive la cornacchia, D. 151; convenienza nella commedia, D. 165; invenzione dei poeti e dei pittori, D. 168; contrario agli eccessi della varietà, D. 180; consiglia di togliere dai poemi gli ornamenti ambiziosi, D. 185; *Si vis me flere...*, D. 186; *Pictoribus atque poetis...*, G. 3, 15 s., Pl. 401, 448, Alb. 206; mostro, G. 16, Pl. 443, C. 255; dà un limite alla licenza poetica, G. 18, Pl. 401, 440, 448; prescrive che in tutte le cose si serbi l'ordine della natura, G. 18; il cipresso dipinto nel naufragio, G. 20, 40 s., Pl. 440; raccomanda al poeta di misurare le proprie forze, G. 23, e di prendere peso adatto alle proprie spalle, G. 23; convenienza dei sentimenti, G. 26; gli affetti, G. 27 s.; a proposito dei gesti sproporzionati, G. 28 s.; cassature del poeta, G. 29, 49; non bisogna mescolare il falso col vero, G. 38; critica l'artefice che ritorce la purità del soggetto alla vaghezza dell'arte, G. 39; sul decoro dei personaggi, G. 44; non è buon poeta chi non fa uso della lima, G. 49; tradizione e convenienza, G. 50; la traduzione sia fedele, non letterale, G. 61, si attenda al senso non alle parole, G. 62; si separi il sacro dal profano, G. 71; l'ordine poetico, G. 94, C. 355; la brevità procura oscurità, Pl. 410; tragedia, Pl. 416; ciò che si vede muove gli animi quanto ciò che si ode e si legge, C. 326.
ORDINE: P. 98, 109, Dn. 215, 239, B. 180 ss.; della natura e dell'arte, P. 98; della natura, P. 102, 105, G. 18, Pl. 448; del pittore, P. 128; dello scultore, P. 128; dell'invenzione, D. 165 ss., dipende dall'ingegno del pittore, D. 171; deve rispettare la successione della storia, D. 166; secondo Aristotele, D. 167; deve regolare la varietà, D. 179 s.; mezzo necessario per conseguire il fine della pittura, scultura e architettura, Dn. 215; con esso sono state fatte le cose da Dio, Dn. 215; per mezzo di esso si mantengono tutte le cose, Dn. 215, 235; causa ovvero mezzo da cui dipendono tutte le perfette proporzioni, Dn. 215, 235; nasce da un composto di parti, Dn. 215; fa un composto d'una commisurazione di parti con il tutto e del tutto con le parti, Dn. 215 s.; nei tre principali effetti di quest'universo, Dn. 216 ss.; il perfetto mezzo nella giusta proporzione di tutte le prime cose, Dn. 216; dei cieli, Dn. 216 s., 242; e disordine degli elementi, Dn. 216 ss., 241 s.; naturale, rivelato dal disordine umano, Dn. 216, 235; divino, rivelato dal disordine naturale, Dn. 216; con esso sono fatte le perfette composizioni della natura, Dn. 216, 218, 235; perfetto mezzo con cui ciascuna arte consegue il suo proporzionato fine, Dn. 219 s.; può essere più perfetto nell'arte che nella natura, Dn. 219 s.; nelle manifatture divine è in tutta perfezione, Dn. 220; nelle manifatture naturali ed umane può essere perfetto e imperfetto, Dn. 218 ss., 242 ss.; del composto, facile, difficile e impossibile, Dn. 220 s., 235; del composto, facile, quando ha poche parti, Dn. 220 s.; del composto, difficile, quando ha molte parti, Dn. 220 s.; del composto, impossibile, quando la materia non è atta a ricevere la forma

o la mano non la può mettere in atto, Dn. 220 s.; maggiore nel composto umano, Dn. 221 s., 235; e proporzione, Dn. 233 ss., 235; divide e accompagna le cose, Dn. 233; non guarda alla quantità, Dn. 233 s.; non intende nei suoi composti misurazione alcuna, Dn. 234; principio necessario di tutte le proporzioni, Dn. 234; proporzionato, Dn. 235; del poeta e del pittore, G. 94, C. 355 s.; e decoro, G. 23; dà bellezza e grazia a tutte le cose, G. 38; della storia, G. 72, Pl. 411, 444; del pittore misto, G. 89 ss.; del poeta e del pittore, G. 94, C. 355 s.; delle cose, Pl. 297; del fatto, deve essere osservato dal pittore, Pl. 365; o., riguardo ad ogni sorta di figure, da tenersi nella città e diocesi di Bologna, Pl. 509.

ORDINI: furono tratti dall'armonia dell'uomo, P. 103; ritrovati dagli antichi, Dn. 237.

ORECCHIE: di donna bella, nel loro termine... e basse, P. 102.

OREFICI: ricorrono al disegno, proprio del pittore, D. 162; evitino gli abusi delle immagini, Pl. 509.

ORESTE: D. 165.

ORFEO: Pl. 185, 305; poeta, finse Caronte portatore di anime, G. 86; in abiti romani, anacronismo, G. 94.

ORIGENE: G. 32, Pl. 179, 300, 409; pensa che gli angeli sorreggenti le insegne della Passione saranno splendenti e chiari il giorno del Giudizio, G. 58.

ORIGINE: delle immagini, Pl. 142 ss.

ORIONE: Alb. 214.

ORITIA: S. 292.

ORIZZONTE: in pittura, P. 100 s.; e lume, P. 101.

ORLANDO: C. 256.

ORMIGINO: D. 182.

ORNAMENTO: dell'architettura, V. 22; della pittura, V. 38, D. 157, 163 ss., G. 17, Pl. 295; della Sagrestia Nuova di S. Lorenzo, V. 51; della Colonna Traiana, V. 51; ornamenti cinquecenteschi, Vs. 63; della scultura, Bz. 65; ornamenti del capo bizzarri, P. 116; degli abiti, non deve usarsi solo negli orli, P. 117; di Tiziano, non affettato, D. 200; ornamenti, specie del genere delle chimere, Dn. 235 s.; di fatti illustri sono per lo più le opere d'arte, Dn. 236; degli ordini, ritrovato dagli antichi, Dn. 237; dell'edificio ecclesiastico, Pl. 304, Br. 3, 112; d'oro e prezioso, conviene nelle pitture sacre, Pl. 508; delle sacre immagini, non abbia nulla di sconveniente con la santità, Br. 44; esteriore, B. 188; nelle sacre immagini paraboliche, C. 338.

ORO: contraffatto dalla pittura, non dalla scultura, Vs. 63; il pittore lo deve imitare, D. 172 s., 184; contraffatto da Tiziano, D. 203; può essere ritratto, Dn. 242.

ORRENDO: e strano, C. 271 ss.

ORRIDEZZA: dei monti, resa dalla pittura, S. 275.

ORRORE: allegoria favolosa, G. 101.

ORSINI LEONE: V. 85.

ORTENSIO: G. 107, B. 162 s.

OSCURITÀ: di espressione, dipende dalla volontà e dalla capacità del pittore, Pl. 408 ss.; due sorti di o. che nasce da volontà, una lodevole, l'altra biasimevole, Pl. 409 s.; dei misteri divini, lodevole, Pl. 409; nascente da occulta superbia e affettata vanità, biasimevole, Pl. 409 s.; data dalla brevità, Pl. 410; data dall'ignoranza, Pl. 410 s.; di cose recondite e difficili, da evitare, Pl. 411; dall'angustia del campo della pittura, Pl. 412.

OSEA: Pl. 180, 260.

OSIMO: G. 31.

OSORIO DA FONSECA JERONIMO: Alb. 201.

OSPEDALI: loro pitture, Pl. 508.

OSSA: più facili ad imitare che la carne, D. 177 s., perché non ci va altro che durezza, D. 178.

OSTERIE: loro pitture, Pl. 508.

OSTILIO MANCINO: G. 105, B. 157.

OVA DI STRUZZO: se si convengano nelle chiese, Pl. 508.

OVIDIO: D. 147, G. 92, Pl. 335, 438 s., C. 299, 334; disse che, se Apelle non

l'avesse dipinta, Venere sarebbe sempre rimasta sommersa fra le onde, D. 176; trasformazioni degli uomini, G. 16; dipinge Giove creare il mondo, G. 36; ha parlato dell'invidia, Pl. 460.

OZIAS: G. 111.

P

PACE: figurata col tempio di Giano chiuso, G. 102; allegoria in forma umana, G. 103.

PACUVIO: poeta e pittore, P. 108, D. 159, Alb. 204; dipinse il tempio di Ercole nel foro Boario, G. 106.

PADOVA: chiesa del Santo, croci dei campanili con palle e foglie, G. 97; Colosso dell'Ammannati, Am. 122; si può ben gloriare del Gattamelata di Donatello, B. 149.

PADRE DI FAMIGLIA: e le immagini, Pl. 125, deve rifiutare quelle ignude e impudiche, C. 328.

PAESI: tedeschi, loro diffusione, Vs. 61; e prospettiva, Vs. 61, Pt. 68; lontani e vicini, raffigurati dai pittori, Pt. 68, G. 19; devono ornare l'opere, P. 115; oltramontani, P. 133; fiandresi ovvero fiamminghi, P. 134; molto propri e dilettevoli, P. 134; modo di ritrarli nello specchio, come usano i Tedeschi, P. 134; di Tiziano, miracolosi, P. 134; del Savoldo, P. 134; di Raffaello, D. 197; illuminati dal colore dell'aria, S. 289.

PAGANI: tribuiscono alle immagini più che non devono, Pl. 131.

PAGNINO SANTE: Pl. 203.

DE PAIVA DE ANDRADE DIEGO: Pl. 245, 260.

PALAMEDE: e il gioco degli scacchi, C. 280 s.; e il gioco del tavoliere o sbaraglino, C. 282.

PALAZZI: de' magistrati, pitture delle sale pubbliche, delle audienze e dei luoghi de' consigli, Pl. 508; raffigurati dai pittori, Alb. 215.

PALEFATO: Pl. 450.

PALEOTTI CAMILLO: A. 512.

PALEOTTI GABRIELE: vescovo di Bologna, Pl. 119, 122 s., A. 511, Alb. 200, 204 212, 214, 228, 230 s., 233, 235.

PALESTINA: Pl. 437.

PALINURO: G. 90.

PALLADE: e lo zufolo, B. 184.

PALLORE: allegoria in forma umana, G. 102 s.

PALMA: insegna dei màrtiri, G. 113, Br. 43.

PALMA IACOPO: P. 126; gareggia con Tiziano, P. 137.

PANEO: fratello di Fidia, dipinse in Elide lo scudo di Minerva, G. 14; dipinse le guerre dei Greci, G. 14; dipinse la vittoria degli Ateniesi in Filemonte (Fliunte), G. 105.

PANFILO: maestro di Apelle, P. 138; dipinse per guadagno, Alb. 200; erudito in ogni dottrina e soprattutto in geometria e aritmetica, Alb. 204.

PANIGAROLA FRANCESCO: ritratto dal Figino, C. 254 s.

PANNEGGIARE: di Raffaello, più lodato che quello di Michelangelo, D. 196.

PANNI: il pittore varia i loro colori, Vs. 61; siano vari nella storia, P. 116; distinti mediante il colore, se di lino, di lana o di seta, P. 117, 128, D. 182, 184, siano feriti dal vento verisimilmente, D. 180; pieghe, diverse secondo la qualità, D. 182; contraffatti da Raffaello, D. 197; sulla carta, resi ad acquerello, S. 285; richiedono la stessa arte e difficoltà dei nudi, Am. 120.

PANNONE: Pl. 515 s.

PAOLA: G. 42.

PAOLINA, CAPPELLA: affrescata da Michelangelo, D. 163.

S. PAOLINO: C. 303; rifiuta di mandare il suo ritratto, Pl. 334; testimonia l'antico uso delle didascalie, Pl. 411, Br. 44.

S. PAOLO: G. 20, 37, 56, 62 ss., 69, 76, Pl. 159, 165, 174 s., 179, 181, 190, 192, 200, 211, 222 s., 243, 262, 286, 289, 298, 350 s., 403, 415, 473, 496, A. 514, C. 306, 324; non sia ignudo, D. 165, non porti vesti da soldato o da marinaio, D. 165, ma un abito conveniente, D. 165; sia un vero ritratto e del datore

della salute e del vaso di elezione, D. 165; nella Conversione di Michelangelo, errori, G. 44 s., 51; sue previsioni circa il Giudizio finale, in relazione all'affresco di Michelangelo, G. 56, 60 s., 72, 84; chiama perfetta età dell'uomo quella in cui morì Cristo, G. 66; diceva di essere debitore ai sapienti e agli ignoranti, G. 96; si raffiguri con la spada, G. 113; come apparve a S. Ambrogio, Pl. 351; immagini antiche, Pl. 351; questione del cavallo nella sua Conversione, Pl. 378, C. 341; non si raffiguri in bottega, mentre cuce, Pl. 405; sue immagini, Pl. 507; diceva che l'idolo è niente nel mondo, C. 255; questione della destra e della sinistra rispetto a S. Pietro, C. 332 ss.

PAOLO I: Pl. 239.

PAOLO II: G. 52.

PAOLO III: G. 114; ritratto da Tiziano, V. 38, Vs. 62, D. 161; dipinto e creduto vero, Vs. 62, B. 147; onorò Michelangelo, D. 161, e Tiziano, D. 161.

PAOLO IV: C. 378.

PAOLO DI BURGOS: Pl. 130.

PAOLO DIACONO: Pl. 198, 238, 245, 303, 305, 351.

PAOLO EMILIO: fece istruire i figli nella pittura, P. 108 s.; suoi figli, nobili e pittori, Alb. 204.

PAOLO UCCELLO: si affaticò nella prospettiva, Alb. 220.

PAPPAGALLO: simbolo di loquacità, G. 104.

PARADISO: sue immagini, Pl. 507.

PARAGONE: supremo grado delle pietre nere, Dn. 244.

PARIDE: C. 325.

PARITÀ: e conformità, è utile e comoda, ma non aggiunge bellezza, Dn. 230; del sito, della figura e della quantità, Dn. 230.

PARMA: D. 199.

PARMENIONE: B. 157.

PARMIGIANINO: P. 126, D. 146, 199; diede certa vaghezza alle cose sue, che fanno innamorare chi le guarda, D. 199; coloriva politamente, D. 199; leggiadro e accurato nel disegnare... mette stupore negli occhi di chi lo mira, D. 199; sua diligenza mirabile, D. 199; morì giovane, D. 199; affezionatissimo alle cose e al nome di Raffaello, D. 199; amico di Raffaello, D. 199; e Raffaello, simili d'ingegno e di costume, D. 199; incolpato a torto di attendere all'alchimia, D. 199.

PARNASO: C. 345.

PARRASIO: G. 12, 14, Pl. 220, Alb. 203, 221; e Zeusi, e l'inganno della tela, V. 38, P. 112, D. 182 s., B. 163 s., Alb. 215; e l'inganno delle pernici, P. 112; sua invenzione di due contendenti, D. 167; i Parrasii degli antichi tempi, S. 278; lodato per la sua imperfezione, Pl. 381 s.; fu il primo che aggiunse la simmetria alla pittura, Alb. 220; eccellente in fisionomia, Alb. 221; dipinse il Genio degli Ateniesi, Alb. 221, Filisco e Bacco, C. 356, un giovane che correva dentro l'arringo, C. 356.

PARSIMONIA: descritta da Lucano, Pl. 460.

PARTI: C. 239.

PASSIONI: dell'animo, improntano il corpo umano, B. 134 s.

PASTORALE: insegna del vescovo, Br. 43.

PASTOSO: il p. e tenero della natura, in Tiziano, D. 200.

PATETICO: C. 247.

PATRIA: nelle immagini si conservi il suo decoro, G. 43.

PATRIARCHI: modi di dipingerli, Pl. 125, 507.

PATRIZI FRANCESCO: Pl. 457, Alb. 207, 217, C. 252.

PATRONI DELLE ARTI: loro errori, Pl. 122.

PAURA: il terribile della p., reso dai pittori, P. 107.

PAUSIA SICIONIO: A. 516; si dilettava di dipingere tavolette, A. 516; e Glicera, A. 516; v. *Pausone Sicionio*.

PAUSONE SICIONIO: G. 104, A. 115, C. 293, 295; v. *Pausia Sicionio*.

PAVIA: C. 241, 348, 379.

PAVORE: allegoria in forma umana, G. 102 s.

PAZIENZA: la sua immagine dipinta da Tertulliano nella orazione ove raccomanda questa virtù, Pl. 459.

PECCADIGLIO: P. 127, D. 150 s.
PEGASI: mostri finti dai poeti, Pl. 421.
PELLA: G. 28.
PELLEGRINI: intelletti, D. 157.
PELLEO: G. 29.
PELO: reso dalla pittura, V. 37; lo scultore nel duro sasso pelo sopra pelo non può formare, Vs. 61; i lustri dei p. dei cavalli non si vedono nelle sculture antiche, Vs. 63.
PELUSIOTA: Pl. 239; lasciò quel detto notabile che non si avesse in conto di chiesa quella, nella quale non fossero imagini, Alb. 229.
PENE: per chi ingiuria le immagini, Pl. 509.
PENELOPE: C. 281.
PENIA: C. 297 ss.
PENNA: e pennello, Vs. 63.
PENNELLO: e penna, Vs. 63; per l'affresco, S. 287.
PENTECOSTE: i pittori la raffigurano frapponendo la colomba alle fiamme, C. 341.
PÉREZ DE AYALA: MARTÍN: Pl. 260.
PERFEZIONE: Dn. 209, 212; dell'arte, V. 26, 37; della pittura e della scultura, V. 46; della pittura, Vs. 60; del corpo femminile, P. 102 s.; e prestezza, P. 119; e onestà, D. 189; del composto ordinato, facile, difficile e impossibile, Dn. 220 s.; le cose perfette sono atte a conseguire il loro fine e per questo sono e belle e proporzionate, Dn. 253; dell'arte, nasce dalla materia e dall'artefice, Dn. 262 s., 265; di un composto di cosa artifiziata, richiede che convengano il concetto, le mani dell'artefice e la materia, Dn. 265.
PERICLE: V. 56.
PERICOLO: che corriamo in questo mondo, non nasce dalle cose, ma dall'uso o abuso nostro, Pl. 296 s.
PERILLO: V. 26 s.
PERITI: dell'arte, D. 149.
PERIZIA: Pl. 502; p., giudizio e intelletto, necessari per saper fingere accomodatamente, Pl. 450.
PERLE: loro lustri, contraffatti dai pittori, Vs. 63.
PERSECUTORI: dei cristiani, loro immagini, Pl. 306 ss.
PERSEO: V. 36.
PERSI: G. 14, 105, Pl. 357, B. 155.
PERSIA: Pl. 414, C. 347.
PERSIANI: avevano come insegna l'arco, Pl. 473.
PERSIO: D. 191, G. 33, 99, C. 356.
PERUGINO: P. 126.
PESARO: palazzo dell'Imperiale, G. 106.
PESCI: anima vivente di colore, data loro dai pittori, Vs. 61; difficile rappresentarli nell'acqua, Dn. 261; figura poco artifiziosa, Dn. 261; si devono semplicemente « ritrarre », Dn. 261.
PETERLINO VINCENZO: G. 6.
PETRARCA: V. 14, 19 s., 40, 46, 90, D. 147, 155, 194, 196, S. 299, G. 29, 50, 75 s., 99, Pl. 162, 220, 301 s., 387, B. 157, 162, 170, 174 s., Alb. 216, C. 333 s., 363; e la bellezza spirituale, V. 89 s.; « nella fronte il cuor si legge », D. 153, B. 135; descrive i capelli di Laura, D. 185; e Raffaello, D. 193; tutto leggiadrezza di stile e ornamenti poetici, D. 194; canta la venustà di Laura, D. 196; scrittore facile, D. 196; loda gli occhi di Laura, B. 184 s.
S. PETRONIO: Pl. 244; raffigurato abusivamente, Pl. 404; sue immagini, Pl. 507.
PETTO: di donna bella, amplo e morbido, con poppe sode e divise, P. 102, colmo e largo, con pome acerbe e d'avorio, secondo l'Ariosto, D. 174.
PEZZI: nelle sculture, Bz. 66, Sg. 75, Am. 118; figure di p. degli antichi, P. 106.
PHARA CANTHARA: Br. 46.
PHILANDRIER GUILLAUME: Pl. 427, 429, 436, 495.
PIACERE: recato dall'arte, V. 5 s.; e utile, V. 6, 34; recato dalla pittura e dalla scultura, Am. 17; e stupore, B. 190.
PIACEVOLEZZA: della scultura, Sg. 73, 77.
PIACEVOLI: pittori, D. 186.
PIANO: Apelle e Tolomeo, P. 111.
PIANTE: dipinte al vivo apportano utilità ai medici, A. 513; raffigurate dalla pittura, Alb. 215.

