



ACCADEMIA DELLA CRUSCA
FONDAZIONE MEMOFONTE



Gregorio Comanini
IL FIGINO

Trattati d'arte
del Cinquecento



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

[p. 237]

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.



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

[p. 239]

AL MOLTO ILLUSTRE E REVERENDISSIMO MONSIGNORE
E PATRON MIO OSSERVANDISSIMO
MONSIGNOR SETTIMIO BORSIERI
ELETTO VESCOVO D'ALESSANO.

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 avvicinandosi 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. 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, [p. 240] 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 erbucchie, 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. Et a lei bacio umilmente le sacre mani.

Di Mantova ai XII di settembre MDLXXXI.

Di V. S. Rev.ma divotiss. serv.
D. GREGORIO COMANINI



[p. 241]

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. Venne 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. [p. 242]

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, perciocché 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 breve 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 abbiám fatto a voi, v'abbiám 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, acciocché la sua freddezza temperi il caldo del cuore; e 'l cuore nel febricitante [p. 243] 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.

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 dovrete 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; che io m'apparecchio ad ascoltarla con avidissima orecchia.

GUA. Più degno lettore sareste 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 lezione è di cosa breve.

GUA. Io leggo per ubidire:

[p. 244]

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 pareo;
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 incarna.
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.
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 [p. 245]
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.

Al fier Tantalo l'onda
Scherza intorno la bocca;
Ma fugge, se vuoi berla, et ei bee sabbia.
Pendon tra fronda e fronda
Rosse poma, ch'ei tocca
Per più sua pena con l'estreme labbia.
Ma mentre eterna rabbia
Del vuoto ventre il move
A volerle col dente
Morder, ecco repente
S'alza tutto l'autunno e si remove
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'è 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 [p. 246]
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.

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 [p. 247]
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



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

Ebree donzelle e care
Sovr' ampia tela in muto suon concorde.
Dunque il sana, e l'inferma
Destra al nobil lavoro omai conferma.
Vanne ratta, Canzone, al Figin mio,
Ch'angoscioso sen giace,
E di: — 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. 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, ovvero il giovevole, sì perché le parole il suonano da sé stesse, come ancora perché le cose dette e prima e dopo [p. 248] 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 esempi alle lodevoli azzioni et alla imitazione degli uomini prodi e giusti, come a vero et adeguato, ovvero diritto fine (per servirvi delle sue parole) dell'arte della pittura. La qual cosa io non so s'io mi debba assolutamente approvare.

FI. E quale errore sarebbe il dire che 'l fine della pittura fosse il giovevole?

GUA. Forse non picciolo, s'io non m'abbaglio; perciocché tutte l'arti rassomigliatrici, ovvero 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.

FI. Desidero che mi parliate con alquanto più di chiarezza, esponendo che cosa intendiate per arte rassomigliatrice ovvero 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 Repubblica, che tutte l'arti si riducono a tre schiere et ordini. 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 [p. 249] 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 avvenisse che un cavaliere formasse a sé medesimo uno scudo, ovvero un marinaio una gomona, ovvero 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 cavaliere 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 architetonica; e la seconda soggetta, come quella che ubidisce ai precetti dell'architetonica et è sottoposta alle leggi sue. L'arte imitante è poi quella che imita le cose fabbricate dall'arte operante, ovvero dalla soggetta: quale appunto 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; ovvero 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. Volentieri. 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 [p. 250] 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'architetonica, 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 immaginario dell'arte usante. Non ho voluto darvi l'esempio di Platone nel decimo della Republica de' tre detti, uno nella mente di Dio, uno formato dall'arte soggetta, et uno figurato dall'imitatrice, acciòché 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'esempio, 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, perciocché 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 avvileisce, come due arti, le cui opere sono imitazioni non di verità, ma d'apparenti immagini, 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 [p. 251] potreste soffrire con pazienza cotali maldicenze. 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'ambidue 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 essemplio) 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'immagine et il simulacro, che trae origine dall'artificio dell'uomo e dalla fantasia et intelletto di lui, col mezzo della volontà et elezzion sua. Delle quali cose tratta diffusamente il Mazzoni nell'introduzione della sua Difesa di Dante.