PICCINO NICCOLÒ: uomo di gran valore e di picciol corpo, B. 136.
PICO GIOVANNI: V. 85 ss.
PIEDE: geometrico, P. 104, secondo Varrone e Gellio uguale a quattro palmi di mano, P. 104; misura sedici dita, D. 175; sette piedi, lunghezza del corpo umano, D. 175; piedi di donna bella, piani con dita distinte, P. 103, brevi, asciutti e ritondetti, secondo l'Ariosto, D. 174.
PIEGHE: vadano naturalmente aggirando per la via che debbono, D. 182; dimostrino il disotto, D. 182, ma non taglino, D. 182, né aderiscano alla carne, D. 182; non generino confusione, D. 182.
PIERIO GIOVANNI: C. 329.
PIERO DELLA FRANCESCA: eccellentissimo prospettico, Alb. 220.
PIERSIMONE: pittore di un Giudizio Finale, G. 81.
PIETÀ: allegoria, G. 103; figurata dalla cicogna, G. 104.
PIETRA: scultura in p., Pt. 68; le proporzioni delle figure delle p. variano, ma non mancano di perfezione, Dn. 243; il composto delle p. ha una ordinata proporzione con certa misura, Dn. 243; qualità del suo composto: colore e durezza, Dn. 243 s.; pietre trasparenti, Dn. 244 s., differenze di proporzione circa le loro qualità, Dn. 245.
S. PIETRO: G. 20, 31 s., 38, 43, Pl. 165, 240, 243, 294, 348, 350 s., 363, 368, C. 322, 332 ss.; raffigurato abusivamente decrepito al tempo della Passione, G. 31 s.; si raffiguri con le chiavi, G. 113; non si rappresenti con la suocera e la figliola, Pl. 405; Cristo gli dà le chiavi: si può dipingere in vari modi, Pl. 415; sue immagini, Pl. 507.
S. PIETRO CANISIO: Pl. 248, 405.
S. PIETRO CRISOLOGO: Pl. 194.
PIETRO LOMBARDO: Pl. 297, Alb. 201.
PIETRO DI NATALI: il suo Catalogo è falso, favoloso e apocrifo, G. 43.
PIGMALIONE: V. 47, B. 165.
PILATO: G. 20, 26, 39, Pl. 310.
PINO PAOLO: Alb. 205 s., 219 s.; discepolo del Savoldo, P. 99; inganna un tacchino vivo con uno dipinto, P. 112; inganna cavalli vivi mediante la pittura, P. 112; un suo amico inganna un gatto con un ratto dipinto, P. 112; scrive nelle sue opere *faciebat*, P. 124; confuso dalla madre a cui ritraeva la figlia, P. 134; pittura, arte nobile e liberale, Alb. 210.
PINTO H.: Pl. 388.
PINTURICCHIO: « l'altro perugino », P. 126.
PIO III (IV): nella Sala Regia fa dipingere le gesta degli imperatori cattolici, piuttosto che le guerre romane, G. 114.
PIOGGIA: contraffatta dai pittori, Vs. 61, P. 106, 128; si può « ritrarre » semplicemente, Dn. 246; dipinta da Apelle, G. 22.
PIRENEI: S. 280.
PIRGOTELE: V. 46.
PIROMANZIA: V. 22.
PIRREICO: fu il primo che finse ne le città gli artefici d'ogni sorte, le botteghe piene di mercanzia e simili altre cose, G. 22.
PIRRO: re dell'Epiro, G. 91, B. 161; sua statua in casa di Luca de' Massimi, G. 51.
PIRRO (PIRRONE): filosofo, si dilettò di pittura, P. 108, Alb. 204.
PISA: Camposanto, Tomba Buoncompagni dell'Ammannati, Am. 122.
PISONI: D. 167.
PITAGORA: Pl. 222, 304, C. 342; inventò le proporzioni armoniche, C. 368 ss.; ha ritrovato il diapason, C. 369 s., il diapente, C. 369 s., il diatesseron, C. 369 s., il diapason diapente, C. 370, il disdiapason, C. 370.
DE' PITATI BONIFAZIO: P. 126.
PITTORE: fa apparire quello che non è, V. 38; pochi pittori divengono eccellenti, V. 46, pochi perfetti, Vs. 62, D. 203, rarissimi quelli che non errano a dipingere le istorie, G. 11; i p. propongono le loro opere al giudizio del pubblico, come gli scultori e i poeti,

V. 56; il p. deve essere anche bonissimo architetto, Vs. 62, sia amico dell'architettura, P. 133, deve imitare l'architetto, G. 29; gli occorre disegno e colore, Vs. 62; l'arte lo rende mal disposto di corpo, Pt. 68; intelligente nell'arte teoricamente, senza l'operare, P. 107, perfetto, teoricamente dotto, Alb. 207; non si dovrebbe sposare, P. 109 s., 136, abbia l'intelletto libero, senza ingombri di cure familiari, P. 134; sia netto e delicato nel maneggiare i colori, P. 117, perfetto nel colorire, P. 133, franco nel maneggiare i colori, P. 133; vago, P. 118; non finisce mai di farsi maestro, P. 124; accresce la materia, P. 129; la sua nascita non ha importanza, P. 132, occorre buona disposizione naturale, P. 133, p. bisona nascere, D. 186 s.; sia ornato di buona creanza, P. 133; non deve essere piccolo e deforme, P. 133, non grande in estremo, P. 133, abbia le proporzioni di Vitruvio, P. 133; molti, p. sono inconsiderati e troppo veementi, P. 133; il p. sia grazioso, P. 133; sia ebrio nello studio, P. 133; si faccia pratico, P. 133; sia svegliato nelle invenzioni, P. 133; la sua intelligenza si estenda in universale, P. 133; dipinga a olio, a fresco, a guazzo e a secco, P. 133; sia eccellente nelle figure, P. 133, dotto nei paesi, P. 133, pratico in bizzarrie, P. 133, consumato nella prospettiva P. 133; faccia modelli, P. 133; abbia la vista acuta, P. 134; abbia la mano sicura e stabile, P. 134; sia sitibondo d'onore, acciò che con dilettazione riduca il tutto a perfezione, P. 134; non si eserciti assiduamente nel dipingere, P. 135; si intrattenga con la poesia, P. 135, con la soavità della musica, P. 135; si eserciti a cavalcare, giocare alla palla, lottare, giocare di scrimia, P. 135; cammini confabulando con un amico, P. 135 s.; abbia dilettazione di vedere ed intendere tutte le qualità e natura delle cose, P. 136; sia capace della lingua latina, P. 136, ed ami la volgare, P. 136; si potrà valere delle istorie e delle invenzioni antiche, P. 136; deve viaggiare, P. 136; doni le sue tavole ai signori e grandi uomini, P. 136; aborrisca i vizi, P. 136; fugga il giuoco pernizioso e forfantesco, P. 136, e la crapula, P. 136; non viva per mangiare, ma si cibi sobriamente, P. 136 s.; non pratichi persone vili, P. 137; conversi con quelli da cui può imparare ed acquistar utile e onore, P. 137; vesta onoratamente, P. 137; abbia un servitore, P. 137; abbia tutte le comodità che può, P. 137; si conservi un certo che di riputazione, P. 137; accetti tutti e intrinsechi con pochi, P. 137; si conservi nell'amicizia di tutti, P. 137; non stimoli gli uomini con disegni o con promesse, P. 137; attragga ciascuno a ricercarlo, P. 137; duelli a concorrenza col rivale, P. 137; si guardi dai giudici, P. 137; non apparisca come guataro, ma sia delicato e netto, P. 137; usi cose odorose, come confortatrici del cerebro, P. 137; usi fogge di abiti che contengono un che di gravità, P. 137; gli conviene il faceto nel motteggiare, P. 137; sappia ragionare di cose conformi alla professione e natura di colui che ritrae, P. 137; non sia tedioso, P. 137; non sia dispettoso, P. 138; apprezzi più l'onore che l'utile, P. 138; non faccia mercato, P. 138; non può promettere di fare un'opera perfetta, P. 138; sia buon cristiano, P. 138; meriti di essere chiamato maestro, P. 138; come maestro istruisca con amore, P. 138; alcuni pittori sogliono ridere quando odono un letterato ragionar della pittura, D. 154; ha cognizione di minutezze importanti nell'operare ma di poco momento nel giudicare, D. 157; dal p. hanno origine e forma tutte le arti manuali, D. 162; dal suo disegno dipendono architetti, muratori, intagliatori, orefici, ricamatori e infine i fabbri, D. 162; abbia un fiorito ingegno

e non dorma nell'invenzione, D. 167; sia almeno intendente delle storie e delle poesie, D. 170; deve essere bello inventore e buon disegnatore, D. 171; non deve procacciare lode da una parte sola, ma da tutte quelle che dilettano, D. 181; se non diletta, se ne sta oscuro e senza nome, D. 181; pittori che credono di essere arrivati al grado supremo, quando hanno imparato a maneggiare i colori, G. 15; schizzi, cartoni e modelli, G. 29; il p. non si deve fidare della mente, G. 29; sua lenta elaborazione, G. 29, 33, 49, suo travaglio espressivo, Pl. 503; suoi limiti e responsabilità, G. 110; sia almeno mediocremente istruito e non affatto imperito in ogni materia, G. 120; pittori eruditi, Pl. 120, rozzi e inesperti, Pl. 120; p. come puro artefice, suo fine, Pl. 210; deve consigliarsi con uomini savi, Pl. 279, con persone pratiche e di intelligenza, Pl. 287, 344, 369, con persone versate nella Scrittura e istoria sacra, Pl. 303, con persone perite e intendenti, quando dipinge cose ecclesiastiche, Pl. 381; il suo fine è di giovare dilettando, Pl. 402, 416; deve star saldo nella gravità ed antichità de' santi Padri, Pl. 404; la sua libertà deve essere accompagnata sempre da probabilità, decoro e giovamento, Pl. 406; i pittori, teologi mutoli, Pl. 496; il p. si affatichi con ogni industria a conquistar l'animo di ciascuno e ad apportare utilità universale a tutti, Pl. 497; deve soddisfare alle persone erudite in quella professione di che sarà il soggetto suo, Pl. 499; deve soddisfare gli idioti, Pl. 500, cerchi di dilettare gli occhi popolari, Pl. 500; si esprima con chiarezza, Pl. 501; soddisfi gli spirituali, Pl. 501 s.; l'abuso dei p. di magnificare sé stessi e la loro eccellenza, Pl. 502; pittori che non si curano né dello spettatore, né del luogo, né del fine, Pl. 502; se il p. possa dipingere di festa alcuna immagine sacra, Pl. 509; pittori mali, loro errori, Pl. 509; loro modo di confessarsi, Pl. 509; multe e pene per i p. che si allontanano dalle regole, B. 42; il p. è aiutato dalla facilità dell'arte e dai mescolati colori, B. 144; esercita grandemente l'intelletto in tutte tre le sue operazioni, le quali sono l'apprendere, componere over giudicare, e discorrere, Alb. 208; bisogna che abbia i sensi acuti, Alb. 208; diviene malinconico, perché tiene la mente astratta e separata dalla materia, Alb. 209; ha bisogno di molte scienze speculative, Alb. 209; perito in filosofia, Alb. 220; gli è necessaria la fisionomia, Alb. 221. *P. e poeta*: V. 6, 57, D. 170 s., 192, G. 14, 17 s., 23, 26 s., 29 s., 49, 79, Pl. 368, C. 285 ss., 377; il p. dipinge le fattezze dei corpi, il poeta esprime i concetti e le passioni dell'animo, V. 55, il p. imita co' colori, il poeta colle parole, V. 55; il p. giova al poeta, V. 57, D. 170 s., 192; il p. imita quello che si dimostra all'occhio, mentre il poeta imita quello che si rappresenta all'intelletto, D. 152; il p. poeta muto, D. 152 s.; pittori sono gli scrittori, D. 155; i p. sono diversi, come gli storici, i poeti e gli oratori, D. 186, piacevoli, terribili, vaghi, altri ripieni di grandezza e di maestà, D. 186; p. e poeti veri, pochi, come dice l'Ariosto, D. 187; il p. cava spesso le invenzioni dal poeta, D. 192, G. 102; p. non può essere chi non sa che sia poesia e favole, G. 14; pittori e poeti ignoranti, G. 49; il p. deve far gli occhi casti come il poeta l'orecchie caste, G. 79; il p. deve imitare gli eccellenti poeti, Pl. 156; p. e poeta formano idoli perfettissimi, C. 252; p. e poeta hanno bisogno di universale letteratura, C. 268; il p. non crea tutta la sua opera, come il poeta, C. 286; il p. non cede al poeta nell'arte dell'imitare, C. 344, 377; p. e poeta, confronto basato sulle parti qualitative della tragedia, C. 344 ss., nell'unità della favola il p. è più libero del poeta, C. 348, le immagini del p. stanno im-

mobili, mentre le azioni del poeta passano e fuggono, C. 349, il p. deve osservare il verosimile, così come il poeta, C. 349 s., il p. e il poeta temperano l'asprezza delle parole e dei colori, C. 362, scherzano con gli antiteti e i contrapposti, C. 362, hanno forza e virtù di formar sentenze, C. 367, esprimono le passioni dell'animo, C. 377. *P. e scultore*: il p. lascia allo scultore la fatica del corpo, V. 38, e si riserva la fatica dell'ingegno, V. 38; il p. non accetta l'argomento della durata, V. 41, sostiene che la durata dipende dal subietto dell'arte, V. 41, niuna cosa è perpetua, V. 41, le pitture durano centinaia di anni, V. 41, si può dipingere sui marmi, V. 41; i p. possono rifare e scancellare, V. 49, Bz. 64, Sg. 71 ss., P. 130; i p. diventano facilmente scultori, V. 50, P. 129; i p. imparano a ritrarre dal rilievo, meglio che dalle pitture, V. 50; il p. sia vago nella scultura, P. 133. *P. e affetti*: V. 55, G. 27 s.; il p. non esprime bene il di dentro come il di fuori, V. 55; il p. esprime i pensieri e gli affetti dell'animo, D. 152, Alb. 221; il saper far commuovere è il condimento di tutte le sue virtù, D. 186 s., Pl. 120, non può commuovere i riguardanti se non ha provato lui stesso gli affetti che vuol suscitare, D. 186, per fare immagini sacre che commuovano deve essere devoto, Pl. 120, la pittura cristiana giova al p., incitandolo a dover essere spirituale per esprimere gli affetti devoti, Alb. 231. *P. e storia*: il p. deve comporre da solo la sua storia, P. 116, è necessario che conosca le istorie, G. 14 s., Pl. 369, Alb. 221; p. istorico, G. 15, 23 ss., gli convengono molte più particolarità che agli altri, G. 24; p. e scrittore sulla stessa bilancia dello storico, G. 25; il p. deve mostrare la pura e semplice verità, come lo storico, G. 25; il p. storico deve badare al soggetto, al tempo, al luogo e alle persone, G. 26, e all'ordine del soggetto dell'istoria, G. 29, non è che un traslatore, G. 39, guardi al decoro delle persone, G. 38, 43 s., segua l'opinione di scritti autentici ed approvati, G. 43, per descrivere gli abiti di gente sconosciuta ricorra agli scrittori, G. 50, deve imitare i teologi piuttosto che i poeti, G. 86 s.; il p. misto si faccia dichiarare l'istoria da qualche letterato ingegnoso, G. 115; nei ritratti il p. segua la regola dello storico e non dell'oratore, Pl. 344; il p. non è tenuto ad abbracciare le diverse azioni di uno stesso mistero, Pl. 381; il p. aderisca alle istorie sicure e materie approvate e come stabilite dal consenso universale de' buoni e intendenti, Pl. 402; si astenga da ammassare e inculcare una moltitudine di figure e di azioni, Pl. 411; sia perito nella Sacra Scrittura, Alb. 221; per la vaghezza può aggiungere alla istoria cose probabili, improbabili e sconvenevoli, C. 339 ss.; non mischi le istorie, C. 346, eviti una spiacevole confusione, C. 349, sia parchissimo nella moltiplicazione delle figure, C. 349; osservi i costumi dei popoli, C. 350, 352. *P. e imitazione*: lo studio principale del p. sia nel far figure a imitazione del naturale, P. 133, perfettamente discerna e faccia elezione delle più belle e graziate parti, P. 134; non può dipingere le cose che soggiacciono al tatto e al gusto, D. 152; tanto più eccellente quanto più le sue pitture assomigliano alla natura, D. 153; deve non solo imitare, ma superare la natura, D. 172; dimostra in un corpo solo tutta quella perfezione di bellezza che la natura non suol mostrare appena in mille, D. 172; deve ricercare nel corpo umano l'intenzione della natura, Dn. 223; le sue immagini ritengono ordinariamente della sua idea, S. 299; il p. alle volte è puro poeta, alle volte è puro istorico, alle volte è misto, G. 15 ss.; il p. può dipingere quello che il capriccio gli detta, pur che sia conveniente. G. 15 ss.; pochi p. sono

fedeli e puri dimostratori della verità del soggetto, G. 25, 29; il p. deve discernere gli accidenti, G. 26, deve dare ordinariamente ad ognuno il suo proprio, secondo i misteri e i tempi, G. 26, 41, separi le cose vere dalle false e non le confonda, G. 71, eviti le occasioni del riso, dello scherno e dello scandalo, G. 78; facendo i santi nudi li priva della loro riverenza, G. 80; si compiaccia più dell'onestà e del convenevole decoro, che della vaghezza dell'arte, G. 80; il p. misto fa una leggiadra mescolanza di cose vere, finte e favolose, G. 89; l'ufficio del p. è di imitare il vero, Pl. 365; il p. saggio non segue minutamente ogni particella, ma solo le cose sostanziali, ovvero accidentali necessarie, Pl. 381; i p. devono imitare le cose nel naturale loro essere e puramente, come si sono mostrate agli occhi dei mortali, e lasciare ai teologi e sacri dottori il dilatarle ad altri sentimenti più alti e nascosti, Pl. 406; il p. deve attenersi allo stato della natura e non salire a quello della grazia e della gloria, Pl. 406; i pittori che peccano nell'imitazione, Pl. 502; il p. non deve esprimere i costumi solamente di quelli che sono migliori o degli eroi, ma anche i pensieri sopraumani e divini, B. 142; il p. non può produrre forma o figura alcuna dalla sua imaginativa, se prima quella cosa così imaginata non viene dagli altri sensi intrinseci ridotta in idea, Alb. 206 s.; bisogna che abbia molta buona imaginativa, con la quale apprenda le cose poste dinanzi agli occhi e acciò quelle, astratte dipoi dalla presenza e trasformate in fantasmati, perfettamente riduca all'intelletto, Alb. 208; imitazione icastica e fantastica, C. 256 ss., imitazione icastica, quando imita cosa formata dalla natura, C. 256, imitazione fantastica, quando dipinge di capriccio cose che non hanno essere fuori dell'intelletto del p., C. 256 s., il p. mostra molto più arte e ingegno nella imitazione icastica che nella fantastica, C. 285 s.; il p. non può rappresentare tutti gli atti del duello, C. 287 s., può fare imitazione perfetta degli atti separatamente considerati, C. 371; gli è lecito rappresentare alcuni cattivi costumi, non azioni impudiche, C. 304, gli è lecito rappresentare costumi di viltà o di superbia o di crudeltà, non azioni vituperevoli e disoneste, C. 305; può osservare e non osservare l'unità materiale, C. 348, può imitare in un quadro diverse azioni, le quali però sieno una sola d'unità formale, C. 348; sua sprezzatura, C. 362; perfetto imitator di costumi, C. 377. *P. antichi e moderni*: antichi, nobili e dotti, G. 3; moderni, per lo più ignoranti, G. 3, 11, loro figure sforzate, G. 4, rozzi e inesperti nella cognizione delle altre discipline, Pl. 120, attendono a formar immagini di cattivi costumi, C. 304. *P. e oratore*: Pl. 214 ss., 227, 418; siano versati in ogni facoltà, Pl. 120; loro fine, Pl. 215, 227, 496; il p. deve, come l'oratore e lo scrittore, dilettare, insegnare e movere, Pl. 215 s., 496. *P. cristiano*: Pl. 210; il p. vegga come cristianamente esercitare l'arte sua, Pl. 125; compone libri per il popolo, Pl. 149; può fare le sue cose più nobilmente di Apelle, Fidia o Protogene, Pl. 161; suo fine principale è acquistarsi la grazia divina, Pl. 210 s.; è un tacito predicatore del popolo, Pl. 497.

PITTURA: arte fattiva, V. 15 s.; scorci, V. 38 s., Vs. 61, Sg. 77; lumi, V. 37 ss., Vs. 60 s., Pt. 68, Sg. 72, 77; ombre, V. 38 s., Vs. 60 s., Pt., 68, Sg. 72, 77; prospettiva, V. 39; magnificenza, V. 39; suo simulacro argenteo in Roma, V. 41, Tr. 79; e le donne, V. 50, Sg. 77, P. 109; difficoltà dell'ombrare e contornare, Vs. 60 s.; richiede un giudizio perfetto, Vs. 61; esprime il valor dell'intelletto nelle carte che si fanno, Vs. 61; richiede disegno grandissimo, Vs. 61, disegno e colore, Vs. 62, si serve di colori e lineamenti, Pt. 170;

gioia del mondo, Vs. 63; è più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, M. 82; e prontezza, P. 99, 108; non può essere compresa senza arte, P. 99 s.; suoi atti difficili, P. 99; è come lo specchio, P. 100, è senza moto, P. 100, è nella superficie di una tavola piana, P. 100; a distanza: mostra tinte più unite, P. 101, gli scorci sono meglio intesi, P. 101, le figure appaiono più graziose, P. 101, appare più diligente, P. 101; suoi errori: disordine, P. 101, 116, mancanza di prospettiva, P. 101 s.; per raffigurare le figure in movimento le serve l'ingegno del pittore, P. 103; la più alta invenzione che s'operi tra gli uomini, P. 106, invenzione divina, P. 106; ingrandisce la fama ai virtuosi, P. 106; sua pratica e teoria, P. 107; le sue nemiche sono la povertà e l'avarizia, P. 109, 119; deve stupire, P. 114, non deve muovere a riso, P. 116; arte non necessaria, P. 119, utile, necessaria e di ornamento al mondo, D. 157, 161, necessaria perché senza di lei non avremmo né abitazione, né cosa alcuna che appartenga all'uso civile, D. 164, necessaria secondo il vescovo Teodoro, Alb. 229; p., scultura, architettura e prospettiva sono unite in un corpo solo per la circonscrizione, invenzione e quantità, P. 122; richiede una natural disposizione, P. 122, 133, grazia dei cieli, conceduta a pochi, D. 186; le bollette non sono risibili, P. 125; tiene l'uomo quieto e malinconico, con le virtù naturali affisse nell'idea, P. 135; è muta, ma parla, D. 153, C. 326 s.; impresa difficilissima e da pochi, D. 154, 186; possono giudicare di p. i belli ingegni, affinati dalle lettere e dalla pratica, D. 156, gli uomini ingegnosi e pratici, D. 157; non c'è una sola forma del perfetto dipingere, D. 186; le sue figure devono commuovere secondo la qualità della istoria, D. 186 s.; tornerà a smarrirsi, D. 206; non è stata mai fornita regola alcuna che possa facilitare la sua imitazione, Dn. 239; dà il rilievo, S. 275; suoi abusi ed errori, G. 3, va riveduta e purgata, G. 3, non ha regola, G. 3; deve rappresentare i tormenti di Cristo, G. 39 ss.; pitture che scandalizzano, G. 79; nessun istrumento è più atto ad isprimere acconciamente gli occulti concetti, Pl. 140; abbraccia universalmente ogni sorte di persone, Pl. 147; il suo fine consiste nell'esprimere quello che vogliamo imitare, Pl. 210 s.; pitture scandalose, Pl. 270, 272 ss., 354; pitture temerarie, affermano senza ragione certa, Pl. 270 ss.; pitture mostruose, Pl. 275, 419 ss.; apocrife, quelle che contengono cose di religione non autenticate dalla Chiesa, Pl. 275, 285 ss.; erronee, che peccano in materia di fede e di costumi, Pl. 275 s.; sospette, lasciano perplessità e sospizione, Pl. 276 ss.; eretiche, Pl. 279 ss., 354; superstiziose, Pl. 282 ss., quanto al modo di dipingerle, Pl. 282 s., quanto alle cose che si dipingono, Pl. 283 s., per l'uso, Pl. 283 s.; vane, Pl. 354, 355, 382 ss., mirano a pascere gli occhi senza sodo frutto, Pl. 355, 382 ss.; dei falsi dèi, Pl. 289 ss.; profane, non devono essere ributtate, ma misurate con sano giudizio, Pl. 301, non convengono in chiesa, Pl. 302 ss.; il cristiano deve applicarsi solo alle virtuose o a quelle che si possono applicare ad utile della vita, Pl. 353; profane, cattive, Pl. 354 ss., profane, vane, Pl. 354 ss., profane, morali, Pl. 354 ss.; che rappresentano cose naturali, Pl. 354, 356 s.; che rappresentano cose artificiali, Pl. 354, 356 s.; bugiarde, Pl. 354, 358 s.; disoneste, Pl. 354; morali, Pl. 354; ridicole, Pl. 355, 390 ss., ridicole oneste, Pl. 396, piene di sproporzioni e sciocchezze, Pl. 390 ss., in luogo conveniente, Pl. 396, non si convengono agli ecclesiastici, Pl. 396, né a quelli che per il grado o abito si dimostrano superiori alla vita comune, Pl. 397; oziose, Pl. 355, 382 ss.; false, Pl. 358 ss., 370; inette, che peccano nel decoro, Pl. 363, 370 ss.,

quanto al tempo, al luogo, al modo, Pl. 372 ss.; non verosimili, che ripugnano alla credenza e comune opinione, Pl. 364 ss.; sproporzionate, Pl. 370, 374 ss.; indecore, Pl. 370 ss.; imperfette, di artefice imperito, Pl. 379, quanto alle cose da rappresentare, Pl. 379, quanto alla storia che si è proposta di figurare, Pl. 379, quanto al numero, Pl. 379 s., che tralasciano alcuna circostanza necessaria, Pl. 379 s., perché non finite, Pl. 379; vane, non hanno alcun fine certo se non di stendere col disegno e col colore quello che al pittore sia venuto in fantasia per dare trattenimento a chi lo riguarda, Pl. 383; buone e convenevoli, quelle che rappresentano cose lodevoli ed utili da sapersi per uso della vita umana, Pl. 385; cattive, quelle che non rappresentano cose lodevoli ed utili da sapersi, Pl. 385; oscene, Pl. 396; insolite o che apportano novità, Pl. 398 ss.; oscure e difficili, la loro ambiguità confonde e inganna, Pl. 408 ss.; incerte e indifferenti, Pl. 413 ss.; fiere e orrende, Pl. 416 ss., utili per raffigurare i martìri e i vizi, Pl. 416 ss.; prodigiose, Pl. 419, 423 ss.; delle virtù e dei vizi, Pl. 452 ss.; la sola maestria dell'arte non basta a rendere la p. lodevole, Pl. 495; soddisfi all'intelletto e alla volontà, Pl. 497; fondata nel disegno e nella vera cognizione delle cose da imitare, Pl. 497; pitture commoventi ed eccitanti alla devozione, Pl. 497; quando le p. soddisfano i pittori, i letterati, gli idioti e gli spirituali, hanno in certo modo il consenso universale, Pl. 497; pitture lascive, Pl. 504 ss.; pitture delle sepolture dei morti, Pl. 508; pitture nelle strade, Pl. 508; la p. è il fiore di tutte le altre arti, Pl. 511; sua prosopopea, Alb. 197 s.; suoi ornamenti, Alb. 198; accetta a Dio, Alb. 198; sue tenebre, Alb. 203; comprende sotto di sé molte scienze speculative e filosofiche, Alb. 205; tiene l'animo occupato nella speculazione, Alb. 207; celerità e brevità di tempo nel produrre, Alb. 215; risuscita i morti, Alb. 215; rende presente il passato, Alb. 215, 217; pitture da famiglia, C. 326 ss.; etiche, tra le etniche e le profane, C. 329 s., insegnano e formano i nostri costumi, C. 329 s.; la p. è intesa rapidamente, C. 371; apprezzabile più dell'oro e dell'argento, C. 378. *P. e scultura*: V. 6, 34 ss., 44, Vs. 60, Bz. 63, Pt. 68, T. 69 s., P. 127, Pl. 123; p. più nobile della scultura, secondo l'Alberti e il Castiglione, V. 35, più universale, V. 37 s., 46, P. 106 s., superiore, V. 37 s., P. 127 ss., fa le cose più perfette, V. 37, 46, Bz. 64, P. 130, sua fatica ed artificio, V. 38, 50, più agevole, V. 39, più comoda, V. 39, 51, sua comodità ed utilità, V. 39, meno faticosa, V. 45, Bz. 66, Pt. 68, Sg. 71 ss., M. 82, ritrae in modo più somigliante, V. 40, Vs. 62; inferiore alla scultura, secondo Plinio, V. 40, minore durata, V. 40 s., Bz. 65 s., sofistica, V. 41 s.; p. e scultura sono un'arte sola, V. 44, hanno il medesimo fine, di una artificiosa imitazione della natura, V. 44 s., Vs. 59 ss., M. 82, P. 127, hanno il medesimo principio, il disegno, V. 44, Pt. 67, vengono da una medesima intelligenza, M. 82, sono prodotte dall'intelletto umano, P. 127, sorelle di padre comune, Pl. 168, varie negli accidenti, V. 44 s.; la p. è più dilettevole della scultura, V. 46, Sg. 71 ss., più breve, V. 46, Bz. 64, 66, Sg. 71 ss., P. 130, più dilettevole perché esprime il suo concetto con più brevità, P. 130, esprime peggio le cose sostanziali, V. 47, esprime meglio gli accidenti, V. 47 s., 52, meno difficile, V. 49, Sg. 71 ss., 77, può scancellare e rifare, V. 49, Bz. 64, Sg. 71 ss., P. 130, ha mostrato i costumi con maggiore agevolezza e con felicità, B. 149; la p. meno bella della scultura, secondo gli scultori, Bz. 64, meno utile, Bz. 64, richiede meno diligenza, Bz. 64, meno industria, Bz. 64, meno nobile, Bz. 64 s., si limita ad

una veduta unica, Bz. 64, Sg. 72, fa cose finte e di nessuna utilità, Bz. 65; la p. richiede fatica d'ingegno, Pt. 68, può esercitarla anche un mal complessionato, Pt. 68, Sg. 72, minore spesa, Sg. 71, si può esercitare pulitamente, Sg. 72, è una bugia, secondo gli scultori, Tr. 79, Cl. 80, ombra delle cose, Cl. 81, cosa che si specchi in fonte, Cl. 81, la differenza tra la p. e la scultura è come quella tra la luna e il sole, M. 82; la p. è migliore quanto più va verso il rilievo, M. 82, non fa vedere una figura perfettamente distinta, P. 99, superata dalla scultura in onore e fama, P. 108; supera la scultura perché orna la forma del ben essere integramente, P. 128, più unita con il naturale, P. 130, più dilettevole perché dà più integra similitudine alle cose, P. 130, partecipa meno del meccanico e laborioso, P. 130 s., non vuol laboriosità corporale, P. 135; la p. non è necessaria alla scultura, Dn. 236, le può giovare, Dn. 237, è anteriore, G. 13; la p. e la scultura dilettano e piacciono, Am. 117, sono arti equivoche, meno nobili di quello che ha il suo essere per definizione e per natura, B. 135, mirano alla rappresentazione di una sola azione, che sia convenevole e a tutta la figura propria e accomodata, B. 162, *P., poesia, musica*: p. e poesia, V. 6, 55, 57, P. 106, 115, D. 152 s., 155, 170, 192, Alb. 211 ss., egualmente nobili, V. 53 s., hanno lo stesso fine, cioè imitare la natura, V. 53 s., D. 152; la p. è poesia che fa vedere, P. 106; p. e musica, arti liberali, P. 107; la p. è propria poesia, cioè invenzione, P. 115; deve osservare gli ordini eletti dai poeti, P. 115; è p. la poesia, D. 155, la istoria, D. 155, e qualunque componimento dei dotti, D. 155; la p. è poesia senza lingua, secondo Simonide, G. 14, Pl. 147, Alb. 211, C. 104; la p. è più povera e sterile della scrittura, Pl. 144, ha lo stesso fine della letteratura, Pl. 147; p. e oratoria hanno gli stessi mezzi: dilettare, insegnare e commuovere, Pl. 148, Alb. 212 ss., 219; p. e poesia dilettano e giovano in modo diverso, C. 353, ammaestrano con i buoni esempi, Pl. 156 s.; la p. ha grandissima conformità con la poesia, Pl. 219 s.; sua intrinsichezza e familiarità con la retorica e la poesia, Alb. 198, 205, 211; p., musica e poesia, rapporti tra i versi, i suoni e i colori, C. 368 ss.; p. e poesia hanno le medesime leggi, C. 249; la p. agguaglia la poesia e diletta del pari, C. 377. *P. e architettura*: la p. subalterna dell'architettura, V. 22, meno perfetta, Vs. 60, necessaria all'architettura, Dn. 236. *P. e natura, imitazione*: G. 10, C. 248; la p. ha il subbietto dalla natura e dall'arte, V. 16, P. 136; la p. contraffà tutte le cose che si possono toccare e vedere, V. 37, imita la natura in tutte le cose, V. 37 s., sua virtù espressiva dei più vari fenomeni naturali, V. 37, Vs. 61, 63, Pt. 68, Pl. 219, Alb. 215; la p. fa parere quello che non è, V. 38, T. 70, P. 115; imita la natura in più cose che la scultura, ma non meglio, V. 46; comprende tutto quello che la natura fa potersi d'animo e di colore imitare, Vs. 61 ss.; supera la natura, Pt. 68, D. 172, dimostrando in un corpo solo tutta la perfezione, D. 172, apportando rapidamente le cose davanti agli occhi, Pl. 219; sforza la natura, Sg. 72; è immagine del naturale, P. 99, D. 152 s; imita con maggior integrità tutte le cose naturali, P. 106; la p. è una integra cognizione della più nobil fattura di Dio, P. 106; conserva la memoria degli uomini con la loro effigie, P. 106, nobilita l'oro e le gemme, P. 106, inganna gli animali, P. 106, inganna gli uomini, P. 107, raffigura gli affetti, P. 107; la p. è una specie di natural filosofia, perché imita la quantità e qualità, la forma e virtù delle cose naturali, P. 109; imitatrice della natura nelle cose superficiali, P. 113, per via di linee e colori, D. 152 s., porge or-

namento a qualunque cosa, D. 163, rende le cose grandi, piccole, Pl. 219, le cose brutte, belle, Pl. 219, è capace di rappresentare la moltitudine di tutte le opere visibili di questo mondo, Pl. 495; sta tutta nel rassomigliare le cose naturali o artificiali, o imaginarne al vivo o al vero, Pl. 498; non è cosa al mondo che meglio possa rappresentare tutte le cose del grande Iddio, Pl. 512; ha per nobilissimo soggetto il corpo naturale, Alb. 206, il suo soggetto comprende sotto di sé ciascheduna cosa che si possa vedere, Alb. 208 s.; imitazione delle cose che si possono vedere, secondo Socrate, Platone e Filostrato, Alb. 215; imita la natura più delle altre arti, Alb. 215; produce a somiglianza di Dio e della natura, Alb. 215. *P. arte nobile e liberale*: non liberale, secondo Seneca, V. 35, Pl. 150; liberale, secondo Galeno, V. 17, Alb. 210, nel primo grado delle arti liberali, V. 35, non è arte meccanica, ma liberale, P. 106, 108, D. 157, Alb. 199 s., 215, liberale, secondo Laerzio Diogene e Demetrio, P. 107, perché dona buona cognizione di tutte le cose create, P. 107, perché le è concessa la libertà di formar ciò che le piace, P. 107; la sua nobiltà dipende dalla qualità delle cose in che si esercita, Pl. 152 s.; riconosciuta nobile e liberale da Platone, Aristotele, Alb. 210, se sia arte nobile e liberale secondo l'Ecclesiastico, Alb. 210 s.; in grande riputazione presso i Greci, i Latini e i Toscani, V. 35, P. 108 ss., D. 157 ss., Alb. 209; esercitata dai nobili, V. 35, D. 158 ss., Alb. 205, proibita ai servi dai Greci, V. 35, P. 108, G. 12, Alb. 209; onori e premi, V. 37, G. 3, anticamente venerata, P. 108, immersa nei tempi antichi, P. 108, stimata dai Romani, P. 108; ne dipendono le arti meccaniche per il disegno, P. 106, D. 162, causa le cose prodotte dall'arti meccaniche, P. 106, D. 162; ai giorni nostri risplendente, P. 108, ragioni della sua minore venerazione, P. 108; supera di virtù tutte le arti, P. 109; è veramente nobile, D. 154, 157, G. 3, Pl. 149 ss., stimata da re, imperatori, uomini prudentissimi, D. 157, G. 3, 11 s., Pl. 156 s., Alb. 203, C. 378; distinta dalle arti meccaniche, da Aristotele, D. 161; arte bella ed eccellente, G. 3, sua perfezione antica e moderna, G. 10 s., lodata da grandi e da piccoli, G. 11; ridotta in mano di gente povera e ignorante, G. 11, 15, dai nobili è passata agli ignoranti, G. 12; tornata in maggior considerazione che per molti secoli avanti si fosse, G. 102; arte fabbrile, secondo Vulpiano, Pl. 150; considerata meccanica o liberale, secondo che operata gratuitamente o no, Pl. 151 s.; la sua nobiltà dipende anche dalla qualità degli artefici. Pl. 155 s.; i suoi strumenti non diminuiscono la sua nobiltà, P. 157; si riferisce in certo modo alla filosofia, ed è quindi arte ingenua e liberale, Pl. 157; sua nobiltà civile, Alb. 199, 201 ss., nobiltà cristiana, Alb. 199, 223 ss., nobiltà naturale e intrinseca, Alb. 205; rende liberi e nobili, Pl. 206. *P. e sue tecniche*: V. 38, Vs. 62, Pt. 68, P. 120 ss., 133; a fresco, a olio, a tempera, Vs. 62; a fresco, V. 38, Vs. 62, Pt. 68, P. 121, 133, D. 197, S. 282, 287 ss., meno perfetta, ma più dilettevole, P. 120 s., ricerca presta risoluzione, P. 120, rinfranca il disegno, il colorire e la sicurtà di mano, P. 120, più eterna, P. 120 s., perigliosa, P. 121; a olio, V. 38, Vs. 62, Pt. 68, P. 120, 133, D. 197, S. 282, la più perfetta, P. 120, confraffà più particolarmente, P. 120, unisce meglio una tinta con l'altra, P. 120, sul muro è caduca, P. 120 s., trovata dagli Italiani, P. 124; a tempera, V. 38, Vs. 62, Pt. 68; a colla, V. 38, Pt. 68; a secco, P. 121, 133, S. 282, 288; a guazzo, V. 38, P. 121, 133, S. 282; a guazzo, imperfetta, P. 121; ad arabesco, P. 121; a acquerello, S. 282. *P. e suo diletto*: V. 40, Vs. 60 ss., Sg. 71, D. 163; la p. fu trovata per dilettare, D. 181; suo diletto sensuale, razionale e

spirituale, Pl. 214 ss.; rende dilettevoli anche le cose moleste, Alb. 216, C. 219, 271, 279; se il suo fine sia il diletto, C. 248, 285; è imitazione e gioco, C. 285; la sua imitazione icastica diletta più della fantastica, C. 286, considerata come gioco ha per fine il diletto, 330; diletta e giova al tempo stesso, C. 353. *P. e sua utilità*: D. 157, 161 s., Pl. 512; utile alle scienze, V. 39, Alb. 214, alle cose della religione, D. 161 s., per i prìncipi e i capitani, D. 162, per le carte del navigare, D. 162; è la storia dell'ignorante, secondo s. Gregorio, G. 25; libro popolare, capace di ogni materia, Pl. 120, 213, 280; diffonde in tutti i soggetti la sua grandezza, comunicandosi a tutte le materie, a tutti i luoghi e a tutte le persone, Pl. 149; rende presenti le cose lontane, Pl. 219; linguaggio comune ad ogni sorta di persone, Pl. 221, libro aperto alla capacità di ognuno, Pl. 221; si fa intendere in uno sguardo, Pl. 221, la sua memoria è più durevole, Pl. 221 ss., in poco spazio abbraccia ampissimi concetti, Pl. 222, dichiara gli articoli della fede ai poverelli, Pl. 224 s., è esposta agli occhi di tutti, Pl. 271; pitture profane, loro utilità, Pl. 301, 354 ss.; la p. deve servire ai costumi e all'utilità della vita, Pl. 339; rende manifesti in effigie quelli che ci son noti per fatti egregi e scienze, Alb. 215 s.; di grande giovamento all'anima, ammaestrando l'intelletto, eccitando la volontà e rinfrescando la memoria, Alb. 225 ss.; mirabile ammaestramento non solo per gli eruditi, ma anche per gli idioti e rozzi, Alb. 225; l'utile è il suo fine, C. 247 s., 292 s., quando è qualificata dalla morale filosofia, C. 303; deve rappresentare immagini di schietti sensi per utilità degli uomini dotti, C. 338, immagini di sensi parabolici per giovamento de' letterati, C. 338; la facoltà civile e la teologica si servono di essa per il diletto sì, ma principalmente per l'utile, C. 344; serve la Chiesa per utile e ammaestramento degli uomini, C. 378. *P. e sue parti*: disegno, invenzione, colorire, P. 113 ss., 131, 164; definita come circoscrizione, composizione e ricevimento di lumi, Pl. 495; comprende la prospettiva, la simmetria e l'anatomia, Alb. 219 s. *P. e sue origini*: dall'ombra dell'uomo, P. 123, G. 12, fu usata 600 anni prima di essere traslata in Grecia, P. 124; suoi inventori, G. 12 ss., Pl. 144 ss.; origine antichissima, Alb. 511. *P. sacra*: richiede diligenza, G. 3; pitture nei tempii, G. 106 s., nelle chiese, G. 107 s., Pl. 123, dal tempo dei santissimi Apostoli, G. 107 s.; le pitture miste non devono prender posto nelle chiese, G. 114; le pitture sacre devono muovere il cuore dei riguardanti, G. 120; p. come operazione di un uomo cristiano, Pl. 211, il suo fine è di dilettare e giovare insieme, Pl. 384, non può avere altro fine che di gravità, venerazione e santità, Pl. 391; le pitture non ricevono l'autorità dall'autore, ma dal mistero sacro che in esse si rappresenta, Pl. 485, poste nelle chiese per istruire e muovere il popolo alla devozione, Pl. 485; sue parti: *confessio, pulchritudo, sanctimonia e magnificentia*, Pl. 498 ss.; pitture nelle chiese, oratorii e cappelle, Pl. 508, che si fanno fuori delle chiese maggiori, Pl. 508; alle p. sacre si convengono ornamenti d'oro e preziosi, Pl. 508, luoghi non convenienti per la loro conservazione, Br. 43 s.; nelle chiese romane antiche erano rozze e goffe, Alb. 203; ordinate dalla Chiesa e confermate in diversi Concili, Alb. 225; il fine della p. cristianamente esercitata non è altro che di unire gli uomini a Dio, Alb. 229, il suo esercizio si riduce alla carità, Alb. 230, giova agli stessi pittori incitandoli ad essere spirituali per esprimere gli affetti devoti, Alb. 231; p. ordinata dalla morale cristiana, C. 303, 330; pitture sacre, devono escludere storie profane o cose naturali, C. 323 s., devono rifarsi alla Scrittura e alle storie dei santi

Martiri, C. 329; p. qualificata dalla facoltà teologica, C. 330, 334. *Pitture e libri*: G. 108, disonesti, da proibire, D. 188, C. 326 s.; le p. sono più rapidamente comprensibili dei libri, G. 108, Alb. 213, C. 314; se la pittura sia anteriore ai libri, Pl. 142 ss., A. 511; la p. è un libro muto e taciturno, Pl. 268, libro e tavola pubblica, permanente, Pl. 403; le pitture, libri degli idioti, ai quali bisogna sempre parlare aperto e chiaro, Pl. 408; pitture e libri all'Indice, Pl. 354; libri del popolo, Pl. 484, 494; libri di comune linguaggio, Alb. 225; pitture, vive scritture che ammaestrano, C. 314.

PIUME: degli uccelli, rese dalla pittura, V. 37, Vs. 61.

PIUMOSITÀ: dei capelli, resa dalla pittura, Vs. 61.

PLACILLA: imperatrice, Pl. 326.

PLASME: Dn. 245.

PLASTICE: arte così detta dai Greci, Pl. 144, 170.

DE PLATEA JOHANNES: Pl. 154, Alb. 201.

PLATINA: G. 52.

PLATONE: V. 23, D. 154, B. 131, 155, 160, C. 242, 264, 281, 293, 302, 333, 336, 365, G. 88, Pl. 133 s., 180, 249, 304, 402, 421, 453, Am. 516 s.; afferma la scarsità degli architetti in Grecia, V. 21; studioso di pittura, V. 36, P. 108, Pl. 156, Alb. 204; sua definizione della grazia, V. 88; disse che la imitazione propriamente si adattava solo al senso del vedere e dell'udito, intendendo per il vedere la pittura e la scultura, e per l'udire la poesia, Pl. 220, Alb. 211, 215; diceva che tutte queste arti erano più tosto cose di burla e di apparenza, che opere sode, Pl. 359; decoro in pittura, Pl. 371; bellezza come simmetria, Pl. 377; favole non tollerabili sotto pretesto di allegoria, Pl. 451; antepone quei pittori che, oltre la perizia del rappresentare, hanno riguardo al fine, alla natura e all'uso della cosa che vogliono figurare, Pl. 502; le statue di Dedalo, B. 187; pittura, arte nobile e liberale, Alb. 210; le immagini degli dèi, Alb. 230; divide le arti in usanti, operanti e imitanti, C. 248 s., le imitanti formano una cosa terza dal vero, C. 249 s.; punge Omero, C. 250; dice idolo l'oggetto di qualsiasi imitazione, C. 256; definisce l'imitazione, C. 293; imitazione icastica e fantastica, C. 256; il gioco del tavoliere e la vita umana, C. 282; l'uomo formato per gioco da Dio, C. 284; racconta la favola del furto di Prometeo, C. 284; chiunque imita, fa un certo gioco, C. 285, 293; scaccia dalla repubblica i poeti di cattivi costumi, C. 294, 304, comanda che niun poeta ardisca di fingere cosa alcuna, la qual sia fuor delle leggi della città e fuori del giusto, C. 294; il poeta non mostri a nessuno il suo poema, senza aver prima ricevuto l'approvazione di quelli a cui appartiene il giudizio in queste cose, C. 294; favola di Penia e Poro, C. 297 ss.; rifiuta la dottrina poetica nelle quistioni dei filosofanti, C. 302; rimprovera ad Omero di avere introdotto nelle sue favole azioni disoneste degli dèi, C. 326: tanto è nobile la sinistra, quanto la destra, C. 336.

PLATONICI: e la bellezza spirituale, V. 87.

PLEBEE: e gravi, persone, diversa convenienza di abiti, gesti e maniere, G. 44.

PLEIADE: Alb. 214.

PLEMINIO: B. 183.

PLINIO: V. 6, 30, P. 96, 110, 117, 121, D. 157, G. 24, 107, Pl. 155, 169, 230, 231, 322, 412, 420, 436 s., 472, 501, 511, A. 516, Alb. 200 ss., 204 ss., 208, 220, 222; lamenta l'ingratitudine verso gli artisti, V. 6; i nobili fanciulli greci imparavano a disegnare, V. 35, Alb. 205; attesta la nobiltà della pittura, Pl. 150 ss.; imperatori, filosofi e poeti che hanno esercitato l'arte, Pl. 156 s.; la pittura fu reputata nobile da tutta la Grecia, Alb. 202, 209, e proibita ai servi, Alb. 209; imitato dal Vasari, V. 36 s.; crede la scultura più nobile della pittura, V. 40, P. 108; dice che la marmoraria fu anteriore alla pittura e alla

statuaria, V. 40; inganni dei pittori, Alb. 215, cavalli veri che annitrirono a cavalli di bronzo, V. 46, cani veri che abbaiarono a cani dipinti, V. 46, corvi ingannati da prospettive, P. 124, uve dipinte beccate dagli uccelli, G. 10; ha scritto molte cose degne sulla pittura, P. 96; Ponzio si innamora di un'Elena dipinta, P. 112; pitture nei templi di Ardea, P. 121: le origini della pittura, P. 123 s., G. 12 s., Pl. 144, la pittura fu praticata 600 anni prima di essere trasportata in Grecia, P. 124, lite fra Greci ed Egizi sulla invenzione della pittura, G. 12, la scrittura degli Egizi, Pl. 176, la scrittura degli Assiri, Pl. 145 s., A. 511; origini della scultura, Pl. 144; scrisse di cose estranee alla sua professione, D. 157; storia della nave, G. 92; Arco di Tito, il primo, G. 103; varietà dei linguaggi, Pl. 140; origine della magia, Pl. 146; il pittore *rhyparographus*, Pl. 155; i figuli, Pl. 156; le immagini dei maggiori, presso i Romani, Pl. 315, Alb. 216, disposte intorno alle porte, C. 295; Marco Varrone volle lasciare ai posteri 700 immagini di uomini illustri, Pl. 339; le cariatidi, Pl. 447; descrive l'Etna, C. 253; la vergogna dell'elefante, C. 267; topi roditori, C. 267; l'andatura dei buoi, C. 267; lamenta che non si possano dipingere gli animi, C. 295; il segno dello Scorpione, C. 374 s. *Artisti*: Apelle, V. 37, 110, dipinse tuoni, baleni, ecc., V. 37, P. 110, l'uva di A., V. 38, 46, vinse Omero nel dipingere Diana, V. 57, l'episodio di Campaspe, P. 110, D. 157, i cavalli veri nitrirono al cavallo da lui dipinto, P. 111, D. 182, a pranzo da Tolomeo, P. 111, D. 158, Alb. 208, lasciò una Venere imperfetta, P. 111, visita a Protogene, P. 117 s., risposta al pittore che si gloriava della propria prestezza, P. 119, firmava le sue opere *Apelles faciebat*, P. 125, Pl. 379, 503, suoi rapporti con Alessandro, D. 157 s., G. 11, Alb. 202, dipinse Alessandro con la folgore in mano, D. 181, C. 360, venustà delle sue figure, D. 195, la sua Venere senza pari, G. 107, ritratto di Antigono, Pl. 341, lodava la grazia, Pl. 500, dipinse un eroe ignudo, C. 327, suoi ritratti, C. 347; Apollodoro e Zeusi, P. 123; Aristide Tebano espresse per primo gli affetti, V. 55, B. 135, vendette un suo Bacco 100 talenti, P. 111, Cesare ne comprò le tavole a gran prezzo, Alb. 222, ritrasse un supplicante, C. 359 s., sua tavola con la Madre morente, C. 377, sua Battaglia, C. 377; tavola di Bularco, comprata a peso d'oro, P. 111, dipinse la guerra dei Magneti, G. 105; Cimone ritrasse Alcibiade, P. 123; Cleofante Corinzio trovò i colori, G. 13; Echione dipinse una vecchia recante facelle nuziali, C. 356 s.; Ludio, pittore di paesaggi, Pl. 387 s.; Metrodoro, filosofo e pittore, Pl. 156, Alb. 204; Nealce e la spuma del cavallo, V. 30; Parrasio e gli inganni delle sue pitture, Pl. 220, lodato da Plinio per la sua imperfezione, Pl. 381 s., eccellente in fisionomia, Alb. 221, dipinse Bacco e Filisco, C. 356; Polignoto dipinse il tempio di Apollo Delfico, G. 106; Prassitele e la sua Venere, di cui gli uomini si innamorarono, V. 47, P. 129; Protogene visitato da Apelle, P. 117 s., nobilitato dalla pittura, benché di bassa condizione, Alb. 206; Quinto Fabio, nobile e pittore, Pl. 150, Alb. 204, dipinse il tempio della Salute, Alb. 204; Quinto Pedio, muto e pittore, Pl. 140, Alb. 214; Timante e il Sacrificio di Ifigenia, Pl. 382; Zeusi e Parrasio, V. 38, P. 112, D. 182 s., uva da lui dipinta, P. 112 s., D. 182, criticato per le figure curve e le teste troppo grandi, P. 113, imitò Apollodoro, P. 123, donava le proprie opere, giudicandole senza prezzo, Pl. 169, inganni delle sue pitture, Pl. 220.