FI. Fermatevi un poco, perciocché 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) 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 [p. 252] 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 descrizione? 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. 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 rassomigliare; ove l'altre, quantunque imitino, hanno però altro ufficio che d'imitare et il loro idolo ad altro serve che ad imitazione. Perciocché l'idolo del freno fatto dalla frenaria non serve per rappresentare l'idea del freno, ma per frenare 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 avventura 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. Né io negherò che l'oratore e l'istorico, descrivendo azione umana ovvero 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 [p. 253] mente ciascuna parte del figurato e descritto, che nulla rimane che da desiderar sia. Ma non così fanno gli oratori e gli storici 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. 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*». 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 flammaram et sidera lambit,
Interdum scopulos avulsaque viscera montis
Erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras
Cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo.*

Laonde io non posso lodar quegli storici, i quali, vestendosi degli abiti poetici, compongono certe ambiziose descrizioni che disdirebbono quasi dentro un poema. Bellissima veramente è la descrizione del cavallo di Caricle appresso Achille Tazio; ma chi non la giudica anzi poetica che storica? Perciò, avendo egli dato alla sua favola nome d'istoria, convenivagli adoperare nello scriverla storico stile, e non con la penna sdruciolare nel poetico. 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, mittunt spicula, sed, inexcogitata priscis ratione, ad [p. 254] 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*». 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 soddisfatto al dubbio per quanto s'appartiene al nostro discorso. Pure, se ancora non vi sentiste appagato, ditelo; ché io mi sforzerò di darvene sodisfazione 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, ovvero che rappresenta cosa reale e fuori dell'intelletto di quello artefice che lo forma, ovvero 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! 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?



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

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
Finge 'l Panigarola. [p. 255]
Parla co 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! 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. Tale sarebbe ancora la rappresentazione sopra una tavola ovvero di cosa naturale, ovvero 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.

MAR. Di questa specie d'idoli ragionò per avventura San Paolo nella prima Epistola scritta a' Corinzii, mentre disse che l'idolo è niente nel mondo: 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 simulacro esser niente, ma l'idolo esser niente, perciocché il simulacro è qualche cosa, e l'idolo non è alcuna cosa, essendo simulacro quella imagine, la quale è fatta a similitudine di cosa stata, ovvero che tuttavia è, et idolo quella figura, la quale non è a sembianza di cosa che mai sia stata, ovvero che sia; come sarebbe se altri ritraesse il monstro descritto da Orazio nel principio dell'Arte poetica. Secondo la qual distinzione, o Guazzo, l'immagine fatta di cosa esistente, 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. [p. 256]

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. Ma io non ho voluto stringermi nella proprietà di questi termini, riposandomi sopra l'autorità di Platone, il quale nel decimo della Repubblica 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 ovvero icastica, e l'altra pur dal medesimo e nell'istesso dialogo detta fantastica. 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 simulacro è stato detto da Marsilio Ficino nella sua traslazione. Per l'autorità del qual Ficino voi vedete che ancora questa parola 'simulacro' 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 rappresentanti 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.

FI. Ascoltatemi di grazia, o Guazzo, e vedete se io m'appongo. Voi dite quel pittore fare imitazione fantastica, il qual dipinge cosa di capriccio e d'invenzion sua, e che non abbia l'essere fuori del proprio intelletto. Non è così? [p. 257]

GUA. Così appunto, come voi ripigliato avete.

FI. Or sentite. Il Signor Giuseppe Arcimboldo, gentiluomo della nostra città e pittore di Sua Maestà Cesarea, 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, ingegnossissimo 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. Ma ditemi, dove dimora egli?

FI. Qui in Milano; e l'opere pur qui sono state fatte.

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 conduttore 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 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. [p. 258]

MAR. Leggete, Guazzo; ché questa lezione 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,



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

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.
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. [p. 259]

Vario son da me stesso,
E pur, sì vario, un solo
Sono, e di varie cose
Col mio vario sembiante
Le sembianze ritraggo.
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 sopra l'aria il foco,



L'un da l'altro pendenti
E 'ntralcianti 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 [p. 260]
Vivace, altier, perfetto,
Uscio 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.

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, sciogliendo 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.