PLINIO IL GIOVANE: i criptoportici, Pl. 429 s.

PLOTINO: e la bellezza spirituale, V. 89; non volle mai lasciarsi ritrarre, Pl. 333;

ritratto a sua insaputa da Carterio, Pl. 338.

PLUTARCO: G. 92, Pl. 195, 219, 231, 290, 307 s., 322, 331, 386, 459, 500, 503, B. 143, Alb. 199, 211, 217, C. 282; riferisce il parere di Simonide sulla pittura, Pl. 147; scrive di Polignoto, Pl. 152, di Demetrio e la città di Rodi, Pl. 169; l'imitazione rende gradevoli anche le cose che per natura sono fastidiose e orribili, Pl. 219; volto di Demetrio, B. 136 s.; la pittura stimata sopra ogni altra arte, Alb. 202; a proposito delle faci nuziali, C. 357.

PLUTONE: D. 200, C. 273.

PLUVIO: tempo pl., reso dalla pittura, P. 128.

PO: S. 280, 282.

POCCIANTI M.: Pl. 167, Alb. 231.

PODII: per le reliquie, Br. 38 ss., 63.

POESIA: e arte del disegno, V. 45; e pittura, V. 6, 53, 55, P. 106, 115, D. 152 s., 155, G. 23, Pl. 219 s., Alb. 211 ss.; e pittura, sono del pari nobili, V. 53; e pittura, hanno lo stesso fine, cioè imitare la natura, V. 53 ss., D. 152 s.; giova alla pittura e viceversa, V. 57, D. 170 s., 192; è pittura, D. 155; e storia, hanno tra loro la differenza tra l'imitare e il ritrarre, Dn. 252 s.; dice le cose come avrebbero a essere in tutta perfezione, Dn. 253; una pittura con la lingua, secondo Simonide, G. 14; fin dagli antichi ha introdotto cose né vere, né verisimili, G. 16; regolata, raccomandata da Orazio, G. 18; il suo precetto è amplissimo, ma regolato, G. 23; la teologia e la p. si sono de diretto contrarie, G. 87; p. e pittura ammaestrano con i buoni esempi, Pl. 156 s.; rettorica e pittura, sue compagne, Alb. 198; arte imitante, C. 249, il suo fine è il diletto, C. 285; l'imitazione fantastica del poeta diletta più dell'icastica, C. 285 s.; diletta più della pittura, C. 286 s., diletta con le favole e giova con le allegorie, C. 353; p., pittura e musica, C. 368 ss.; e pittura, hanno le medesime leggi, C. 371.

POETA: e pittore, V. 6, G. 14, 17 s., 23, 26 s., 29 s., 49, C. 285 ss.; gli è necessaria la scienza di tutte le cose, V. 54; si è p. per lo scrivere poeticamente, V. 54; imita con le parole, il pittore coi colori, V. 55; esprime per lo più i concetti e le passioni dell'animo, il pittore dipinge le fattezze e i corpi, V. 55; imita meglio il di dentro, V. 55; propone le proprie opere al giudizio del pubblico, come il pittore e lo scultore, V. 56; imita ciò che si rappresenta all'intelletto, D. 152; pittore che parla, D. 152; i buoni p. sono pittori, D. 172; poeti e pittori veri sono pochi, come dice l'Ariosto, D. 187; cava spesso le invenzioni dai pittori, D. 192; superiore allo storico, Dn. 266, B. 138; poeti e pittori ignoranti sfregiano le loro arti, G. 49; poeti e pittori formano idoli perfettissimi, C. 252, hanno bisogno di una certa universale letteratura, C. 268; il p. esercita l'ingegno più nella imitazione fantastica che nella icastica, C. 285 s.; fabbrica la materia e la forma del suo poema, C. 286; rappresenta le immagini dell'intelletto più perfette di quelle che fa il pittore, C. 287 s.; le sue immagini hanno doppia bellezza, quella del corpo e quella dell'animo, C. 289; può imitare la codardia e la scortesia, C. 305; le cose impudiche, o non deve imitarle o, imitandole, deve anzi accennare che raccontare, C. 305; imita ed esprime più cose che non fa il pittore, C. 344; p. e pittore: confronto basato sulle parti qualitative della tragedia, C. 344 ss.; p. e pittore, temperano l'asprezza delle parole e dei colori, C. 362, scherzano con gli antiteti e i contrapposti, C. 362; sua sprezzatura artificiosa, C. 362.

POETICO: va distinto dallo storico, G. 15; se il p. vizia nel mondano il soggetto storico, non abbellisce lo spirituale nelle cose sacre, G. 86.

POLEMONE: effetti della sua immagine, Pl. 232, Alb. 227, C. 314 s.

POLIBIO: le immagini dei maggiori, Pl. 315, Alb. 216.
POLICLETO: Amazzone, G. 106; deficiente nelle immagini degli dèi. Pl. 457; Doriforo, B. 131.
POLICRATO: Pl. 162.
POLIDORO DA CARAVAGGIO: D. 146; grande e raro pittore, D. 199; bellissimo inventore, D. 199; pratico e spedito disegnatore, D. 199; imitatore delle cose antiche, D. 199; non riusciva nel colorito, le sue cose eccellenti sono di chiaroscuro, D. 199; imparò l'arte sotto Raffaello, D. 199 s.; fu ucciso a Messina, D. 200.
POLIDORO DA CASTELFRANCO: Pl. 360.
POLIFEMO: C. 273.
POLIFILO: l'Hypnerotomachia di P. dimostra che cos'è il facile e l'oscuro, G. 99.
POLIGNOTO: P. 123, D. 147, G. 12, 14, 89, C. 293; dipinse il tempio di Apollo Delfico, G. 106; ricordato da Plutarco, Pl. 151; esprimeva gli affetti intrinseci dell'animo, Pl. 349.
POLIPO: simbolo di volubilità, G. 104.
POLISSENA: C. 325.
POLITEZZA: eccessiva, da evitarsi, D. 185.
POLITI LANCELLOTTO: Pl. 201, 241, 260, 290.
POLIZIANO: D. 192.
POLLUCE: Pl. 142.
POLONIA: D. 155, G. 5.
POMPEO: V. 23, A. 516, B. 132, 138, 158 s.
POMPONIO (AMALTEO?): P. 126.
POMPONIO ATTICO: B. 158.
PONTANO: biasimato perché ha cantato le cose del cielo, C. 268.
PONTIZIANO: Pl. 227.
PONTORMO IACOPO: P. 126; dipinse una Venere disegnata da Michelangelo, V. 47; figure di S. Lorenzo, di mirabile artificio, ma di soggetto senza grazia, di colorito dolce, maneroso, talmente morbido che pare finito di alito, assai vago verso di sé e leggiadro, B. 185, soggetto disordinato, spiacente, sconvenevole, B. 185.
PONZIO: s'innamora di una Elena dipinta, P. 112.
POPPE: di donna bella, sode e divise, P. 102, acerbe e d'avorio, secondo l'Ariosto, D. 174.
PORDENONE: P. 126, D. 146; buon musico, buon conoscitore di lettere, e maneggiava leggiadramente le armi, P. 135; pratico e spedito maestro, D. 200; le sue opere sono state sempre molto stimate, D. 200; si dilettò di scorci e di figure terribili, D. 200; rimase di gran lunga inferiore a Tiziano, D. 200; sue opere in Venezia, D. 200; ammirò un S. Sebastiano di Tiziano, D. 203.
PORFIDO: Bz. 65; supremo grado delle pietre rosse, Dn. 244.
PORFIRIO: Pl. 333, 338, 346, 435.
PORO: C. 297 ss.
PORRINO GANDOLFO: loda in versi il ritratto di Giulia Gonzaga dipinto da Sebastiano del Piombo, V. 40 s.; loda in versi Michelangelo, V. 52.
PORTE: ideate dagli antichi secondo le proporzioni dell'uomo, P. 103; dei tempii, loro distribuzione e ornamenti, Pl. 446; delle chiese, Br. 14 s.; la p. centrale della chiesa deve distinguersi dalle altre, Br. 15, la p. centrale della basilica cattedrale sia ornata con leoni scolpiti, sull'esempio del tempio di Salomone, Br. 15.
PORTICO: della chiesa, Br. 12.
POVERTÀ: nemica della pittura, P. 109, 119.
PRASSITELE: G. 54; ritrasse la sua Venere Cnidia da Frine, D. 176; la sua Venere fece innamorare, V. 47, B. 162, C. 327; cavalli di Roma senza briglia, G. 95; Cupidine, B. 131.
PRATI: il loro verde reso dalla pittura, S. 275; verdeggianti, da evitarsi nelle immagini sacre, Br. 44.
PRATICA: D. 187, Dn. 209, 213, 269, G. 24 s.; e scienza, V. 28, 31; necessaria al pittore, Pt. 68; e teoria, in pittura, P. 107, Alb. 207; e teorica, Dn. 267; parte del disegno, P. 114; saper accomodare il vivo a buon lume, P. 114; conoscere il bello, P. 114; buona maniera nel disegnare, P. 114; saper le

invenzioni, P. 114; nel disegno, P. 114; e intelligenza, P. 117; far di p., D. 172; ed esperienza, Dn. 209; p., esperienza e assiduità, S. 289; naturale, Dn. 267 s.; scarsa, guasta e storpia i marmi, Am. 118.

PRATICO: fare il p., P. 114.

PREDICARE: allegro, giocondo e pieno di dolcezza, G. 87.

DE PREDIS AMBROGIO: P. 126.

PREGIO: in che si ha l'arte, riprova della sua nobiltà, Pl. 158.

PRESTEZZA: disposizione naturale, quasi imperfezione, P. 119; di Tiziano, D. 201.

PREZZO: sempre inferiore alla perfezione dell'opera, P. 123 s.; riprova della nobiltà dell'arte, Pl. 158, 169, Alb. 221 s.

PRIAPO: D. 189, G. 79.

PRIMAVERA: S. 288, 293; sua varietà, resa dalla pittura, P. 106.

PRIMIERA: significa l'olocrazia, C. 283; imita l'umana azione, C. 284.

PRÌNCIPI: e privati, loro decoro, G. 44; loro statue, Pl. 317 ss.; cristiani, loro statue, Pl. 321 ss.

PRINCIPII: p., fondamenti e inclinazione, S. 299.

PRIVATI: e prìncipi, loro decoro, G. 44.

PROBABILE: cose p., si possono aggiungere alle storie sacre, Pl. 287 ss., C. 339 ss.

PROBABILITÀ: e verisimilitudine del fatto, difende il pittore dalla temerità, Pl. 272.

PROCLO: C. 366 s.

PROCOPIO: G. 105, Pl. 243.

S. PROCULO: sue immagini, Pl. 507.

PRODIGIO: ammette il mostruoso, G. 19.

PROFANO: cioè laico, secolare, Pl. 173, cioè profanato, Pl. 174, cioè sconvenevole, repugnante alle cose sacre, Pl. 174 s.

PROFETI: i pittori più antichi di Michelangelo li raffiguravano con un raggio ovvero uno splendore, G. 36; i moderni, in cambio del raggio o splendore, con angeletti o spiritelli, G. 36; devono avere in mano rotoli o libri chiusi, G. 112 s.; loro immagini, Pl. 507.

PROFILARE: p. cosa graziosa, da evitare, P. 117.

PROGNE: convertita in rondola, G. 16

PROMETEO: Pl. 185, C. 284.

PRONTEZZA: degli atti in pittura, P. 99, 103; e sicurtà di mano, è grazia della natura, P. 117; di mano, è di grande importanza nel dipingere, P. 118.

PROPERZIO: V. 23, D. 183; lodava la schiettezza e purità del colore di Apelle, D. 183 s.

PROPORZIONATO: corpo, quando consegue il suo fine, Dn. 267.

PROPORZIONE: G. 25, 53, Pl. 170, 374 ss.; della statua, V. 48; delle figure, P. 103 ss., C. 361, e forma dell'uomo, P. 104 s.; dà la bellezza, D. 174; varia, perché varia la natura, D. 174; della figura umana, mezzo per conseguirla, Dn. 213; perfetta, si conosce mediante la cognizione dell'uso e cagione delle cose, Dn. 222 s.; perfezione di un composto di cose nell'attezza conveniente a conseguire il suo fine, Dn. 225; consiste nell'attezza delle membra, Dn. 225; dei membri, è di molte e diverse qualità, Dn. 225; causa efficiente della bellezza corporale, Dn. 226; in essa risplende una bellezza composta di diverse bellezze, Dn. 226; piace e appare bella, Dn. 230; e ordine, Dn. 233 s., 235; dà norma e regola nelle distanze precise delle cose poste prima e dopo, Dn. 234; dà norma e regola delle quantità commisurate, Dn. 233 s.; è un modo di comporre le cose in guisa che l'una con l'altra convenga, Dn. 234; di cose ineguali, più artifiziosa e causa maggior bellezza, Dn. 234; di cose eguali, meno artifiziosa, Dn. 234; di quantità di misura, Dn. 234; di qualità di misura, Dn. 234; di qualità, preferibile per la pittura e la scultura, Dn. 234; diversa secondo l'età, Dn. 238; dei corpi inanimati, Dn. 242 ss.; nella qualità, cioè convenienza, Dn. 243; figurale, Dn. 242 s.; nei misti della materia, perfetti e imperfetti, Dn. 243; dei corpi vegetativi, Dn. 246 ss.; negli animali sensitivi, di molto più artifizio per le più parti che la compongono,

Dn. 256; degli uccelli, perfetta quando le loro membra sono atte a conseguire il loro fine, Dn. 259 ss.; delle cose artiziate, Dn. 261 s.; dell'arte, dipende dall'artifizio e dalla materia, Dn. 263; delle membra, si conosce dalla quantità e qualità che con esse membra si fanno, Dn. 264 s.; quanto alla convenevolezza e debita consonanza di due o più cose insieme, Pl. 375, quanto alla corrispondenza delle parti col suo tutto, Pl. 375, di figure che serbano buon concerto e ragionevole unione insieme, Pl. 375; proporzioni dell'architettura, Am. 118.

PROPRIETÀ: di natura, resa dalla pittura, P. 106 s.

PROPRIO: la retta composizione imita ben il p., P. 114.

PROSERPINA: D. 200, Pl. 438.

PROSPETTIVA: Pl. 170; necessaria al pittore, V. 39, Vs. 61 s., P. 121 ss., D. 183, S. 298 s.; degli scultori, V. 49; divinissima, Vs. 61; dei mazzocchi, Vs. 61; delle palle, Vs. 61; dei paesi, Vs. 61; nasce da un punto, P. 100 s.; membro della pittura, P. 101 s., 121; insegna il modo di diminuire, P. 122; insegna a dar la giusta forma ed integra porzione a tutte le cose, P. 122; fa giacere e posare tutte le cose al luogo loro, P. 122; pittura, scultura, architettura e p. sono unite in un corpo solo per la circoscrizione, invenzione e quantità, P. 122; necessaria anche al colore, D. 183; i suoi lontani resi dalla pittura, S. 275, 296 s., 300; in scorcio, S. 298 s., di Giulio Romano, S. 298; sua utilità, Am. 118; connumerata da Aristotele tra quelle scienze che parte sono matematiche e parte fisiche, Alb. 219; necessaria alla pittura per tre cagioni principali, Alb. 219.

PROTEO: Pl. 432, C. 268.

PROTOGENE: P. 110, 117 s., D. 147, 158, G. 11, 89, Pl. 161 s., Alb. 206; e Demetrio, P. 110, D. 158, G. 107, Pl. 169, Alb. 222; e Apelle, P. 117 s.; contraffece la spuma del cavallo, D. 183; criticato da Apelle, D. 185; i Protogeni degli antichi tempi, S. 278; casualmente espresse la bava che fa, ansando per la bocca, il cane, G. 42; dipinse nel tempio di Minerva, G. 106; il suo Ialiso dedicato al tempio della Pace da Vespasiano, G. 107, B. 131.

PRUDENZA: C. 284 s.; capo di tutte le virtù morali, V. 7; nell'abito pratico dell'agibile, V. 7, 10.

PRUDENZIO: ha mirabilmente espresse alcune cose sulla fede, l'idolatria, la castità e la libidine, Pl. 460.

PSELLO MICHELE: Pl. 436.

PUBBLICO: giudica le opere dei pittori, scultori e poeti, V. 56, D. 156; in p. si deve avere sempre rispetto all'onestà, D. 189.

PUDICIZIA: allegoria, G. 102.

PUNTO: in pittura, P. 100 s.; e lume, P. 100 s.

PURGATORIO: sue immagini, Pl. 507.

PUTTI: di Raffaello, morbidetti e teneri, D. 188.

PUZZUOLO (POZZUOLI): G. 44, Pl. 447.

Q

QUADRATURA: o velo, ritrovata da L. B. Alberti, cosa insipida e di poca costruzione, P. 116.

QUADRO: perfetto, formato dall'uomo disteso con le braccia aperte e le gambe unite, P. 104.

QUALITÀ: suoi abusi, Pl. 363.

QUANTITÀ: suoi abusi, Pl. 362.

QUIETE: allegoria, G. 103.

QUINTILIANO: V. 31, Pl. 135, 231, 381, 400, 409, 490, Alb. 202, 212, 216; riferisce che le immagini dei maggiori comparivano nei giudicii dei magistrati, Pl. 315; definizione del ridicolo, Pl. 390.

QUINTO CALABRO: D. 147.

QUINTO FABIO MASSIMO: era incitato dalle immagini degli antichi, D. 162, Pl. 314 s., Alb. 216.

QUINTO FABIO PITTORE: Pl. 150.
QUINTO PEDIO: mutolo, studiò pittura, P. 108, 158, Pl. 140, Alb. 204, 214.
QUINZIA: V. 87.

R

RACCAMI: 'ricami', D. 168.
RACCONCIARE: una figura, Bz. 64.
RACHELE: G. 13, Pl. 188.
RADAMANTO: G. 86.
S. RADEGUNDE: Pl. 325.
RAFAELE: angelo, sue immagini, Pl. 507.
RAFFAELLO: P. 126, 144, 153, 166, 178, 204, G. 3, 15, 28, 102, C. 352; sua maniera leggiadra e gentile, D. 149; suoi fautori, D. 149, tiene il primato secondo Castiglione, D. 150, uguaglia Apelle secondo Polidoro Virgilio, D. 150; le sue figure hanno la venustà, come quelle di Apelle, D. 195 s.; e Giulio II, D. 161, ritratto di Giulio II, D. 197; e Leone X, D. 161, ritratto di Leone X, D. 197; ritratto del Castiglione, D. 163; affreschi nelle Stanze Vaticane, D. 163; disegno della Caduta della Manna, D. 168 s.; ricco di invenzioni, D. 170, ha mirabilmente osservato tutto quello che riguarda l'invenzione, D. 187; ha posseduto tutte le parti della pittura, D. 187; imitò talmente gli scrittori, che dipinse le cose meglio di quello che gli scrittori le abbiano descritte, D. 188; non si dipartì giammai dalla convenevolezza, D. 188 ss.; i suoi putti sono morbidetti e teneri, D. 188, i suoi uomini robusti, D. 188, le donne hanno quella delicatezza che conviene loro, D. 188; usò onestà in tutte le cose, D. 189; le sue figure hanno un'aria dolce e gentile che infiamma, D. 189 s.; serbò nelle sante e nella Vergine un non so che di santità e di divinità, D. 190; accuratissimo ed onestissimo nelle storie profane, D. 191; nella sua carta di Rosana ha servito alla storia, alla convenevolezza e all'onesto, D. 192 s.; poeta mutolo, D. 192; e Luciano, D. 192; la sua Galatea contende con la poesia del Poliziano, D. 192; la sua Santa Cecilia è un modello di invenzione sacra, D. 192; la Trasfigurazione, modello di invenzione sacra, D. 193, suoi affetti, G. 28; espresse mirabilmente la diversità delle età e dei sessi, D. 193; per il nudo ha preso la forma più piacevole e graziosa, D. 193; comparato al Petrarca, D. 193; sapeva fare bene ogni sorte di nudi, D. 194; ha dipinto i gentiluomini, D. 194; ha fatto corpi di ogni specie, piacevoli, terribili e ricercati, D. 194; è stato vago di pulitezza e di delicatezza, così come era pulitissimo e gentilissimo ne' costumi, D. 194; fu amato da tutti, come a tutti erano grate le sue figure, D. 194; le sue pitture imitano il vivo o l'antico, D. 195; nelle sue figure, teste, gambe, torsi, braccia e piedi e mani stupendissimi, D. 195; in suoi nudi hanno ogni parte bella e perfetta, D. 195; dimostrò le ossature, le maccature e certi nervetti nelle figure che lo richiedevano, D. 195; ricercò più il nome di leggiadro che di terribile e acquistò quello di grazioso, D. 195; quando volle, seppe fare scortare le figure, D. 196; usò una varietà mirabile, D. 196; nelle sue opere non appare ombra di maniera, D. 196; ha ricercato la facilità, D. 196; le sue cose sono fatte senza pensarvi, non affaticate né stentate, D. 196; ha studiato i nudi e le figure vestite, D. 196 s.; nel colorito ha superato tutti i suoi predecessori, D. 197; il suo affresco supera l'olio di molti maestri, perché sfumato e unito con bellissimo rilievo, D. 197; con i colori ha saputo contraffare qualunque cosa, D. 197; architetto, D. 197, S. Pietro, D. 197, bellissime prospettive nei suoi dipinti, D. 197; morì giovane con grandissimo danno della pittura, D. 197; illustre in tutta Europa, D. 197 s.; fece vita non da privato, ma da principe, D. 198; fu libe-

rale della sua virtù e dei suoi denari a tutti gli studiosi dell'arte, D. 198; il papa gli voleva dare un cappello rosso, D. 198; aveva ogni virtù ed ogni bel costume e gentil creanza che conviene ad un gentiluomo, D. 198; fu indotto a prendere per moglie la nipote del cardinal Bibbiena, D. 198; fu fatto cubiculario dal papa, D. 198; R., Michelangelo e Tiziano ottengono il principato della pittura, D. 106; pittore poeta, nelle Logge Chigi, G. 15; ha molto conferito alla pittura, G. 102; risollevò la pittura, Alb. 203; Incendio di Borgo, imitazione icastica, C. 277, accidenti che lo distinguono dall'incendio di Troia, C. 347; Madonna della Gatta, C. 338; sua imitazione diligentissima delle vesti, C. 368; Battaglia degli Orazi e Curiazi, C. 371; pittura del Sacramento, C. 371, non si può desiderare pittura più vaga, più ricca e meglio ordinata, C. 371. *R. e Michelangelo*: D. 144, 148 ss.; R. grande, ma non uguale a M., D. 148, anteposto a Michelangelo dai periti dell'arte e dai letterati, D. 149; uguale a Michelangelo, secondo il Bembo, D. 150; R. gode che Michelangelo aiuti Sebastiano del Piombo, D. 151; è superiore a Michelangelo quanto alla storia e alla convenevolezza, D. 190; le sue invenzioni sono uguali e forse maggiori di quelle di Michelangelo, D. 193; i suoi nudi dilettano più di quelli di Michelangelo, D. 194; più lodato di Michelangelo nel panneggiare, D. 196; pari a Michelangelo nel disegno, anzi più vario e universale, D. 197; nelle sue pitture è più grazia e maggior diletto, D. 197; è stato non pur uguale a Michelangelo nella pittura, ma superiore, D. 198. *R. e altri artisti*: e Vasari, D. 150; e Battista Dossi, D. 150; lodava grandemente le carte di Alberto Dürer, D. 166; R. e i disegni delle stampe di Marcantonio, D. 189, 192; e il Parmigianino, D. 199; e Polidoro da Caravaggio, D. 199 s.