Mira ciò che le tempie
Mi cinge, orna e colora:
Tante spiche pungenti,



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

Che 'l polveroso Giugno
Matura, indora e coce, [p. 261]
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
Schiatta e dolce vivanda
Entro capanna umile
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 Lio
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 avvolge
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, [p. 262]
A languenti guerrieri;
Vedilo che, rugoso
Et aspro ne la scorza,
Ruvida fa mia fronte,
Ne la qual io rassembro
Quasi alpestre 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 nocchie,
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 [p. 263]
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 paraggo
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 [p. 264]
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,
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.

Sacro, invitto, felice, eccelso, augusto
E pio RIDOLFO, 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 rinascere muore, altrui conserva,
Le varie forme in un ridotte accolgo:
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 [p. 265]
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 sicuro
Sol, che, parlando, balbettarne il meno.
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'ai 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 potenza 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 [p. 266] genza che possibil sia. Ma l'applicazione dei detti frutti alle membra è tanto ingegnosa, che la maraviglia conviene che passi in stupore. 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? 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 (perciocché 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, ovvero 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'apertura 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, perciocché l'Imperadore gliene diede la commodità, [p. 267] 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 [p. 268] 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 forza e delle fatiche s'acquista l'onore e la gloria.

GUA. Pitture di così graziosa invenzione, ovvero 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.

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'autorità d'Aristotele, il qual dice Empedocle essere stato anzi filosofo che poeta.

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 simulacri sensibili molto giudizioso, o Figino, e molto proprio è stato il vostro Arcimboldo.

FI. Fatevi, di grazia, mostrare dal Comanino lo scherzo che 'l medesimo pittore gli ha fatto delle Quattro Stagioni dell'anno; che 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, [p. 269] 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 accomodate 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.

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 immaginarlovi da voi stessi.

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, ovvero 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 [p. 270] cimboldo, poichè 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.

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 risaltar ciò che vuole.

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.

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. 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. Ora, chi non sa gli uomini dilettersi naturalmente dell'imitazioni e prenderne molto piacere? Lo conferma il principe de' Peripatetici in quel capitolo della Poetica, dove tratta del [p. 271] l'origine della poesia e delle sue specie, e dice che l'imitare è stato dalla natura inestato negli uomini infin da fanciulli, 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 volentieri 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. Mi sovienne 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. 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 avvenimento 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. Quello che io dico dell'imitazione fatta con la varietà de' colori, dico ancora di quella che con le parole si fa; perciocché a chi sarebbe giamai dato il cuore di contemplar senza lagrime il Povero Giob, mentre ricercava i figliuoli e le figliuole giacenti [p. 272] per terra essangui et involti fra le pietre e fra le travi che loro gittò addosso il vento, quando crollò et ispiantò quella casa, dentro la quale sedevano a mensa e celebravano un commune pranzo? E pure, chiunque legge la descrizione di questo spettacolo fatta da S. Giovanni Crisostomo nella prima omilia della pazienza di Giob, diletta et ammira l'imitazione e l'immagine 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, accomodando la mano al braccio, il capo agli omeri, et il ginocchio alle coscie. Sedette separando membro da membro, e guardandosi di non congiungere le femminili alle maschili membra». 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.
Qua subito intonuit caecis domus alta cavernis
Undique opaca, ingens, antra intonueri profunda,
Atque procul gravido tremefacta est corpore tellus.
Continuo ruit ad portas gens omnis, et adsunt
Lucifugi caetus, varia atque bicipita monstra,
Pube tenus hominum facies, verum hispida in anguem [p. 273]
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 fiammanti 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 descrizione fu poi trasferita overo imitata dal Tasso nel quarto della sua Gierusalemme liberata, 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, [p. 274]
Né pur Calpe s'inalza o 'l magno Atlante,
Ch'anzi lui non paresse un picciol colle,
Si 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.

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?

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. Mi corre dubbio alla mente, sotto quale imitazione si debba riporre l'immagine, sia o di demonii o d'angeli, fatta overo dalla poesia, overo dalla pittura; perciocché 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 appunto, quali il poeta et il pittore soglion formarle. Il Tasso così descrisse l'angelo che da Dio fu mandato nunzio a Goffredo: [p. 275]

Così parlogli; e Gabriel s'accinse
Veloce ad eseguir 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 sopra il mar con queste.