RAGIONE: ed esperienza, V. 28, 31 s.

RAIMONDI MARCANTONIO: incide i disegni di Raffaello, D. 189, 192.

RASETTA: giuntura della mano, polso, P. 105.

RASO: contraffatto dalla pittura, non dalla scultura, Vs. 63.

RAVENNA: G. 106.

RAZZI SILVANO: Pl. 166, Alb. 232.

RE MAGI: loro età, G. 45.

REDENTORE: la sua immagine dipinta è di gran beneficio agli uomini, D. 161.

REGOLE: fondate nella misura, non servono per la composizione del corpo umano, Dn. 238; delle prospettive, degli antichi, G. 14; delle linee, degli antichi, G. 14; delle misure, degli antichi, G. 14.

RELAZIONE: abusi di r., Pl. 363.

RELIGIONE: allegoria cristiana, G. 103; religioni dell'antichità, Pl. 129 s.

RELIQUIE: deposte nella Confessione, Br. 36, negli altari, Br. 36, 38, in arche scolpite, Br. 36 ss., in teche d'oro o d'argento, Br. 38; podii delle r., Br. 38 ss.; armadio delle r. nella cappella maggiore, Br. 39 ss.; vasi per le r., Br. 40 ss.

S. REMIGIO DI AUXERRE: Pl. 475.

REMO: e Romolo, G. 102, allattati dalla lupa, V. 57, Pl. 269.

REMPHA: Pl. 182.

RENO: S. 280.

RESURREZIONE: dei morti, abusivamente raffigurata nelle carte da gioco, G. 87; v. *Giudizio Finale*.

RETORICA: arte liberale, V. 15; allegoria femminile, G. 104; pittura e poesia, Alb. 198.

RHYPAROGRAPHUS: Pl. 155.

RICAMATORI: ricorrono al disegno, proprio del pittore, D. 162; devono evitare gli abusi delle immagini, Pl. 509.

RICAZZARE: 'ricacciare', i colori, S. 285, 291.

RICCHIERI LODOVICO: Pl. 459.

RICCIARDETTO: C. 304.

RIDICOLO: secondo Cicerone, Pl. 390; secondo Quintiliano, Pl. 390; per cau-

sarlo è necessario che quel che si dice o fa abbia seco una certa novità, Pl. 391.

RIDOLFO II: imperatore, C. 264 s., 266, 370.

RIFLESSI: in pittura, Pt. 68.

RIGIDITÀ: della scultura, Sg. 73 ss.

RILEVATE: figure, rese dalla pittura, V. 38.

RILIEVO: V. 38, 47; della natura e della scultura, V. 42 s., 47, Bz. 66 s., Pt. 69; della pittura e della scultura, V. 49, Bz. 66 s., Sg. 71 ss., P. 129, 136; tutto, mezzo e basso, V. 49, Sg. 77; della natura e della pittura, P. 99; di Michelangelo, D. 146; della pittura, D. 181, Dn. 275, S. 292; dipende dai lumi e ombre posti con giudizio ed arte, D. 184; nell'affresco di Raffaello, D. 197.

RIMESSO: non abbiano del r., le tinte, P. 117.

RIMINI: S. Domenico, Annunciazione, G. 55 s.

RINALDO: C. 287.

RIPOSO: e fatica, nella varietà delle storie, P. 115.

RIPUTAZIONE: riprova di nobiltà, V. 35 ss.

RISO: e stupore, P. 116; provocato dalle opere sproporzionate e goffe, P. 116; provocato dal capriccio, G. 19, 25, 45, 47, 70, 78, 80 s., 96, 115; e meraviglia, G. 29, 55, 87; il pittore storico che tradisce la storia, si fa degno di r. o di sonno, G. 39; provocato per rozzezza del disegno o lineamenti storti, Pl. 390; nasce da una difformità, fatta non difformemente, Pl. 390; e deriso, Pl. 390.

RITRARRE: e imitare, Dn. 235, 241, 252, 264 ss.; e imitare, hanno tra loro la differenza che ha la storia con la poesia, Dn. 252, 266 s.; più facile dell'imitare, Dn. 266; è fare una cosa come si vede essere, Dn. 240, 264; serve solo per le cose che si vedono essere di tutta perfezione, Dn. 241, 252, 264, 267; si possono r. i corpi visibili celesti e la terra e l'acqua, Dn. 242; si possono r. molti corpi inanimati, Dn. 242, l'oro, Dn. 242, le gioie, Dn. 242, i misti imperfetti, Dn. 244; si possono r. le cose composte dall'artefice nella perfezione, Dn. 263; si possono r. le architetture, Dn. 264; non può avere perfezione di artificio se non dipende dall'imitazione, Dn. 266; r. cose perfette e imperfette, non si può ammettere sotto il vero disegno, Dn. 267.

RITRATTO: più somigliante in pittura, V. 40, Vs. 62; immagine cavata dal naturale, Pl. 332; rispetto alla specie esteriore, Pl. 332; rispetto al suo fine, Pl. 332; ci appresenta non so che di onore e di riputazione, Pl. 333; di sé, toglie prestigio a chi lo fa fare, Pl. 333 s.; nocivo al pubblico, Pl. 336 s.; di persone di vita ignominiosa, da evitarsi, Pl. 336, 343; lascivo, Pl. 336; di eretici, idolatri e persecutori della fede, da evitarsi, Pl. 336, 345 ss.; si può ammettere per cause oneste, Pl. 337; per i genitori e i familiari, Pl. 337; per matrimonio, Pl. 337; per risolvere liti, Pl. 337; può concedersi al pittore per esercizio, basta che egli elimini la verosimiglianza, Pl. 338; si può lasciarsi ritrarre per esercizio del pittore, purché non si sia riconoscibili, Pl. 338; fatto ad insaputa, Pl. 338; di fronte al r. non si deve subito fare un sinistro giudizio, Pl. 339; ammesso solo di persona che con bontà morale e con santità cristiana possa essere incitamento alle virtù, Pl. 339; dei sommi pontefici, Pl. 340; dei vescovi, Pl. 340; dei prìncipi, Pl. 340; ammesso solo di quelli riconosciuti di comune consenso degni di lode ed onore, Pl. 340; di persone di grado, sia espresso con gravità e decoro, Pl. 340; dal naturale, sia fedele anche nei difetti naturali o accidentali, Pl. 340; suo uso da parte dei parenti, Pl. 341 s.; dei parenti, non sia posto in mostra che dopo la morte, Pl. 341, e solo se essi siano stati persone segnalatissime, Pl. 341; di persone grandi, suo uso, Pl. 341; quando è richiesto per fine vizioso il pittore non deve farlo, Pl. 343; in esso il pittore segua la regola dello storico e non dell'oratore, Pl. 344; di eretici, solo per necessità, Pl. 345 ss., ammesso se di-

mostra il castigo di Dio, Pl. 347 s.; dei santi, Pl. 348 ss., veri e approvati dalla Chiesa, Pl. 352, non sia ripreso da persone mondane, Pl. 352, abbia abiti convenienti, atti proporzionati, Pl. 352, sia collocato in luogo corrispondente alla pietà e dignità sua, Pl. 353; dei maggiori, nell'antica Roma, B. 141, Alb. 216; devoto sulla tavola dell'altare, C. 323, usato fin dagli antichi cristiani, C. 323; caratteri della sua imitazione, C. 346.

RITTE: e distese e sedenti le figure, nella varietà della storia, P. 115.

RIVERBERI: resi dai pittori, V. 37; delle figure nelle armi, resi dalla pittura, non si vedono nelle sculture antiche, Vs. 63.

RODANO: S. 280, C. 320.

RODI: 112, 117, B. 139, 173; e Demetrio, P. 110, D. 158, Pl. 169, Alb. 222.

RODIOTTI: trovarono le celoce, G. 92.

RODOMONTE: C. 256.

RODOPE: e Emo convertite in monte, G. 16.

ROMA: V. 3, 40, Vs. 59, T. 70, P. 121, D. 146, 149, 160, 168, 192, 204, G. 3, 12 s., 15, 17, 28, 90, 92, 95, 100 ss., 106, Pl. 198, 323, 362, 367, 386, 415, 427, 438, 447, B. 132, 136, 141, 154 s., 158 s., 168, 172, C. 303, 319, 372; ebbe numerosi architetti, V. 21; la Rotonda, V. 22; Cappella Sistina, V. 39, 51, 57, T. 70, D. 163, esempio di pittura storica, G. 15; Stanze Vaticane, V. 39, T. 70; statue della Pittura e della Scultura, V. 40, Tr. 79; grotte con pitture, perciò dette grottesche, V. 40; Farnesina, V. 51, T. 70, G. 10, 15, 23, Galatea, di Raffaello, D. 192, giochi di fanciulli, G. 22 s.; cortile del palazzo del card. Andrea della Valle, V. 51, T. 70; casa e giardino del card. Paolo E. Cesi, V. 51, T. 70; Colonna Traiana, V. 51; Belvedere, T. 70, G. 42; S. Pietro, D. 188, Pl. 349, Raffaello architetto, D. 197, guglia, G. 22, porte di bronzo, G. 106, pitture, G. 108, pitture del portico, Pl. 303; Laocoonte, D. 192; S. Pietro in Montorio, Trasfigurazione di Cristo, di Raffaello, D. 193, Flagellazione, di Sebastiano del Piombo, G. 40, S. Paolo, del Vasari, G. 50; Palazzi Vaticani, V. 39, T. 70, Raffaello architetto, D. 197; Sala dei Pontefici, S. 297 s.; Logge Vaticane, G. 10, 15, 19, esempio di pittura poetica, G. 15, loro varietà regolata, G. 18 s., conservano un ordine ed una regolata poesia, G. 18; Palazzo della Cancelleria, Sala del Vasari, esempio di pittura mista, G. 15, pitture, G. 98, 106, rappresentano i fatti di Papa Paolo, G. 106; Vigna Giulia, pitture poetiche, G. 15, loro giochi di fanciulli, G. 22 s.; Palazzo Farnese, pitture miste del Salviati, G. 15, rappresentano i fatti di Paolo III, G. 106; Vaticano, Sala dell'Udienza, G. 23, Sala Regia, G. 114 s.; Chiesa della Minerva, G. 45; S. Potenziana, G. 47, S. Prassede, G. 47, Br. 3; casa di M. Luca de' Massimi, G. 51; S. Martino in Monte, G. 52; S. Venanzo, G. 55; Monte Cavallo, cavalli di Prassitele e di Fidia, G. 95; S. Maria della Pace, Cappella Cesi, G. 114, S. Maria Maggiore, Alb. 223, Cappella Cesi, G. 114; S. Paolo, Crocifisso del Cavallini, Pl. 166, Alb. 232; S. Salvatore, Pl. 303; Villa Adriana, Pl. 428; S. Pietro in Vincoli, grotte, Pl. 428; Grotte Antoniane, Pl. 428; Grotte Diocleziane, Pl. 428; Grotte di S. Lorenzo, Pl. 428; Grotte di S. Sebastiano, Pl. 428; Quirinale, Pl. 429; ricchezza della suppellettile ecclesiastica, Br. 4; Campidoglio, Alb. 222; S. Giovanni in Laterano, Alb. 223, 234, immagine di Cristo dipinta da S. Luca, C. 303; e Firenze, B. 132.

ROMANI: G. 51 s., 53, 91, 101, 103, Pl. 187, 212, B. 161, 177, Alb. 216, 221; onorarono la pittura, P. 108, 124, Alb. 221; loro armature, D. 165; presero dai Greci l'uso di fare le statue e le pitture nude, G. 79, e l'uso delle allegorie, G. 103; avevano come arme l'aquila, Pl. 473; loro ritratti dei maggiori, B. 141, Alb. 216, C. 295; nei trionfi portavano le immagini delle torri, castelli e città conquistate, Alb. 213.

ROMOLO: G. 13 s., 105, 269; e Remo, V. 57, G. 102, Pl. 269; al tempo di R. la pittura era in grande perfezione, P. 124; edificò il tempio di Giove Feretrio, G. 102.
s. ROMUALDO: abusi nel rappresentarlo, G. 33.
ROSANA: e Alessandro, disegno di Raffaello, D. 191 s.
ROSCIO: B. 168, 177.
ROSSI CRISTOFORO E STEFANO: maestri di prospettiva in scorcio, S. 298 s.
DELLA ROVERE: Francesco Maria, duca di Urbino, e Tiziano, D. 204; villa Imperiale di Pesaro, G. 106; v. *Giulio II.*
RUBEN: Pl. 205.
RUBINO: supremo grado fra le pietre rosse trasparenti, Dn. 245.
RUGGIERO: C. 326.
RUGIADA: si può « ritrarre » semplicemente, Dn. 246.
RUPERTO DI DEUTZ: Pl. 190, 266.

S

SABELLIANI: Pl. 256.
SABELLICO: Pl. 405.
SABINE: il loro ratto non si rappresenti in chiesa, G. 20.
s. SABINO: Pl. 351.
SACRARI: Br. 3, loro forme, Br. 60 s.
SACRIPANTE: C. 287.
SACRO: non ammette finzione, G. 96; e profano, Pl. 173 s., 197 ss.; v. *immagini, sacre.*
SAETTE: dipinte da Apelle, V. 37; rese dalla pittura, Vs. 61.
SAGRESTIA: Br. 112, detta dagli antichi camera o *secretarium,* Br. 78, numero, Br. 78 s., ubicazione, Br. 79, finestre con inferriate, Br. 79, tetto, Br. 79, pavimento, Br. 79 s., porta, Br. 80, altare e sacre immagini, Br. 80, oratorio, Br. 80 s., lavabo, Br. 81, armadi dei sacri indumenti, Br. 82 s., armadi dei libri, Br. 82 s.
SALAMANCA: Pl. 363.
SALAMINA: G. 92.
SALLUSTIO: Pl. 134, 231, 314 s., C. 322; non considera la caccia arte liberale, V. 16; Giulio Cesare piange di fronte alla statua di Alessandro, D. 162; Quinto Fabio e Publio Scipione si sentivano accendere di virtù quando vedevano le immagini dei maggiori, D. 162; effetti dei ritratti dei maggiori, Alb. 216.
SALMANASARO: Pl. 310.
SALOMONE: P. 125, Pl. 193 s., 196 s., 296, 299, 391, 393, 398, 480; suo tempio, Pl. 197, 204, 380, sue immagini simboliche, Pl. 305, 388, leoni del portale, per indicare la vigilanza dei presuli, Br. 15, Cherubini, C. 303; e la Regina di Saba, Pl. 414; nel libro dei Proverbi avverte che gli occhi debbono guardare cose rette, C. 303; chiama gli angeli cavalleria, C. 340 s.
SALUTE: allegoria, G. 103.
SALVIATI GIACOPO: Palazzo Farnese, sue pitture miste, G. 15.
SAMARITANI: Pl. 187.
SAMBUCUS IOHANNES: Pl. 463.
SAMUELLO: G. 37.
SANDERS NICOLA: Pl. 182, 201, 203, 241, 245, 388.
SANI: e malati, nella varietà della storia, V. 39.
SANNAZARO IACOPO: D. 169, C. 279; a proposito degli animali della Natività, C. 339 s.
SANSONE: Pl. 367; non abbia la morbidezza e delicatezza di Ganimede, D. 177; e il leone, una sola azione, C. 345 s.; e le porte di Gaza, C. 350.
SANSOVINO IACOPO: Firenze, Bacco, V. 48 s.; Venezia, Frari, S. Giovanni Battista, D. 203; S. Iacopo, tutto vestito, lodi, Am. 120.
SANTA FIORE: G. 114.
SANTI: loro immagini, di gran beneficio, D. 161; non si devono rappresentare nudi, perché perdono di dignità, G. 80; si dipingevano con il diadema secondo la Sapienza, G. 113, secondo il Nuovo Testamento, G. 113; senza diadema nelle pitture di Michelangelo e di molti moderni, G. 113; senza il diadema e co-

rona, sono imperfetti, Pl. 379; di tempi diversi, possono essere raffigurati insieme in una interpretazione mistica, Pl. 367 s.; non si devono raffigurare cose dei s. che non giovano né rilevano punto, Pl. 404; non devono essere rappresentati in atti che non siano tradizionalmente dipinti, Pl. 404 s.; abusivamente rappresentati con viso morbido e altiero, nudi o in attitudini licenziose, Pl. 502 s.; abusivamente raffigurati imitando l'antichità, Pl. 503; loro immagini, secondo l'ordine delle litanie, Pl. 506; le loro immagini siano somiglianti, Br. 42, ma non si segua l'effigie di un altro uomo, vivo o morto, Br. 43; loro insegne, Br. 43; le loro immagini sono un delineamento della loro fortezza, una figura della loro dispensazione, uno aviso et uno ammaestramento, C. 306; v. *Michelangelo, Giudizio Finale.*

SANTI FRANCESCO: G. 6.

SANTI GIOVAN BERNARDINO: G. 6.

SARACENI: Pl. 473.

SARACENI PULIDORO: G. 6.

SARCHE: 'Isarco', S. 280.

SARDANAPALO: G. 44, Pl. 309.

SARMAZIA: G. 19.

SASSO: duro, per lo scultore, Vs. 61; reso dalla pittura, D. 184.

SASSOFERRATO: G. 49 s.

SASSONIA: Pl. 350.

SATIRI: far S. è grandissimo e gravissimo errore, Am. 119.

SATURNINO: dipinse S. Gregorio tra S. Pietro e S. Paolo, Pl. 165; effetto prodigioso di una sua immagine devota, Alb. 232.

SATURNO: G. 80, C. 306, 319, 364.

SAULO: G. 36, Pl. 362, C. 350.

SAVIEZZA: e stoltezza, rese dalla pittura nelle teste, Vs. 61.

SAVOIA: Duca di S., Pl. 198.

SAVOLDO GIROLAMO: P. 99, 126; suoi paesaggi, superiori a quelli fiamminghi, P. 134.

SBARAGLINO: v. *tavoliere.*

DE SBARROYA A.: Pl. 217.

SCABROSITÀ: della scultura, Sg. 73.

SCACCHI: C. 280; loro origine, C. 280 s.; imagine e imitazione della guerra, secondo il Vida, C. 281, imitano cosa artificiale, C. 284.

SCALIGERO GIULIO CESARE: Pl. 375.

SCANDALIZZARE: gli occhi sani non si scandalizzano, D. 189.

SCAPESTRATA: pittori che se ne vanno alla s., G. 3.

SCHIAVONE ANDREA: impiastrava, facendo il pratico, P. 119.

SCHITICRON: cioè terra di Fiandra, S. 283, 287.

SCHIZZO: D. 170; cioè circoscrizione, P. 114.

SCHLÜSSEL CHR. (CLAVIUS): Alb. 214.

SCIENZA: Vs. 60, Sg. 73, P. 96; e arte, V. 6 ss., 24 s.; cognizione delle cose universali, V. 7; più nobile dell'arte, V. 8; e pratica, V. 28, 31; infusa, V. 32; acquistata, V. 32; riceve utilità dalle immagini, Pl. 177, 356; e cristiani, Pl. 299 ss.; suo diletto, C. 290 ss.

SCIPIONE: Africano, Pl. 315, 368, B. 137 s., 154, 156, 172, 176, 183, C. 333; si accendeva di virtù guardando le immagini dei maggiori, D. 162, Pl. 314 s., Alb. 216; Lucio, fece ritrarre le guerre con Antioco, G. 105; Scipioni, B. 159.

SCITI: Pl. 187, C. 336; avevano come insegna il fulmine, Pl. 473.

SCIZIONI: dicesi che trovassero la pittura, P. 123.

SCONVENEVOLEZZA: delle figure, Am. 118.

SCONVENIENZE: nelle storie, Pl. 369, C. 339.

SCORCI: propri della pittura, V. 39, Vs. 61, Sg. 77, P. 99, G. 24 s.; della scultura, V. 49; meglio intesi in una pittura che ha distanza, P. 101; contraffatti dalla composizione, P. 114; la parte più nobile della pittura, P. 114; ritrovati da Cimone Cleoneo, P. 123; di Michelangelo, D. 146; richiedono giudizio e discrezione, D. 180; quanto son più rari, tanto maggiore meraviglia porgono, D. 180; alle volte necessari, D. 180; il pittore li usa talvolta per dimostrare che li sa fare, D. 180; una delle principali difficoltà dell'arte, D. 181;

intesi da pochi, D. 181; dilettano pochi, D. 181; anche agli intendenti più spesso portano fastidio che diletto, D. 181; ingannano, D. 181; non si vadano sempre ricercando, per non turbare il diletto, D. 181; una sola figura scorciata basta a mostrare la bravura dell'artista, D. 181; di Raffaello, D. 196; del Pordenome, D. 200; di Giulio Romano, S. 298.

SCORPIONE: C. 375.

SCRIMIA: 'scherma', P. 135.

SCRITTORI: sono pittori, D. 155; i migliori sono i più facili, D. 196; s., pittori e storici, G. 25; debbono, come i pittori, dilettare, insegnare e commuovere, Pl. 215; antichi e moderni che si sono affaticati a comporre prose, rime e versi altissimi e leggiadrissimi ma osceni e disonesti, se tornassero in vita si dorrebbero dei loro effetti, Am. 121.

SCULPTILI: Pl. 179 ss.

SCULTORE: gli occorre continua diligenza, V. 48; opera nel modo contrario di come ha imparato, V. 49; gli è necessaria la prospettiva, V. 49; non può scancellare e rifare, V. 49, Sg. 75 ss.; pochissimi s. divengono pittori, V. 50; propone le sue opere al giudizio del pubblico, come il pittore e il poeta, V. 56; suoi difetti, Sg. 75; e filosofia, Sg. 76; imita solo nei contorni, P. 128; diminuisce la pietra, P. 128; non può divenire pittore senza praticare il colorire, P. 129; perfetto, non ha bisogno di correzioni, P. 129; deve ricercare nel corpo umano l'intenzione della natura, Dn. 223; multe e pene, se si allontana dalle regole prescritte, Br. 42; costume, bellezza e vivacità, parti dello s., le quali non si imprendono da maestro alcuno, ma per altezza di ingegno, considerando quelle nei suoi pensieri, nelle opere si esprimono, B. 133; e pittore, non devono esprimere costumi solamente di quelli che sono migliori o degli eroi, ma pensieri sopraumani e divini, B. 142; contrariato dalla durezza della materia e dalla difficoltà dell'arte, B. 144.

SCULTURA: arte fattiva, V. 15 s.; ha il subbietto dalla natura, V. 16, C. 83; arte liberale, secondo Galeno, V. 17; arte non liberale, secondo Seneca, V. 35; rappresenta cose vere, V. 42 s., 50, 65, T. 70, Tr. 79, Cl. 80 s.; sue difficoltà, V. 46, 49, Bz. 66, Pt. 68 s., Sg. 68 s., M. 82; ha molte vedute, V. 48, Bz. 64, T. 70, Sg. 73, 77, Cl. 80 s.; Dio fece l'uomo come scultore, V. 48, Pt. 68; fatica dell'ingegno, V. 48; scorci, V. 49; ombre, V. 49; lumi, V. 49; per porre, V. 49, Bz. 66; difficoltà della differenza tecnica del modellare e dello scolpire, V. 49; per levare, V. 49, Bz. 66, Sg. 77, M. 82, P. 128 s.; sua magnificenza, V. 51, Bz. 65; utilità, V. 51, Bz. 64; vaghezza, V. 52; non permette correzioni, V. 49; Bz. 64, Sg. 75 ss., P. 129 s.; ha vedute infinite, Bz. 64; misure, Bz. 65; la sua durata dipende dal subbietto, Bz. 65, P. 108, 130; dà fama, Bz. 65; tiene l'uomo più sano, Pt. 68; rappresenta quello che è e non quello che pare, T. 70, Tr. 79, Cl. 81; sue piacevolezze, Sg. 71 ss.; suoi sospetti, Sg. 73; sue malinconie, Sg. 73; sue gelosie, Sg. 73, 75; sue fatiche, Sg. 73 ss., M. 82; suoi dispiaceri, Sg. 73, 75; sue scabrosità, Sg. 73; sue rigidità, Sg. 73; gelosia dello scultore per la materia, Sg. 75; difetti, Sg. 75; è una seconda natura, Sg. 76; dà l'immortalità, Sg. 76; è maggiore sette volte delle altre arti, Cl. 80; deve avere otto vedute, Cl. 80; madre di tutte le arti, Cl. 81; s., pittura, architettura e prospettiva sono unite in un corpo solo per la circoscrizione, invenzione e quantità, P. 122; imita solo i contorni, P. 128; fabbrica nella superficie della pietra, P. 128; opera all'opposto della natura, P. 128 s.; può correggere con stucchi, P. 129; la fragilità della pietra non può provare la sua eccellenza, P. 129; non si deve lodare la sodezza della materia, ma la perfezione dell'artefice, P. 129; non è stata mai fornita regola alcuna che

possa facilitare la sua imitazione, Dn. 238 s.; dà grazia e dolcezza ad un sasso, Pl. 170; deve svolgere la figura in modo che non paia di molti pezzi, Pl. 170; arte dove entra l'intaglio, Pl. 170. *S. e pittura*: se più nobile la s. o la pittura, V. 6, 34 ss., 44, Vs. 59 s., Bz. 64 s., Pt. 68, T. 70 s., P. 127; inferiore alla pittura, V. 37 ss., Bz. 66, secondo il Castiglione e l'Alberti, V. 35; meno agevole della pittura, secondo i pittori, V. 38; meno utile della pittura, secondo i pittori, V. 39; meno comoda rispetto alla pittura, secondo i pittori, V. 39, 51; più nobile della pittura, secondo Plinio, V. 40; marmoraria, anteriore alla pittura e ai bronzi, secondo Plinio, V. 40; vince la pittura per la durata, V. 40, 51, Bz. 64 s., Sg. 77, Tr. 79, P. 130; simulacro aureo della S., a Roma, argenteo della Pittura, V. 40 s., Sg. 79; vi è tanta differenza tra la s. e la pittura quanto tra l'essere e il parere, V. 42; e pittura, sono un'arte sola, V. 44, M. 82, hanno il medesimo principio, il disegno, V. 44, sono varie negli accidenti, V. 44 s., hanno un medesimo fine, l'artificiosa imitazione della natura, V. 44 s., Vs. 60, M. 82, P. 127; la s. è più faticosa della pittura, V. 45 s., Bz. 64, 66, Pt. 68, Sg. 73, M. 82, è più lunga, V. 46 s., Sg. 75 ss., è meno dilettevole, V. 45 s.; esprime gli accidenti peggio della pittura, V. 47, esprime le cose sostanziali meglio della pittura, V. 47 s., T. 70, Tr. 79; è più difficile della pittura, V. 48 s., Bz. 65, Pt. 68, Sg. 74 ss., M. 82; secondo gli scultori, la s. richiede maggior diligenza della pittura, Bz. 64, è più utile della pittura, Bz. 64 s., è più bella della pittura, Bz. 64 s., è più universale, perché imita la natura nell'immagine e nel tatto, Bz. 64, T. 70, è più difficile per la infinità delle vedute, Bz. 64, Pt. 67, è più dilettevole per la varietà delle vedute, Bz. 64 s., richiede più industria della pittura, Bz. 64, e più giudizio e diligenza, Bz. 64, è più nobile della pittura, Bz. 64 s., T. 70, Sg. 77, le occorre più tempo che alla pittura, Sg. 74 s.; la differenza tra s. e pittura è tanta quanta tra l'ombra e la cosa che fa ombra, Cl. 81; la s. è peggiore quanto più va verso la pittura, M. 82; è lanterna della pittura, M. 82; tra s. e pittura c'è differenza come tra il sole e la luna, M. 82; richiede maggior giudizio della pittura, M. 82; s. per via di porre, è simile alla pittura, M. 82; la s. è molto differente dalla pittura, P. 128; supera la pittura, secondo Plinio, per gloria e fama, ma dipende dalla natura del sasso, P. 108; e pittura, imitano le cose naturali e artificiali, P. 128, presentano la stessa differenza che tra arte e natura, P. 128; la s. è inferiore alla pittura, come l'arte alla natura, P. 128; la s. diminuisce come la pittura accresce, P. 128 s.; s. e pittura, care sorelle di padre comune, il disegno, Pl. 168 s.; la s. è necessaria alla pittura, Dn. 236; e pittura, dilettano e piacciono, Am. 117; e pittura, arti equivoche e meno nobili e perfette di quello che ha il suo essere per definizione e per natura, B. 135; e pittura, mirino alla rappresentazione di una sola azione, convenevole e a tutta la figura propria e accomodata, B. 162. *S. e architettura*: la s. è subalternata all'architettura, V. 22, è meno perfetta di essa, Vs. 60, non le è necessaria, Dn. 236, le può giovare, Dn. 236.

SCURI: della pittura, Pt. 68.

SCUROLO: Br. 36.

SDEGNO: fuoco dello s., reso dalla pittura, P. 107.

S. SEBASTIANO: abusivamente raffigurato senza frecce, G. 41, Pl. 380, pieno di frecce come un istrice, G. 42; deve avere le frecce, G. 113; sue immagini, Pl. 507; v. *Michelangelo, Giudizio Finale*.

SEBASTIANO DEL PIOMBO: P. 126; lodato da G. Porrino per il ritratto di Giulia Gonzaga, V. 40 s.; dipinge a olio sul muro secco, P. 120; eccellente nel liuto, P.

135; unito ingiustamente a Tiziano e a Raffaello dall'Ariosto, D. 150; e Michelangelo, D. 151; non giostrava di pari con Raffaello, D. 151; e Tiziano, D. 151; restaurò una delle stanze di Raffaello, D. 151; Flagellazione in S. Pietro in Montorio, G. 40.

SECCO: colorire a s., P. 133, S. 282, 288.

SECONDINO: G. 108, Pl. 253, C. 307.

SEDENTI: e in piedi e distese, le figure nella varietà della storia, P. 115.

SEDILE DELLE DONNE (BRADELLA): Br. 69 s.; il suo uso nelle chiese concesso dal vescovo, Br. 69, misure, Br. 70; gli uomini non abbiano bradella, Br. 70.

SELVATICHEZZA: dei paesi oltramontani, P. 133.

SELVE: loro densità, resa dalla pittura, S. 275, G. 19.

SEM: G. 79.

SEMIRAMIDE: Pl. 187, C. 281.

SENACHERIBBE: Pl. 310.

SENECA: V. 30, Pl. 165, 316, 319, 363, C. 279, 364 s., 367; non ritiene la scultura e la pittura arti liberali, V. 35 s., Pl. 150, Alb. 204 s., 210; quando si ragiona di Dio, si sia onesti e moderati, G. 79; le immagini affumicate di famiglia, Pl. 316.

SENNA: C. 263.

SENOCRATE: da sostituire con Egidio abate, come esempio di uomo benigno, C. 320 s.

SENOFONTE: Pl. 157, 322, B. 160, Alb. 207, 215, 221, C. 335.

SENSI: e spiriti nelle figure, resi dalla pittura, Vs. 61; intrinseci, P. 107; morali ascosi, noti a pochissimi e non causano i dovuti effetti, Pl. 387; il senso del vedere è più nobile degli altri, Pl. 218; i s. che hanno per oggetto il bello sono la vista e l'udito, C. 289.

SENTENZA: parte qualitativa della tragedia, C. 345, 364.

SEPOLCRI: nelle chiese, Br. 74 s., loro ubicazione, Br. 74 s., dei laici, devono avere il permesso dal vescovo, Br. 75, in terra, abbiano un anello e nessuna immagine, Br. 75 s.

SEPOLTURE: loro pitture, Pl. 508.

SERAFINI: G. 77; e Cherubini, non devono essere dipinti con la sola testa, G. 112.

SERAPIDE: C. 372.

SERENI: contraffatti dalla pittura, Vs. 61.

SERENO: vescovo di Marsiglia e s. Gregorio Magno, Pl. 226.

SERPE: che si mangia la coda, simbolo del tempo, G. 104.

SERPENTE DI BRONZO: immagine comandata da Dio, Pl. 171 s., 197, C. 303, tipo del Salvatore, C. 337.

SERPENTINO: supremo grado delle pietre verdi, Dn. 244.

SERSE: D. 144.

SERTORIO: B. 155.

SERUCH: Pl. 186.

SERVIO: grammatico, G. 98, C. 335.

SERVIO TULLIO: G. 90, 102.

SESSO: suo decoro, G. 43.

SESTE: del giudizio, Dn. 233; materiali, per gli ordini architettonici, Dn. 233.

SESTO AURELIO VITTORE: Pl. 477.

SESTO POMPEO: Pl. 435, 441.

SETA: resa dalla pittura, P. 117, 128, D. 184.

SETH: Pl. 133, A. 511 s.; e Enoch, loro scritti, Pl. 145.

SEVERIANO: Pl. 453.

SEVERO: suo arco trionfale, G. 105.

SFERICA: forma ovvero tondo perfetto, formati dalla figura dell'uomo, P. 103 s.

SFINGI: mostri finti dai poeti, Pl. 181, 421, C. 273.

SFONDATI: resi dalla pittura, V. 38.

SFORZA BONA: regina di Polonia, D. 155.

SFORZA LODOVICO: B. 158.

SFORZA PALLAVICINO: S. 279.

SFORZATO: atto s. nella prospettiva, P. 101; almeno una figura tutta sforzata, misteriosa e difficile, in ogni storia, P. 115; fanciullo con atto s. nella Trasfigurazione di Raffaello, G. 28; v. *Michelangelo*.

SFORZI: delle figure dipinte, G. 4, 14 s., 29, 46, sconvenevoli, G. 33, 46, sgarbati e sproporzionati, G. 46, disdicevoli, da evitare, G. 48, 80 ss., non violenti, ma accomodati e vaghi, G. 48, naturali, G. 48 s., convenevoli, G. 49; v. *Michelangelo*.

SFUMATO: l'affresco di Raffaello, D. 197; di Giorgione, D. 198.
SGRAZIATO: in pittura e bello in natura, P. 114.
SIBILLE: raffigurate con raggi o splendori, prima di Michelangelo, G. 36, con spiritelli, dai pittori moderni, G. 36.
SICHEN: Pl. 203.
SICILIA: P. 124, S. 280, G. 105.
SICIONE: Pl. 150.
SICIONII: decretarono che solo i fanciulli nobili potessero attendere alla pittura, G. 11 s.; se furono inventori della pittura, G. 12; non spetta a loro l'inizio delle immagini, Pl. 201.
SICURTÀ: e prontezza di mano sono grazia della natura, P. 117 s., 120.
SIENA: G. 31, 50; suoi giardini, G. 10.
SIGIBERTO DI GEMBLOUX: Pl. 156, 407, Alb. 204.
SIGONIO CARLO: Pl. 198, 244, 315, 417.
SILIO ITALICO: C. 285, 335, descrive la virtù e la voluttà, Pl. 460.
SILLA: B. 138.
SILVANI: dipinti dagli antichi, G. 17.
SILVESTRI FRANCESCO: Pl. 224.
SILVESTRO: musico, P. 135, D. 153, v. *Ganassi S., detto dal Fondago.*
SILVESTRO DAL FONDAGO: v. *Ganassi Silvestro, detto dal Fondago.*
S. SILVESTRO: Pl. 244, 291, 368; sue immagini, Pl. 507.
SILVIA: madre di S. Gregorio, Pl. 350, C. 322.
SILVIO GIOVAN PIETRO: P. 126.
SIMANCAS DIEGO: Pl. 238, 245, 263, 281, 347.
SIMBOLI: Pl. 426 ss.; una o più figure insieme che, oltre quella somiglianza esteriore che rappresentano, significano ancora un altro concetto più alto e sensato, appartenente alla vita nostra, Pl. 462; vari: note ieroglifiche, emblemi, imprese, insegne, cifre, armi, Pl. 462; delle note ieroglifiche egiziane, Pl. 463; cavano da cose particolari un precetto universale, che serve al vivere morale, Pl. 463; si valgono di cose vere e finte, Pl. 463; e motti, Pl. 464 s.; non devono essere difficili, né triviali, Pl. 464; devono recare istruzione ed utilità al ben vivere, Pl. 465; lodevoli quelli che si basano sulle parabole evangeliche e riportano parole brevi e sostanziali della Scrittura sacra, Pl. 465; si possono trarre dai libri evangelici, dalla Legge antica, dalla storia ecclesiastica e dalle vite dei santi, Pl. 466, e apportano meravigliosa vaghezza, utilità, esempio e grandezza, Pl. 466.
SIMEONE: stilita, Pl. 244.
SIMILITUDINE: s., immagine ed equalità, loro differenze, Pl. 135; similitudini, immagini di cose che hanno vero essere, secondo Suida, C. 256.
SIMMETRIA: necessaria al pittore per sprimere la bellezza e giusta quantità del corpo umano, Alb. 220.
S. SIMONE: Pl. 244; sue immagini, Pl. 507; v. *Michelangelo, Giudizio Finale.*
SIMONE CIRENEO: G. 47, Pl. 414.
SIMON MAGO: G. 43, Pl. 348, 424.
SIMONIDE: C. 302; diceva che la pittura è una poesia senza lingua, e la poesia una pittura con la lingua, G. 14, Pl. 147, Alb. 211.
SIMPLICIO: scultore e martire, sotto Diocleziano, Pl. 163.
SIMULACRO: che cosa sia, Pl. 179 ss.; origine, Pl. 183 ss.; cosa significa secondo Socrate nel Fedone, C. 192 s.; immagine che è similitudine di una cosa che è stata o che è, secondo S. Tommaso, C. 255; significa, secondo il Ficino, immagine di cosa sussistente e insussistente, C. 256.
SINFRONIANO: scultore e martire sotto Diocleziano, Pl. 163.
SINISTRA: e destra, V. 40, C. 332 ss.
SINODO: v. *Concilio.*
SIRACUSA: Pl. 386.
SIRENE: mostri finti dai poeti, Pl. 421.
SIRIA: Pl. 146.
SIRIDO: A. 512.
SISTINA, CAPPELLA: di Michelangelo, v. *Michelangelo.*
SITO: abusi, Pl. 362; v. *luogo.*
SMALTINO: da Lione, S. 284, 286; per l'affresco, S. 288.

SMARRIMENTO: provocato dall'Assunta di Tiziano, D. 202.
SMERALDO: supremo grado fra le pietre verdi trasparenti, Dn. 245.
SOCRATE: V. 32, 36, D. 189, G. 88, Pl. 196, 290, 299 s., 320, 356, 410, 482, B. 160, Alb. 208 s., C. 291, 302, 341; pittore ingenuo, P. 108, Pl. 156; finestre di S., D. 152; nel suo volto si è veduto un costume costante, B. 136; pittura, imitazione di quelle cose che si possono vedere, Alb. 215; il pittore esprime gli affetti dell'animo, Alb. 221.
SODEZZA: fa la figura povera e non la rende garbata, D. 182; amabile, da ricercarsi, D. 185; di Tiziano, D. 200.
SODOMA: P. 126.
SOFOCLE: Alb. 202.
SOGGEZIONE: all'arte, Vs. 62.
SOGLIANI GIOVANNI ANTONIO: Alb. 233.
SOLE: suo splendore, contraffatto dai pittori, V. 37, Vs. 61, P. 106, G. 22; dipinto da Apelle, P. 110.
SOLIMANO: B. 139.
SOMIGLIANZA: dei ritratti dipinti, V. 40.
SONNIUS FRANCISCUS: Pl. 181.
SORIA: A. 512.
SORTE CRISTOFORO: corografia, S. 275, 277 282 s.; e Federico II Gonzaga, primo duca di Mantova, S. 297; e Giulio Romano, S. 298; dipinge l'incendio di Verona, S. 291 s.
SOSPETTI: della scultura, Sg. 73.
DE SOTO DOMINGO: Pl. 192, 238, 262, 316.
SOZOMENO: Pl. 242 s., 300, 320, 326.
SPAGNA: D. 162, B. 141, 159, Alb. 217, 229, C. 266.
SPAGNOLI: Alb. 213.
SPARZIANO: G. 105, Alb. 203.
SPAVENTO: allegoria favolosa, G. 101.
SPECULARE: Dn. 209, 240.
SPEME: delle lodi, nel pittore, P. 99.
SPERANZA: allegoria cristiana, G. 103.
SPERIMENTO: e ragione, V. 28.
SPETTACOLI SANGUINOSI: da non rappresentare dai pittori, Pl. 357.
SPICCATO: statue s., Bz. 64.
SPINETTE: pietre del genere del rubino, Dn. 245.
SPIRIDIONE: vescovo, Pl. 403.
SPIRITELLI: di Michelangelo, G. 36 s., impropri a dimostrare la illuminazione dello Spirito Santo, G. 36 s.
SPIRITI: e sensi nelle figure, espressi dalla pittura, Vs. 61.
SPIRITO SANTO: G. 114, Pl. 125; significato dalla colomba, S. 296, C. 337; raffigurato come illuminazione, G. 36, 38; non può rappresentarsi sotto forma di angeli o spiritelli, G. 36 s.; in forma di colomba, nel Battesimo, G. 36, 38, Pl. 346; in forma di fuoco, nella Pentecoste, G. 36, 38; in forma di nuvola, nella Trasfigurazione, G. 36, 38; nuvola, colomba o fuoco, imitazione icastica, C. 278; sue immagini, Pl. 506.
SPLENDORE: reso dalla pittura, Pt. 68; delle cose divine che alcuna volta appaiono, S. 294; accompagni la colomba dello Spirito Santo, S. 296; e culto, nelle chiese, Br. 3; delle sacre basiliche, Br. 4.
SPOGLIE: varie nella storia, P. 116.
SPOLETO: Pl. 351.
SPREZZATURA: convenevole, nei colori, D. 185; artificiosa, del poeta e del pittore, C. 362 ss.
SPROPORZIONE: muove a riso, P. 116; per mancanza di materia o di artificio, Dn. 263; in parti congiunte o separate, Pl. 375 ss.; di relazione, Pl. 376; di convenienza, Pl. 376; di luogo, Pl. 377 s.; di soggetto, Pl. 378.
SPUMA: resa dalla pittura, V. 37; alle labbra dei cavalli, resa dalla pittura, non si vede nelle sculture antiche, Vs. 63; Nealce contraffece per caso la spuma di un cavallo, V. 30.
STABILITÀ: delle immagini, Pl. 221 ss.
STAGIONI: rese dai pittori, S. 300.
STAMPATORI: devono evitare gli abusi nelle figure, Pl. 509.
STATUARIA: arte del gettare le statue in bronzo, V. 40.
STATUARIO: diverso dal marmorario, V. 49; statuari erano chiamati anticamente gli scultori, Sg. 73; deve avere buona cognizione di tutte le nobilissime arti, Cl.

81; non può formare nessuna cosa per ordine comune, P. 128.

STATUE: antiche, loro restauro, V. 49, Bz. 66; dei prìncipi, Pl. 317 ss., siano collocate non troppo vicine alle chiese, Pl. 320, si devono erigere dopo la morte, Pl. 320 s., erette dagli stessi prìncipi a sé stessi, Pl. 321 ss., servono per insegna regale e per esecuzione dell'ufficio regale, Pl. 327, riferite alla dignità pubblica, Pl. 328; le s. muovono l'animo, B. 141; mostrano l'animo e i pensieri in una vista sola, quasi la vita tutta, B. 144; le s. pubbliche concesse solo ai grandi uomini, C. 295.

STAZIO: D. 147.

s. STEFANO: Pl. 294, 380; abusivamente rappresentato lapidato senza pietre, G. 41; deve essere raffigurato con le pietre, G. 113; sue immagini, Pl. 507.

STEFANO II: Pl. 239.

STEFANO III: Pl. 239.

STEFANO DELL'ARGINE: P. 126.

STEFANO, VESCOVO BOSTRENSE: Pl. 200.

STEFANO DIACONO: Pl. 243, C. 312.

STELLE: loro lampeggiare, contraffatto dai pittori, Vs. 61, P. 106, G. 22.

STEMMATA: Pl. 316.

STENDARDI: degli ospedali, confraternite e altri luoghi pii, Pl. 508.

STIGE: G. 85, C. 325.

STILATO: colore, Vs. 61.

STOLTEZZA: e saviezza nelle teste, rese dalla pittura, Vs. 61.

STORIA: è pittura, D. 155; fornisce la materia all'invenzione, D. 170; fornisce al pittore la sola materia, D. 171; scrive propriamente le cose come sono successe, Dn. 252; e poesia, hanno tra loro la differenza fra ritrarre e imitare, Dn. 252 s.; il pittore deve conoscere le s., G. 14 s.; vuole più considerazione della poesia, G. 24; sostanza e accidenti, G. 25 s.; che cos'è, secondo Cicerone, G. 86; v. *pittura*.

STORICO: inferiore al poeta, Dn. 266, B. 138; pittore puro s., G. 15; e pittore, G. 54, Pl. 344; pittore s., deve più tosto imitare i teologi che i poeti, G. 86; racconta semplicemente le cose, C. 253; non lodevole lo s. che, vestendosi degli abiti poetici, compone ambiziose descrizioni che disdirebbero quasi dentro un poema, C. 253; v. *pittore*.