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 giovinezza 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 simulacro 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'esecuzione 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. Che poi gli angeli delle tenebre abbiano talvolta preso sembianze orribili per ispaventar l'uomo, ce ne fanno certissima [p. 276] 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, in cui leggesi che 'l Diavolo sovente appariva 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 scoprire la bontà e gagliardezza del combattitor Michele, avete di modo temperato lo stile in formarne l'immagine, 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 coscia grasse, di gambe grosse e di piede asciutto. L'averlo poi fatto armato (sì come è costume di tutti i pittori) non toglie che l'imitazione non sia icastica; perciocché, 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 [p. 277] commesso nella numerazione del suo popolo, ammazzava la misera gente et uccidevala con la pestilenza.

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 ovvero 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. 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.

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, [p. 278] perché erano ordinate a rappresentar lui. Ma che sotto queste corporali sembianze fosse rappresentata ovvero la sola persona del Padre, ovvero la sola del Figliuolo, ovvero 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 ovvero della seconda, ovvero della terza persona ovvero 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 pareva maggiore, o di grandezza ovvero 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.

GUA. Altrettanto mi persuado ancor io che sia. Ma rimettiamoci in quel sentiero, fuori del quale



voi, Figino, ci avete [p. 279] fatto torcere alquanto con la dubitazione da voi propositaci; e diciamo che, se l'imitazione, fatta di cosa la quale naturalmente dispiaccia, piace et aggrada, aggradirà maggiormente e vie più diletterà quella che si farà di cosa la quale di sua natura piaccia e volentieri 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.*

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.*

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 pendentis pueros, et lambere matrem
Impavidos; illam tereti cervice reflexam
Mulcere alternos et corpora a fingere lingua.*

MAR. Voi, Guazzo, dite alcune cose, le quali io non so come dal Figino vi saranno fatte buone. Percioché io non [p. 280] credo che egli troppo bene intenda, l'imitazione poetica diletta 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 braccio 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?

GUA. A mezza spada voi m'avete improvvisamente 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, ovvero 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 diletta, che ancora i ritrovatori de' giuochi, volendo porgere qualche trastullo onorato agli animi affaticati e stanchi, accioché poscia sorgessero con maggior franchezza all'essercizio dell'opere gravi, vollero quasi per lo più far con quelli imitazione di qualche cosa. Io so che nasce questione tra gli investigatori delle antichità, chi fosse inventore dello scacchiero, e mi ricorda che Giacompo Mazzoni nel secondo libro della Difesa di Dante nega 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 [p. 281] 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 (che queste curiose e vane tenzoni poco, anzi nulla rilievano), 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.*

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. 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 [p. 282] 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 difforni 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. D'un'altra cosa fu ancora giudicioso imitatore il medesimo Palamede, quando ritrovò quell'altro giuoco, che tavoliere ovvero 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 frettillo, rappresentano i sette pianeti; le tavole il mondo inferiore, e particolarmente gli uomini; e 'l pirgo, ovvero 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 avviene 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.*

[p. 283]

Del giuoco della primiera dice Giacopo Mazzoni che 'l suo inventore volle con quello rappresentarci l'oclocrazia, cioè i governo di quella repubblica, nella quale i plebei prevagliano 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. 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 [p. 284] 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? 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 azione, come in quello della primiera, overo natural cosa, come in questo che ultimamente abbiám detto. 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, ovvero (per parlare più propriamente) una partecipazione della divina. Ma riduciamo la cosa al nostro proposito. 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 dilettrar maggiormente.

GUA. L'imitazione apporta diletto?

FI. Apporta. [p. 285]

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. 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 diletta più della fantastica, ovvero, al contrario, più questa che quella. Per scioglimento del qual quesito io direi che altrimenti avviene 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. 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, ovvero 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 simulacri, [p. 286] allora essercita da dovero l'ingegno e l'arte, onde arreca maggior diletto e piace più. Tutto il rovescio avviene poi del pittore, perciocché 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'obbligo del naturale. E da questa maggiore difficoltà credo io che nasca nel riguardatore la maggioranza del compiacimento e della dilettevolezza.