STORIE: D. 166; varietà, V. 39, Pt. 68, P. 115; non si devono ripetere gli stessi atti, P. 115; minor numero di personaggi possibile, P. 116; eccellenza di Raffaello, D. 187 ss.; profane di Raffaello, D. 189; errori, G. 3; mondane, G. 3; pochi dei moderni pittori sono fedeli e puri dimostratori della verità del loro soggetto, G. 25; sia il loro soggetto semplice e puro, G. 38, non mescolato col poetico e col finto, G. 38; loro composizione, Am. 117; non si falseggino nelle parti essenziali, C. 277; cristiane, C. 323, non si mescolino con le profane, C. 323; sacre, si può loro aggiungere cose probabili, C. 339, ma non fuori del convenevole, C. 339; non si mescoli una storia con un'altra, C. 346; una s. è veramente buona in pittura, quando è una sola e non equivocabile, C. 347; v. *pittore*.

STORPIARE: una figura, Bz. 64; il marmo, Am. 118.

STRABONE: Pl. 169, 187.

STRANO: e difforme, C. 258; e orribile, C. 271, 273; e orrendo, C. 272.

STRATAGLI: P. 117.

STUCCO: scultura in s., Bz. 65, Pt. 68.

STUDII: luoghi degli s., loro pitture, Pl. 508.

STUDIO: V. 26, Vs. 60, P. 97, Dn. 213, 222; e tempo, V. 26, Vs. 62; eccessivo, dannoso, D. 179 s., B. 187; e diligenza, Dn. 209, 212; ed esercizio, Dn. 211 s.; e fatica, Dn. 212 s.

STUDIOSI: d'antichità, conservino le immagini di idolatri in luoghi privati, Pl. 310 s.

STUPORE: e riso, P. 116; provocato dalle belle pitture, P. 116; provocato dai disegni del Parmigianino, D. 199, dall'Assunta di Tiziano, D. 202; e maraviglia, B. 137, 183, 194, C. 266; e diletto, B. 166; e piacere, B. 190.

SUDORE: reso dalla pittura, V. 37, non si vede nelle sculture antiche, Vs. 63; sudori dei pittori e degli scultori, V. 46.
SUIDA: Pl. 186, 333; distingue tra idoli e similitudini, C. 256; gioco del tavoliere, pieno di molta filosofia, C. 282.
SULPIZIO SEVERO: Pl. 303, 334.
SUMANO: dio romano, Pl. 436.
SUPERBO: superbi, tanta parte degli scultori odierni, Sg. 76.
SUPERFICIE: le s. sono parti dei membri, P. 114; dei corpi, Pl. 169.
SUPERSTIZIOSO: da evitarsi nelle immagini, Br. 42; v. *pittura*.
SURIUS LAURENTIUS: Pl. 137 s., 162 s., 166, 172, 182, 199 s., 208, 228, 232 s., 237 ss., 241, 243 s., 249 s., 252, 261 s., 278, 303, 324, 350 s., 353, 388, 461, Alb. 213, 218, 226 ss.
SUSANNA: esempio di continenza, Pl. 461; che dal cielo chiama soccorso, ammonisce i vecchi carnali, C. 314.
SVELTEZZA: delle figure, eccessi, D. 176.
SVETONIO: G. 19, Pl. 434, 473; Nerone dipingeva, D. 160; Cesare era vaghissimo di pitture e d'intagli, D. 160.

T

TABERNACOLO: e tempio della Legge antica, immagini che li ornavano e loro significato, Pl. 140; dell'Eucaristia sull'altare maggiore, Br. 22 ss., nelle chiese più importanti, di lamine d'argento o di bronzo dorate, o di marmo prezioso, Br. 22, scolpito con immagini della Passione, Br. 22, rivestito all'interno di tavole di pioppo, Br. 22, di forma ottangola o rotondo, in armonia con quella della chiesa, Br. 23, fissato saldamente, Br. 23, rivestito all'interno di seta rossa, secondo il rito ambrosiano, bianca secondo il rito romano, Br. 24, sua porticciola, Br. 24, suoi ornamenti, Br. 24.
TABOR: G. 37.
TACITO: scrittura degli Egizi, Pl. 176; le immagini dei maggiori nei funerali antichi, Pl. 315, Alb. 216.
S. TADDEO: sue immagini, Pl. 507.
TAGO: S. 280.
TAMARETE: dipinse Diana, P. 109.
TANCREDI: C. 287.
TANÈ: C. 370.
TANTALO: C. 245.
TAORMINA: C. 253.
TARASCURO: di S. Marta, abuso, G. 43.
S. TARASIO: difensore delle sante immagini, Pl. 228 s.
TARPEO: Monte T., D. 169.
TARQUINIO PRISCO: G. 13.
TARTARO: S. 282 s.
TASII: Pl. 289.
TASIO: fu il primo a ritrarre la donna con tutti gli ornamenti, P. 123.
TASSELLI: nelle sculture, Bz. 66.
TASSO: intagliatore in legno e architetto, V. 45, 88.
TASSO TORQUATO: nel personaggio di Goffredo è poeta icastico, C. 256; nel personaggio di Argante è poeta fantastico, C. 256; descrive i demoni imitando il Vida, C. 273 s., 276; descrive l'angelo mandato a Goffredo, C. 274 s.; sul gioco degli scacchi, C. 281; sua descrizione dei duelli, C. 287 s.; ordine della Gerusalemme, C. 355 s.; sua descrizione di un mansueto, C. 359; eccellentissimo imitatore dei costumi dell'orgoglioso Argante, C. 360; loda la sprezzatura di Monsignor Della Casa, C. 362 s.
TATTO: V. 52, Bz. 64, 67, T. 70, P. 129; il senso più certo, V. 42, 47; nei corpi glorificati, C. 216.
TAVOLIERE: ovvero sbaraglino, gioco pieno di molta filosofia, C. 282, rassomiglia la vita umana, secondo Platone e Terenzio, C. 282; imita cosa celestiale, C. 284.
TEATRO: del mondo, le sue cose sono immagini e ombre delle idee, C. 341 s.
TEBE: G. 27.
TELEFANE SICIONIO: G. 13.
TELEFO: G. 29.
TELLARINA: della calcina, S. 287.
TEMERITÀ: di coloro che fanno la cose di pratica, D. 172.
TEMISTOCLE: Pl. 368, B. 155, 158.

TEMPERA: V. 38, Vs. 62, Pt. 68.
TEMPESTE: contraffatte dai pittori, Vs. 61, S. 292; dipinte da Apelle, G. 22.
TEMPIO: e tabernacolo della Legge antica, immagini che li ornavano e loro significato, Pl. 140.
TEMPO: V. 23, 46; e studio, V. 26, Vs. 62; durata dell'opera, argomento a favore della scultura, V. 40, 51, Bz. 64 s., Sg. 77, Tr. 79, P. 130; durata dell'opera, dipende dal subbietto dell'arte, V. 41, Bz. 65, Pt. 69; il pittore non abbia riguardo allo spender t., P. 119; non dal t. dipende la perfezione dell'opera, P. 119; t. non piccolo nel cavar e condurre i marmi, Am. 118; ignoranza dei pittori moderni, non fa loro distinguere i tempi, G. 15; nelle storie, G. 26; figurato da un serpe che si mangia la coda, G. 104; non può essere una misura di valore, Pl. 312, 447; abusi di t., Pl. 363.
TENEBRE: degli errori, Pl. 123.
TENEREZZA: delle carni, la parte più difficile della pittura, D. 178; pochissimi pittori l'hanno saputa esprimere e la esprimono bastevolmente, D. 178.
TENERO: e pastoso colore di Tiziano, D. 201.
TENNA: castello di T., B. 136.
TENTAZIONE DI CRISTO: C. 340.
TENTIRITI: C. 372.
TEODORETO: Pl. 181, 188, 190 s., 244, 326, 417, 422, 451.
TEODORICO: C. 276.
TEODORO: dipinse la guerra Troiana, G. 105.
TEODORO ABATE: Pl. 233.
S. TEODORO ARCHIMANDRITA: Pl. 351.
TEODORO LETTORE: Pl. 243.
TEODORO VESCOVO: affermò la necessità della pittura, Alb. 229.
TEODOSIO: imperatore, Pl. 325 s., C. 318; concesse privilegi ai pittori, Pl. 151, Alb. 222; e gli eretici, Pl. 226, 346.
TEODOSIO: vescovo d'Amorio, Pl. 137.
TEOFILO: imperatore, Pl. 165, Alb. 232.
TEOFILO ALESSANDRINO: Pl. 290, 422 s., C. 318 s.
TEOFRASTO: A. 513, C. 267.
TEOLOGIA: e poesia, de diretto contrarie, G. 87; allegoria femminile, G. 104.
TEORIA: e pratica, nella pittura, P. 107, Alb. 207; teorica artifiziale e pratica naturale, Dn. 267.
TEREBINTO: valle del T., C. 350.
TERENZIO: C. 327; effetti della Danae, B. 148; bellezza e ornamenti, B. 189; il gioco del tavoliere è come la vita umana, C. 282 s.
TERMINE: esempio di poesia né vera né verisimile, G. 16, 18; rappresenta il dominio e la possessione, G. 20 s.; fatto ad imitazione delle cariatidi, Pl. 448.
TERRA: e mare, nella varietà della storia, V. 39; scultura di t., Bz. 65, Pt. 68; raffigurata dai pittori, P. 106, D. 184; si può « ritrarre », Dn. 242.
TERRIBILE: il t. della paura, reso dai pittori, P. 107; pittori t., D. 186; terribili le figure del Pordenone, D. 200.
TERRIBILITÀ: di vento, resa dalla pittura, Vs. 61; di Michelangelo, D. 149, 202.
TERRIMACO: nobilissimo e pittore, G. 12.
TERRORE: C. 273; mescolato con soavità, B. 190; e diletto, B. 193.
TERSITE: Pl. 219.
TERTULLIANO: Pl. 145, 181, 189 s., 195, 280, 320, 459, 480.
TESEO: G. 92, C. 345.
TESIFONTE: B. 173.
TESSALONICENSI: G. 62.
TESSITORI: devono evitare gli abusi nelle immagini, Pl. 509.
TESTA: sette o otto o nove o dieci t. forniscono il corpo umano, D. 175; contiene tutti e cinque i sentimenti, B. 183.
TETIDE: che tuffa Achille nella palude Stigia, favola vera, C. 325.
TEVERE: V. 52, D. 169, G. 7, 92 s.
THARE: padre di Abramo, Pl. 186.
TIBERIO: G. 107, 111, Pl. 503, B. 178, C. 300; pagò sessanta sesterzi un dipinto, D. 160.
TIDEO: grande animo in picciol corpo, B. 136.
TIMAGORA: G. 12, 14, 89.
TIMANTE: V. 56, P. 124, D. 147, Alb. 204; Sacrificio d'Ifigenia, V. 56, D. 167, G.

27, Pl. 382, C. 271; dipinse un Ciclope, G. 17, Pl. 421.
TIMOMACO BISANZIO: Aiace e Medea, G. 107.
TIMOTEO: e S. Paolo, Pl. 403, C. 324.
TIMOTEO MILESIO: infiammava con la sua lira Alessandro alla battaglia, C. 342.
TINTE: si uniscono di più a distanza, P. 101; avverta soprattutto il pittore d'unire e accompagnare la diversità delle t. in un corpo solo, P. 117, di modo che non abbiano del rimesso, né dividano e taglino una dall'altra, P. 117.
TINTORETTO: P. 126; Venezia, Palazzo Ducale, La scomunica di Federico Barbarossa, D. 168 s.; gagliardia, pratica, velocità e prestezza del T., S. 299 s.
TIPICO: modo di venerazione detto alla greca 't.', cioè figurativo, Pl. 251 s.
TIRAQUEAU A.: Pl. 151 s., 154, 315 s., 324, Alb. 201 s., 203, 209.
TIRO: G. 92.
TIROLO: C. 266; sua descrizione ad opera del Sorte, S. 282.
TISI: trovò il timone della nave, G. 92.
TITO: suo arco trionfale, G. 103, 105; come esempio di liberalità, da sostituire con Cratone, C. 321.
TITONE: S. 285.
TIXIER J.: Pl. 156.
TIZIANO: P. 119, D. 146, 150, 161, 178; suo ritratto di Paolo III, che inganna i passanti, V. 38, Vs. 62, D. 161, B. 147; fruisce di tre vite, naturale, artificiale ed eterna, P. 126; e Michelangelo, come dèi e capi dei pittori, P. 126; e Michelangelo, se fossero un corpo solo, ovvero al disegno di M. si aggiungesse il colore di T., P. 127; e Michelangelo, D. 148; i suoi paesi sono più miracolosi di quelli fiandresi, P. 134; gareggia con I. Palma per l'opera di S. Pietro Martire, P. 137; tavola di S. Pietro Martire, D. 145, 204; e Giorgione, D. 145, 201 ss.; dà alle sue figure una eroica maestà, D. 145; maniera di colorito morbidissima, D. 145; maniera di colorito simile al vero, D. 145 s.; e Dosso Dossi, D. 150; e Sebastiano del Piombo, D. 151; critica il restauro di Sebastiano del Piombo alle Stanze di Raffaello, D. 151 s.; e Carlo V, D. 159, 205; ritrae Carlo V, D. 159; il solo degno del nome di pittore, secondo Michelangelo, D. 159; e il re Filippo II, D. 159; ritrae Alfonso duca di Ferrara, D. 159; onorato da Paolo III, D. 161; dipinge una Nuda per il card. Farnese, D. 161; una sua Nuda ammirata da Michelangelo, D. 161; ricercato da duchi e signori italiani e tedeschi, D. 161; dipinge due tele per la Sala del Gran Consiglio, D. 163, 168 s., 204; giovanetto dipinge parte del Fondaco dei Tedeschi, D. 164, 201; dimostra poca considerazione nel dipingere S. Margherita a cavallo del serpente, D. 170; e l'Ariosto, D. 173; le sue pitture muovono, D. 187; e il Pordenone, D. 200; si veggono in lui raccolte a perfezione tutte le parti eccellenti della pittura, D. 200; d'invenzione e di disegno nessuno lo ha superato, D. 200; nessuno arriva al suo perfetto colorire, D. 200; cammina di pari con la natura, D. 200; ogni sua figura è viva, si muove e le carni tremano, D. 200; non vaghezza vana, ma proprietà conveniente di colori, D. 200; non ornamenti affettati, ma sodezza da maestro, D. 200; non crudezza, ma il pastoso e tenero della natura, D. 200; nelle sue opere combattono e scherzano sempre i lumi con l'ombre, D. 200, e perdono e diminuiscono nello stesso modo della natura, D. 200; senza vedere le anticaglie di Roma conobbe l'idea di dipingere perfettamente, D. 202; nato in Cadore, da onoratissimi parenti, D. 201; a nove anni viene a Venezia per imparare a dipingere, D. 201; e Gentile Bellini, D. 201; e Giovanni Bellini, D. 201; sin dall'apprendistato disegnava gagliardamente e con molto prestezza, D. 201; l'Assunta dei Frari di Venezia, D. 202; l'Assunta: grandezza e terribilità di Michelangelo, piacevolezza e venustà di Raffaello, e colorito proprio della na-

tura, D. 202; l'Assunta: polemiche, D. 202; tavola di Ca' Pesaro ai Frari di Venezia, D. 203; San Nicolao, Venezia, D. 203; tavola di S. Giovanni Battista nel deserto per S. Maria Maggiore di Venezia, D. 203 s.; natura vinta dall'arte, D. 204; sua fama in Italia, D. 204; e Alfonso duca di Ferrara, D. 204; e Federico duca di Mantova, D. 204; e Francesco Maria duca d'Urbino, D. 204; invitato a Roma da Leone X, D. 204; e il Navagero, D. 205; e Francesco I, D. 205; fu stimato da tutti i prìncipi, D. 205; nessuno più di lui ha dato riputazione alla pittura, D. 205; ha dipinto solo per grandi uomini, D. 205; dipinti per le stanze del Collegio, Venezia, D. 205; quadro della Trinità, D. 205; quadro della Madonna che piange, D. 205; Tizio, D. 205; Tantalo, D. 205; Sisifo, D. 205; Andromeda, D. 205; Adone, D. 205; dipinge in Mantova al duca Federico i Dodici Cesari, D. 206; divino e senza pari, D. 206; modestissimo, D. 206; non critica mai alcun pittore e ragiona volentieri onoratamente di ciascuno, D. 206; bellissimo parlatore, D. 206; d'ingegno e di giudizio perfettissimo in tutte le cose, D. 206; di piacevole e dolce natura, D. 206; affabile e di gentilissimi costumi, D. 206; T., Michelangelo e Raffaello tengono il principato nella pittura, D. 206.

TIZIO: raffigurato dai poeti con l'avvoltoio che gli straccia il fegato, Pl. 450.

TOBIA: e l'angelo, C. 275.

TOLEDO F.: Alb. 205.

TOLOMEO FILADELFO: costruì navi di quaranta ordini di remi, G. 92.

TOLOMEO FILOPATRE: costruì navi di cinquanta ordini di remi, G. 92.

TOLOMEO SOTERO: B. 157; fabbricò navi di quindici ordini di remi, G. 92; e Apelle, P. III, D. 158, Alb. 208.

S. TOMMASO: apostolo, cintura donatagli dalla Madonna, abuso, G. 43; sue immagini, Pl. 507.

S. TOMMASO: Pl. 127 ss., 132 s., 135, 137, 158, 173 s., 181, 186 s., 188 s., 192 s., 195, 202, 210, 215 s., 220, 222, 224, 238, 246 ss., 253, 257, 259, 262, 270, 274, 276, 279 s., 282 s., 285, 295, 297, 301, 314, 328, 332, 335, 344, 357, 361, 365, 371, 375, 383, 386, 391, 394 s., 396, 398, 405, 416, 445, 452, 454 s., 459, 469 s., 481, 487, 489, 498, Alb. 201, 212, 214; vari diletti: animale o sensuale, ragionevole, soprannaturale o spirituale, Alb. 214 s.; distingue tra idolo e simolacro, C. 255; favole, C. 324.

TONDEGGIARE: delle figure, dipende dai lumi e dalle ombre posti con giudizio, D. 184.

TONDO: reso dalla pittura, V. 38, Vs. 61; in scultura, Vs. 61; perfetto, ovvero forma sferica, tratto dal corpo dell'uomo, P. 108 s.

TORMENTI: dei màrtiri e dei santi, approvati dalla Chiesa, come insegne eroiche e come trofei della invitta fede e gloria loro, Pl. 417.

TORNEAMENTI: con pericolo di vita, da non rappresentarsi dai pittori, Pl. 357.

TORO: propria casa di Venere, C. 375.

TORQUEMADA GIOVANNI: Pl. 184, 261, 275, 279, 349.

DE TORRES FRANCESCO: Pl. 237, 241, 244, Alb. 234.

TOSCANI: onorarono la pittura, V. 35; trovarono le ancore, G. 92.

TRAGEDIA: sue parti quantitative: prologo, episodio, esodo e coro, C. 345; sue parti qualitative: favola, costumi, verso, sentenza, apparato e melodia, C. 345

TRAIANO: C. 307; Colonna di T., V. 51, G. 105; dipingeva il suo nome e le insegne per tutti i muri, Pl. 477.

TRANSITO DELLA MADONNA: testo riprovato da S. Girolamo, G. 42.

TRAPEZUNZIO: V. 31.

TRASFIGURAZIONE: S. 294.

TRENTO: S. 280.

TRIANGOLO: formato col corpo dell'uomo, P. 104.

TRIBOLO: V. 88.

TRIMEGISTO: Pl. 191, Alb. 230.

TRINITÀ: raffigurata con tre teste in un

sol busto, cosa eretica e mostruosa, G. 36, Pl. 422; modo di raffigurarla, C. 331 s., Pl. 506; v. *Dio*, *Cristo* e *Spirito Santo*.

TRITONE: Pl. 181.

TROIA: G. 94, B. 182, C. 277, 281.

TROIANI: Pl. 455; primi inventori delle navi, G. 92.

TUBALCAIN: Pl. 202.

TUCIDIDE: B. 158.

TUMULTUARE: da evitarsi nelle storie, P. 116.

TUONI: dipinti da Apelle, V. 37, G. 22.

TURCHI: G. 51, 53, B. 139.

TURNO: G. 101, Pl. 304.

TURPILIO: Alb. 204; dipingeva con la sinistra, P. 108.

U

UCCELLI: da evitarsi nelle immagini sacre, Br. 44.

UDITO: senso che, come la vista, ha per oggetto il bello, C. 289.

ULISSE: V. 56, C. 345, 355; sua pazzia dipinta da Androgide, P. 124, e da Pausia, A. 516.

UMILTÀ: descritta dal Nazianzeno, Pl. 459.

UMORE: dei pittori, P. 98; umori temperati, nella generazione del corpo femminile, P. 102; la perfetta proporzione degli u. genera una perfetta proporzione di tutti i membri, Dn. 217, 227; la sproporzione degli u. genera una proporzione imperfetta dei membri, Dn. 217.

UNGARI: Pl. 473.

UNGARIA: Pl. 325.

UNIONE: dei colori, P. 117, D. 184, maggiore nelle pitture che hanno distanza, P. 101; dell'affresco di Raffaello, D. 197.

UNITÀ: dell'azione, C. 345 ss., intesa come unità formale, C. 346; di invenzione del pittore, corrisponde all'unità della favola del poeta, C. 345; di invenzione, nel poeta e nel pittore, C. 348; della favola, dipende dall'unità del soggetto e dall'unità dell'azione, C. 348; del soggetto, può essere tralasciata dal pittore, C. 348.

UNIVERSALE: la pittura, più della scultura, prova della sua nobiltà, V. 37; letteratura, necessaria al pittore e al poeta, C. 268.

UNIVERSITÀ: della pittura, V. 45.

UOMO: fatto in rilievo da Dio, perché più facile, Pt. 68; dalla sua forma le proporzioni dell'architettura e della scultura, P. 103 s.; forma il tondo e il quadro, P. 103 s.; nudo e vestito, D. 177; di Raffaello, robusto, D. 188; perfetto, requisiti della sua generazione, Dn. 217; più proporzionato quello più ordinatamente composto, Dn. 217; la sua libera volontà spesso cagiona il disordine, Dn. 218; può antivedere ed opporsi al disordine, Dn. 219 ss., 223; la più difficile composizione nelle cose naturali, Dn. 221 s.; la sua figura nelle cose artificiali è la più perfetta e la più difficile, Dn. 221 s.; ha più bisogno degli altri composti d'ingegno, studio, fatica e diligenza, Dn. 222; la sua perfezione si conosce con la speculazione dell'attezza che la natura ha dato a ciascun membro, Dn. 223; il fine delle sue membra non è altro che essere atte alle operazioni umane, Dn. 224 ss.; con l'arte e industria può imitare e rappresentare le cose fabbricate da Dio, Pl. 139; gli u. si distinguono in virtuosi, mezzani e inferiori, B. 138; in ciascuna sua età apparisce una certa grazia e leggiadria, B. 182; rappresentato dalla pittura, Alb. 215.

URBINO: D. 204.

USO: delle cose, fa conoscere le perfette proporzioni, Dn. 222 s.; e abuso delle figure nude, Am. 119.

UTILITÀ: e piacere, V. 6, 34; dell'arte, V. 6, 25; e fatica, V. 9; dell'architettura, V. 21, universale, Dn. 236; della pittura, V. 39, 51, D. 157, 161 ss.; della scultura, V. 51, Bz. 65; u., onestà e diletto, fini particolari delle immagini, Pl. 138, 213 s.; dell'arte, riprova della sua nobiltà, Pl. 158; ha causato le im-

magini profane, Pl. 175, 177; delle immagini cristiane, Pl. 213 s., 265; delle pitture, A. 512 s.; e profitto dei giovani, dalle discussioni dell'Accademia del Disegno, Am. 117 s.; della prospettiva, Am. 118; fine della pittura, C. 247 s., 270; fine dell'imitazione, C. 292; e vaghezza delle cose naturali, C. 342 s.; e diletto delle cose naturali e delle pitture, C. 344.

V

DEL VAGA PERINO: P. 126, D. 146; non è degno di poca lode, D. 200.

VAGHEZZA: G. 17, Pl. 432; della pittura, V. 38, 40 s., 52; dei colori, V. 40, 52; dell'arte, V. 44, S. 275; della scultura, V. 52; dell'estate, resa dalla pittura, P. 106; è venustà o grazia, da giusta proporzione, P. 118; condimento delle pitture, P. 118; di colorito, eccessiva, da evitarsi, D. 185; del Parmigianino, D. 199; di Tiziano, non vana, D. 200; e comodità dell'architettura, Am. 118; e artificio, C. 265; e utilità delle cose naturali, C. 342 ss.

VAGHI: pittori, 186.

VALAFRIDO: Pl. 234, 241, 260, 388.

LE VALCHIERE: G. 6.

VALENTINIANO: Pl. 151, 226 s., 346; nobilitò la pittura, G. 12, si dilettò di essa, Alb. 213; concesse privilegi ai pittori, Alb. 222; v. *Valenziano*.

VALENTINO: eretico, Pl. 277.

VALENZIANO (VALENTINIANO): P. 108; v. *Valentiniano*.

VALERIANO PIERO: Pl. 176, 305, 421, 448, 450, 463, 472, Alb. 205, 213.

VALERIO MASSIMO: V. 30, 56, G. 105, Pl. 187, 409, Alb. 202, 204; Nealce e la spuma del cavallo, V. 30; pone la pittura tra le opere fabbrili, Pl. 150; le immagini dei maggiori, presso i Romani, Pl. 315, Alb. 216, negli anelli, Pl. 315.

VALLA LORENZO: la pittura è arte nobile e liberale, Alb. 210.

DELLA VALLE CARD. ANDREA: Roma, cortile del palazzo del card. Della Valle, V. 51, T. 70.

VANDALI: G. 53, 106, Pl. 473.

VANGELO: e favole, G. 110.

VARCHI BENEDETTO: Vs. 59, Bz. 63, Pt. 67, T. 69, Sg. 71, 73, 74, 78, Cl. 80, M. 82.

VARIETÀ: della storia, V. 39, Pt. 68, P. 115; delle attitudini, V. 39, D. 180; del color delle carni, resa dai pittori, Vs. 61, P. 117; degli uomini, P. 104, 132; della primavera, resa dai pittori, P. 106, S. 288; di spoglie, panni, legami, nodi, fregi, veli, armature ed altri ornamenti di corpo bizzarri e gai, P. 116; dei panni, P. 117, D. 180; dei metalli, P. 117; degli abiti, eviti gli ornamenti nei soli orli, P. 117; dipende dall'ingegno del pittore, D. 171; senza di essa la bellezza e l'artificio divengono sazievoli, D. 179; necessaria al pittore e al poeta, D. 179; eviti gli eccessi, D. 179; non sia studiosamente ricercata, ma fatta a caso, D. 179; deve uscire dell'ordine, D. 179 s.; dei volti, D. 180; mirabile, di Raffaello, D. 196; delle cose ineguali, Dn. 234; una delle principali cause che dà bellezza ai composti, Dn. 234; accidentale, nel moto, Dn. 255; delle parti di ogni animale, Dn. 255; dei fiori, S. 275; diletta e fa conoscere l'industria e l'artificio del pittore, S. 286; delle stagioni, S. 288; nei movimenti e atti del corpo, Pl. 294; grande, della pittura, Pl. 495.

VARRONE: Pl. 184, 261; piede geometrico, di quattro palmi di mano secondo V., P. 104; sua figlia Marzia, pittrice, P. 109; non voleva nei conviti pubblici più di nove persone, P. 116, C. 349; lasciò alla posterità 700 immagini di uomini illustri, Pl. 339.

VASAI: evitino gli abusi delle immagini, Pl. 509.

VASARI GIORGIO: Pl. 166 s., 495, A. 515, Alb. 220, 232; imita Plinio, V. 36; ha scritto lungamente sui pittori e scultori fiorentini, V. 36 s.; pittore, P. 126; suo

dir candido, P. 135; e Raffaello, D. 150; scrive che Raffaello fece vita da principe, D. 198; ha scritto sulla pittura, D. 187; dice che l'anima di Raffaello è passata nel Parmigianino, D. 199; Sala della Cancelleria, esempio di pittura mista, G. 15; S. Pietro in Montorio, S. Paolo vestito abusivamente alla romana, G. 51; ritratti dei pittori e scultori in scrittura e in disegno nelle Vite, Pl. 340.

VASI: sacri, Br. 3, loro ricchezza presso le chiese antiche, Br. 4; per le reliquie, Br. 40 s.; dell'acqua santa, Br. 61, dal lato destro di coloro che entrano, Br. 61, non aderenti alla parete, Br. 61, su base ornata di elementi non profani, Br. 61.

VECCHI: e giovani, nella varietà della storia, P. 115, G. 44; il pittore non dia loro sentimenti da giovani, D. 177; e giovani, loro rispettiva convenienza di abiti, gesti e maniere, G. 44.

VECCHIO: e nuovo, accidenti che importano relazione fondata nel tempo, Pl. 399.

VEDERE: le belle figure, non basta ai giovani apprendisti, ma occorre saper bene l'arte, Am. 118.

VEDUTA: vedute della scultura, V. 48, Bz. 64, T. 70, Sg. 73, 77; unica in pittura, Bz. 64, Sg. 72, 77; vedute infinite, nella scultura, Bz. 65; la scultura ne ha otto, Cl. 89.

VELIO: G. 90.

VELLUTO: contraffatto dalla pittura, non dalla scultura, Vs. 63, P. 128; il pittore deve rendere le sue pieghe, D. 182, che sono diverse da quelle che fa l'ormigino, D. 182.

VELO: espediente del pittore, P. 100; ovvero quadratura, ritrovato da L. B. Alberti, P. 116, cosa insipida e di poca costruzione, P. 116; veli nella varietà della storia, P. 116; veli e capelli troppo ventilati, G. 52.

VELOCITÀ: figurata dal delfino, G. 104.

VENERAZIONE: e adorazione delle immagini, C. 306 ss.; v. *adorazione, dulia, iperdulia, latria.*

VENERE: D. 192, S. 285, G. 20, 31, 79 s., 101, Pl. 187, 193, 292, 503, Alb. 222; e Marte, P. 97; di Zeusi, P. 99; di Apelle, non finita, P. 111; la statua di V. fece innamorare un ateniese, P. 129, A. 515; Cnidia di Prassitele, tratta da Frine, D. 176, B. 162; uscente dal mare, dipinta da Apelle, D. 176, B. 131 s., 178; figurata da Virgilio in abito di cacciatrice ninfa, B. 151; e la rosa, favola vana, C. 325.

VENEZIA: V. 40, 137, D. 143 s., 159, 167, 169, 194, 200 s., 206, S. 282, B. 149, C. 358; Palazzo Ducale, Sala del Gran Consiglio, D. 163, 201, 204; SS. Giovanni e Paolo, D. 145, 204; Fondaco dei Tedeschi, D. 163 s., 201; Carmini, D. 184; casa del Talenti, facciata affrescata, D. 200; S. Rocco, D. 200; Frari, D. 202 s.; S. Nicolao, D. 203; S. Maria Maggiore, D. 203 s.; S. Maria dell'Orto, S. 299; Libreria di S. Marco, S. 299; chiesa di S. Marco, C. 328.

VENEZIANI: seguendo la chiesa greca hanno celebrati con egual onore i santi del Vecchio e del Nuovo Testamento, G. 114.

VENTIDIO BASSO: B. 155 s.

VENTO: contraffatto dai pittori, Vs. 61; eccessivamente usato dai pittori, G. 52.

VENUSTÀ: P. 97; delle storie, P. 116; cioè grazia o vaghezza da giusta proporzione, P. 118; di Raffaello e di Apelle, D. 195 s.; empie l'animo altrui d'infinito diletto, D. 195 s.; dei pittori e dei poeti, D. 195 s.; v., *charis,* grazia, D. 196.

VERAFIO: Arrigo di Pannone, conte di V., A. 515.

VERDE: specie diverse, di acque e di succo, S. 283.

VERDERAME: per l'acquerello, S. 283.

VERDEZOTTO (VERDIZZOTTI) GIOVAN M.: D. 169.

VERGINE: Annunciazione, G. 37, Pl. 222, 277, 288, 373, 506, C. 339; mai nuda, prima di Michelangelo, G. 79; nel Giudizio condividerà i sentimenti del Figlio, G. 83; modi di dipingerla, Pl.

125, 506 s.; Natività, Pl. 278, 506; suoi misteri, rappresentati in pitture inette, Pl. 373 ss.; dipinta giovanissima col figlio morto in braccio, sproporzione di età, Pl. 376; non si rappresenti con la rocca o con l'ago, Pl. 405; alcuni la rappresentano allegoricamente risplendente di luce, Pl. 406; colore dell'abito, Pl. 414; Concezione, Pl. 506; Visitazione, Pl. 506; sua forma, abito e statura, Pl. 506; spasmo presso la croce, Pl. 506; morte, Assunzione e Coronazione, Pl. 506.

VERGINI: non màrtiri, si dipingevano col giglio in mano, G. 113; loro immagini, Pl. 507.

VERISIMILE: e vero, G. 16; si può conoscere per notizia del vero, Pl. 364 ss.; per accidente, Pl. 369 s.; confuso col decoro, Pl. 372; concesso ai pittori e ai poeti, secondo il senso popolare, come dichiara Aristotele, Pl. 451; e necessario, B. 145; necessario al pittore, non meno che al poeta, C. 349; v. *non verisimile*, e *pittura*.

VERISIMILITUDINE: e giudizio, rendono accettabili anche le cose probabili, Pl. 272.

VERITÀ: della pittura, V. 41 ss.; della scultura, V. 41 ss., 50, Bz. 65, T. 70, Tr. 79; dei soggetti, G. 3, 82; storica, G. 4, 42; non deve essere abbandonata per il capriccio e l'abuso, G. 38 s., né ritorta alla vaghezza dell'arte, G. 39; l'artefice si sforzi di mostrarla, G. 68; deve essere intesa da tutti, G. 96.

VERO: v., finto e favoloso, G. 15; e verisimile, G. 16; v., finto e falso, C. 244.

VERONA: Palazzo della Ragione, S. 289; Nazaretto (Lazzaretto), S. 290; S. Faustino, S. 290; S. Felice, S. 290; S. Pietro, S. 290; Ponte Nuovo, S. 290; Ponte della Pietra, S. 290; Regasta, S. 290; Torre del Popolo, S. 290; S. Giorgio, S. 296.

VERONESE PAOLO: S. 278; pala del Martirio di S. Giorgio, S. 296.

s. VERONICA: Volto Santo, in Roma, Pl. 197 s., 349, Alb. 234, C. 303.

VERROCCHIO ANDREA: B. 133.

VERSO: parte qualitativa della tragedia, C. 345; corrisponde alla immagine o figura, C. 360, 362; i suoi diversi generi corrispondono ai vari generi delle figure, C. 360; composto di piedi, come le figure di facce, C. 361.

VERTUNNO: e Flora, dipinti dall'Arcimboldi, C. 257.

VESALIO ANDREA: V. 39.

VESCOVI: si dipingevano con mitra e pastorale, G. 113; loro compito, riguardo alle immagini, Pl. 119; loro parere sulla ubicazione della chiesa, Br. 7, 113, spetta loro decidere circa la struttura e l'ornamentazione della chiesa e della facciata, Br. 10, e concedere i sedili alle donne, Br. 69 s.; le loro immagini abbiano per insegna la mitra e il pastorale, Br. 43.

VESPASIANO: G. 107, B. 162.

VESTI: leggiadre, delle donne veneziane, P. 97; con pieghe, ritrovate da Cimone Cleoneo, P. 123; il loro colore reso dalla pittura, S. 275; delle immagini sacre, loro varietà, Pl. 295; sacre, Br. 3, loro ricchezza nelle chiese antiche, Br. 4, d'oro o d'argento, Br. 4; loro imitazione diligentissima da parte di Michelangelo, Leonardo, Raffaello e Gaudenzio Ferrari, C. 368; loro decoro, C. 368; d'uomini rozzi e d'aspra vita, con poche pieghe e grosse, C. 368, mezzane C. 368, picciole e spesse, agli abiti degli svelti e delicati, C. 368; cfr. *panni*, *panneggiare*.

VESTIBOLO: della chiesa, Br. 12.

VESTIGIO: e figura, differenza, Pl. 132.

VESTITI: e nudi, nella varietà della storia, V. 39, P. 115, D. 177, 182, Pl. 505.

VETRARI: devono evitare gli abusi delle immagini, Pl. 509.

VETRIATO: vaso, S. 288.

VICO ENEA: D. 160; e Carlo V, D. 160.

VIDA GIROLAMO: vescovo d'Alba, S. 295; descrive i demoni, C. 272 s.; il gioco degli scacchi come immagine e imitazione della guerra, C. 281.

VIGUIER JEAN: Pl. 250, 260, 262, 349.

VILE: è l'esercizio che rende inutile l'a-

nimo o il corpo alle operazioni virtuose, V. 17.
VILLE: loro decorazione pittorica, Pl. 123.
S. VINCENZO: sue immagini, Pl. 507.
S. VINCENZO DI LÉRINS: Pl. 287.
DE VIO TOMMASO: Pl. 152, 246, 324, 328.
VIRGILIO: V. 14, 54, 90, D. 146 s., 161, 196, G. 76, 88, 99, 106, Pl. 269, 291, 328, 362, 382, A. 515, B. 174, 193, C. 335, 348 s.; descrive Romolo e Remo allattati dalla lupa, V. 57; il primo dei poeti latini, D. 146; divino, D. 147; descrive il Laocoonte, come l'ha visto raffigurato nella statua di mano dei tre artisti rodii, D. 192; scrittore facile, D. 196; fece convertire le navi di Enea in ninfe marine, G. 16, 101; pittore misto, G. 89; e la cataprolessi, G. 89 ss., criticato da Igino, G. 89 ss., difeso dall'Alciato, G. 90; lodato per la sua facilità e dottrina, G. 99; ci insegna come mescolare il finto al vero, G. 100; Romolo e Remo, G. 102; le guerre troiane dipinte nel tempio di Giunone in Cartagine, G. 106, Pl. 302, C. 323; il sembiante di Enea impressionò Didone, B. 137; rappresenta Venere in abito di ninfa cacciatrice, B. 151; Eneide, imperfetta, B. 190; descrive l'Etna, C. 253; nel personaggio di Enea è poeta icastico, C. 256; nel personaggio di Acate è poeta fantastico, C. 256; biasimato per aver cantato l'agricoltura, C. 268; descrive la lupa nell'elmo di Enea, C. 279; sua imitazione fantastica, C. 285; onesta reticenza dell'episodio di Enea e Didone, C. 305; ordine dell'Eneide, C. 355.
VIRGILIO POLIDORO: Pl. 141, 145, 183, 203, 349, 424; equipara Raffaelio ad Apelle, D. 150.
VIRTÙ: e arte, V. 24 ss.; non può starsi nascosta, D. 205; sue allegorie in forme umane, G. 102 s.; liberali, in forma di donna, uso appreso dagli antichi, G. 104; una delle cause della introduzione delle immagini profane, Pl. 175, 178; effetti fruttuosi della loro raffigurazione, Pl. 452 s.; quasi smarrita la strada di rappresentarle, Pl. 453; nel genere e nella specie, difficili a raffigurare, Pl. 456; errore dell'esprimerle con concetti incomprensibili o avvilirle nella forma di donna, Pl. 456; non si è trovato ancora concetto che possa degnamente rappresentare la loro grandezza, Pl. 458; la loro immagine dovrebbe essere rilucente di quel lume e splendore che i teologi chiamano nitore, proprio dell'anima virtuosa, Pl. 458 s., dovrebbe essere caratterizzata dalle cose antecedenti e conseguenti le singole v., Pl. 459, e seguire autori gravi e approvati, Pl. 459, l'accorto pittore potrebbe valersi delle immagini di persone onorate e virtuose, massime di santi, Pl. 460 s., e da poeti cristiani e gentili potrebbe scegliere materia non volgare, Pl. 460; rappresentate dai simboli, Pl. 462 ss.; v. immaginante, non solo può molto nell'animo, ma anche nel corpo, ritenendo e stampando le vedute immagini, B. 147; e onore, Alb. 197; disprezzata e calpestata ai tempi del Comanini, C. 376 s.
VISCONTI GIOVAN GALEAZZO: B. 158.
VISITAZIONE: abusi, Pl. 367.
VISTA: senso che, come l'udito, ha per oggetto il bello, C. 289.
VITA: e morte, rese dai pittori, P. 107.
S. VITALE E AGRICOLA: loro immagini, Pl. 507.
VITALI BARTOLOMEO: S. 275 s.
VITELLIO: B. 181.
VITIGE: G. 106.
VITRUVIO: V. 21, P. 133, 135, Pl. 356, 429, 436, 441, 444, 446; prende per misura dell'uomo la faccia, P. 104; altezza dell'uomo, sei piedi, P. 104; usa il piede geometrico, P. 104; lamenta che gli uomini abbiano dedotto in regola cose né vere né verisimili, G. 18, 22, Pl. 444; gli uomini sono stati troppo arditi a voler tassare d'imperfezione la natura e a volerla contrastare, G. 22; prescrive templi proporzionati alle varie deità, Pl. 302; grottesche, Pl. 427, 431, 444, 447; struttura e ubicazione degli edifici sacri, Pl. 446; posizione.

forma e orientamento degli altari, Pl. 446; distribuzione e ornamento delle porte dei templi, Pl. 446; cariatidi, Pl. 447 s.; Telamoni o Atlanti, Pl. 450; geometria, aritmetica, filosofia, musica e astrologia necessarie all'architetto, Pl. 494; le pitture devono adeguarsi ai luoghi ed ai soggetti delle cose, Pl. 502.

VITTORIA: con la palma in mano, scolpita negli archi di trionfo, G. 103.

VITTORINO: Pl. 326.

VIVACITÀ: di spiriti, nelle figure dei pittori, S. 299; parte dello scultore, non della scultura, B. 133, 152 ss.; dei dormienti, B. 161, e dei morti, B. 161.

VIVARINI: cose morte e fredde, D. 202.

VIVES JUAN LUIS: Pl. 436.

VIVEZZE: e mortezze delle teste, rese dalla pittura, Vs. 61.

VIVO: vivi e morti, nella varietà della storia, V. 39, P. 115; più vivi che la vivezza, i colori dei capelli e delle barbe resi dai pittori, Vs. 61; il v. della fortezza, reso dai pittori, P. 107.

VIZIO: utile è la rappresentazione delle sue funzioni, Pl. 418; nel rappresentare i v. il pittore può calcare la mano, Pl. 418; nel genere e nella specie i v. sono difficili a raffigurare, Pl. 456, non si è trovato ancora concetto che possa rappresentare la grandezza loro, Pl. 458, si dovrebbero circondare di quella bruttezza che si chiama macola, che priva l'anima del lume, Pl. 459, vanno caratterizzati con le cose che sono loro antecedenti e conseguenti, Pl. 459, seguendo autori gravi e approvati, Pl. 459; delle figure ignude, Am. 119.

VOLATILI: non uccelli, si possono « ritrarre », Dn. 260.

VOLTO: in maestà, D. 179; a un occhio e mezzo, D. 179; esprime il costume, B. 134 s.

VOLUBILITÀ: figurata dal camaleonte e dal polipo, G. 104.

VOLUTTÀ: descritta da Silio Italico, Pl. 460.

VORAGINE (IACOPO DA V.): G. 42.

VOTI: che si offrono nelle chiese, Pl. 508; precauzioni contro la loro indecenza e superstizione, Br. 45.

VULCANO: D. 191, S. 285, C. 284; ritratto da Alcamene, V. 56; e lo scudo di Enea, G. 101; che sorprende Venere e Marte, da non raffigurare in chiesa, G. 20, cosa favolosa e sporca da non mischiare alle sacre, secondo Macrobio, Pl. 80.

VULPIANO (ULPIANO): numerò tra le opere fabrili quelle dei pittori, Pl. 150, Alb. 210.

W

WALDENSE TOMMASO: suo parere sulla immagine del Padre Eterno, C. 331 s.

WICLEFF: Pl. 226, 277.

Z

ZACARIA: pontefice, Pl. 239.

ZACCARIA: padre del Battista, annuncio dell'angelo, G. 37, C. 339.

ZACCHEO: Pl. 362; la sua immagine ammonisce i frodatori, C. 313.

ZACCHERIA: profeta, Pl. 260, 289.

ZAGO SANTE: P. 115, D. 197.

ZANAGORA SIRACUSANO: inventò la sei remi, G. 92.

ZEBEDEO: Pl. 363.

ZEUSI: D. 146 s., S. 278, G. 11, 14, 54, 89, Pl. 220, Alb. 203; ingannato da una tela dipinta da Parrasio, V. 38, P. 112, D. 182 s., B. 164, Alb. 215; faceva donne grandi e forzose, seguendo Omero, V. 57; selezione dalle fanciulle Crotoniati, P. 99, D. 172, G. 106 s., B. 180 s.; con l'uva ingannò gli uccelli, P. 112 s., D. 182, B. 163 s., 215, C. 280; criticato per le figure curve e i corpi troppo grandi, P. 113; e Apollodoro, P. 123 s.; donava le sue opere, D. 160, Pl. 169; sua Venere del tempio di Giunone Lacinia, G. 106; dipinse un ippocentauro femmina che allattava due gemelli, Pl. 400; supe-

rato da Donatello, B. 164; superato dall'Arcimboldi, C. 260; quando colorò la favola di Ercole che ancor fanciullo strozzava i serpenti, imitò tutti i costumi degli spaventati e inorriditi, C. 358.

ZIFFRE: 'cifre', simboli, Pl. 462, 471.
ZIZENA: pittrice, P. 109.
ZONARA: Pl. 165, 239, Alb. 232.
ZOSIMO: Pl. 325.
ZUCCATI: Sebastiano, D. 201; Valerio, D. 201; Francesco, D. 201.

INDICE DEL VOLUME

C. BORROMEO

INSTRUCTIONES FABRICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE 1

B. AMMANNATI

LETTERA AGLI ACCADEMICI DEL DISEGNO 115

F. BOCCHI

ECCELLENZA DEL SAN GIORGIO DI DONATELLO 125
Del costume 134
Della vivacità 152
Della bellezza 169

R. ALBERTI

TRATTATO DELLA NOBILTÀ DELLA PITTURA 195
Capitolo primo 199
Capitolo secondo 223

G. COMANINI

IL FIGINO OVERO DEL FINE DELLA PITTURA 237

NOTE

Nota critica 383
Nota filologica 403
C. Borromeo, Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae 403
Ammannati, Lettera agli Accademici del Disegno 407
Bocchi, Eccellenza del San Giorgio di Donatello 408
R. Alberti, Trattato della nobiltà della pittura 411
Comanini, Il Figino 414

COMMENTO

Tavola delle abbreviazioni usate nel commento 421
C. Borromeo, Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae 425
Ammannati, Lettera agli Accademici del Disegno . . . 465
Bocchi, Eccellenza del San Giorgio di Donatello 471
R. Alberti, Trattato della nobiltà della pittura 501
Comanini, Il Figino 516

AGGIUNTE E CORREZIONI 601
INDICE ANALITICO DEI TRE VOLUMI 611

Finito di stampare il 22 gennaio 1962
nello stabilimento d'arti grafiche Gius. Laterza & Figli - Bari
454

LIRE 9500