MAR. Ma chi ama più teneramente le sue imitazioni e i suoi simulacri, e chi maggiormente se n'invaghisce? il pittore ovvero 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 immagini 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. 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 immagini, 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 diletta 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 diletta 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. E certa [p. 287] 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 comprensione 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 diletta 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 immagini dell'arte sua. E che gli idoli poetici meglio e più vivamente esprimano la cosa imitata, che non fanno le immagini 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 immagini 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 rappresentarci se non sotto una sola guardia? non potendo egli esprimere in una sola figura tutti gli atti dello schermirsi, del riti [p. 288] rarsi, del sottentrare e del ferire. La qual cosa s'egli far volesse, converrebbe gli far tante immagini, quanti sono gli atti che fanno i combattitori nell'assalirsi l'un l'altro: il che sarebbe vanissimo et isconvenevole per ogni capo. 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,



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

Ribatter colpi e spesso lor dar loco;
Girarsi intorno; e donde l'uno cede,
L'altro aver posto immantimente il piede.

Sentasi parimente il Tasso, che concorre con l'Ariosto in una simil descrizione:

Cautamente ciascuno ai colpi move
La destra, ai guardi l'occhio, ai passi il piede.
Si reca in atti vari 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 scoprire alcuna parte,
Tentando di schernir l'arte con l'arte.

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 [p. 289] l'idolo poetico che con l'immagine della pittura, più goda e più si diletta del primo che del secondo. Nasce ancora questo compiacimento dell'imitazione poetica sopra quello della pittura da ciò, che l'immagine del poeta ha seco doppia bellezza, e l'immagine del pittore una sola. I sensi, che hanno per loro oggetto il bello, son due: quello del vedere e quel dell'udire, perciocché belli son detti i colori, belli i suoni; ma non si dice che gli odori e che i sapori sieno. 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 azioni 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 simulacro della pittura. Con la qual risposta io giudico, o Martinengo, che sia disciolto quel nodo che voi avevate improvvisamente 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 [p. 290] 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 rimasto cheto. Tuttavia mi compiaccio del non avere taciuto, perciocché spero che questo mio trascorso cicalamento mi sarà buona occasione d'imparar molte cose.

MAR. Piano, Guazzo. Non ci lusingate in questa maniera; che non per questo ci disporremo ad esservi men crudeli.

GUA. Ritorcete le saette verso l'arciere come a voi piace, che 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'autorità d'Aristotele, avete detto che gli uomini si compiacciono dell'imitazione e che l'imitazione diletta; in prova della qual cosa molti esempj da voi ci sono stati proposti, vaghi tutti e molto serventi al vostro proposito. Poi, su questo fondamento, voi di lontano (quasi per farci uno amichevole inganno) avete edificato la conseguenza e detto così: dunque il diletto è fine dell'imitazione, e per conseguente della pittura, la quale è arte imitante. Questa conseguenza non credo io che voi stesso crediate che vaglia più di quest'altra: gli uomini si diletano di sapere e la scienza diletta; dunque il fine della scienza è 'l diletto. Perciocché il diletto non è men proprio della scienza, di quello che dell'imitazion sia; anzi, la grandissima diletta, per testimonio dello stesso Aristotele nel X dell'Etica, è quella che è secondo l'operazione [p. 291] 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. 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 avviene delle diletta corporali, a cui sempre il dolore è congiunto, sì come [sic] disse il buon Socrate, quando, scioltagli 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 stroppiciata, m'arrecca diletto». 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 avviene, perciocché 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 avvenire che per accidente qualche dolore si mischi col suo diletto, come sarebbe quando negli atti delle virtù apprensive qualche debolezza accade, ovvero ancora quando il sensibile è contrario alla debita complessione dell'organo, o pure, essendo sensibile conveniente, con la sua continua [p. 292] 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 contemplazione nasce, come disgiunta et affatto da lui separata. Questo ho voluto rammemorarvi, acciuché 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 perfezionata dal diletto, come da fine sopravveniente 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 dilettono dell'imitazioni, e qual cagion faccia che l'imitazioni dilettono, risponde quello che da voi, Guazzo, è stato, credo, maliziosamente taciuto, e dice che questo avviene, perciòché non solamente a' filosofi, ma a tutti gli altri mortali ancora, l'imparare è giocondissima cosa. 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 [p. 293] 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, ovvero 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?

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 servant*». 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 ovvero il diletto. 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 concesso, 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.

MAR. Sovienmene. E questa è stata la seconda autorità 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 [p. 294] 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 negarlovì. 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. Scaccia Platone dalla sua repubblica 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, ovvero dell'onesto e del buono; e vuole che niuno di loro non possa non solamente pubblicare a tutto il popolo, ma né anche mostrare ad alcun privato il poema da lui composto, se prima coloro, a' quali s'appartiene il giudizio di queste cose, non l'avranno e veduto et approvato. Dice che la prima legge della musica, la qual pure è una certa imitazione 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 dilette. Loda gli Egizzii, perché avezzavano i lor giovani a' buoni canti. Insegna parimente Aristotele che non per una utilità sola, ma per molte dobbiamo servirci dell'armonia; e dice che, trovandosi più specie di musiche (perciocché alcune sono morali, alcune effetrice, 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. Parliamo dell'imitazione della pittura e della scoltura: non vedete voi come ad am [p. 295] bedue quest'arti il Morale assegna i termini, e dà loro le leggi 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. Duolsi Plinio che, perché non si possono dipinger gli animi et iscolpirli, si sprezzino le figure de' nostri corpi. 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 rimuovere dalla porta l'imagini degli antenati del venditore. Fu costume de' primi secoli di non concedere se non a' grand'uomini le pubbliche statue. 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 [p. 296] si dee, come quegli che indirizza i suoi idoli ad altro fine che gli artefici non fanno. Sì che il favellare di tai simulacri non serve alla nostra causa.



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. 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? perciocché 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. 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 dilettere. Donivisi amorevolmente ogni cosa. Ma sentite quello che da questa concessione io son per trarre. Questi idoli de' filosofi, de' quali vi darò tosto un essemplio, 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; perciocché intendo delle sole favole da loro inventate e sopra il credibile maraviglioso fondate. Ora, essendo l'invenzione di cotali favole il proprio ufficio d'una dell'arti imitanti, che è [p. 297] la poetica, non ha dubbio che 'l filosofo, nel ritrovamento delle sue, ha preso l'abito del poeta; e così, vestitosene, ha fatto similitudine di quanto aveva concepito 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, poichè la pittura non è altro che una mutola poesia. Ma ritorniamo donde poco fa siamo 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. Una sola delle quali io voglio che ci sia scorta alla cognizione della natura di tutte l'altre. Dice Platone 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'abbondanza 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? Questo Poro, dio dell'abbondanza, inebbriato di nettare et addormentato negli orti di Giove, significa l'uomo, qual vien da Platone chiamato dio dell'abbondanza, per la [p. 298] gran copia de' doni ricevuti dal donatore di tutti i beni. E non vi pare che egli, inebbriato 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? 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? 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, avviene 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, risolti 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. 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, ovvero un chiodo gliel lacera, ovvero altro intoppo gliele tormenta. [p. 299] 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; 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 (che la passione amorosa non è altro che una pazzia) ha Diotima poeticamente imitata con dirci che Amore col suo volo rade la terra. 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. 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. 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 lascivie, come ne fa testimonio il figliuol prodigo dell'Evangelo. 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. 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. 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 giovinezza 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'ambidue 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: poichè 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; oltre 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, [p. 301] che con questi raggi esce un vapore spirituale, e con questo vapore esce sangue; come si conosce dagli occhi lippì 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'impiegato, 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, avviene che 'l suo appena 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. 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, perciòché 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. 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 sfera, 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 calamità 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: ma 'l ferino spinge al desiderio della [p. 302] 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. 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 dilette della concupiscenza passano e si dileguano in un baleno. 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 dilette; 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. Quanto maggiormente il diletto? Però cosa chiara è che, quando i filosofi formano idoli di poesia, riguar [p. 303] 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. Ella considera la persona del pittore, perché l'ottava Sinodo Costantinopolitana dice che uomini indegni non si deono ammettere alla pittura ovvero alla scoltura delle sacre imagini, e vieta che niuno, scomunicato da lei, le dipinga o scolpisca ne' sacri tempj. 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. Quindi alcuni teologi passano a rammemorare che Cristo impresse in un velo l'immagine 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; 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. 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 avvenire permettere che si facciano tali pitture, che abbagolino gli occhi e corrompano la mente, e destino gli incendii de' brutti piaceri. La qual cosa volesse Dio che a' nostri tempi osservata [p. 304] 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.

GUA. Io non avrei mai creduto che non fosse lecito al pittore il fare alcuna volta imitazione di cattivi costumi, poichè neanche al poeta è tolto di farlo; essendo che i vizii, alla virtù contraposti, rendono più riguardevole la virtù, come nella musica alcune durezza, 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 azioni 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 abborrite.

MAR. È vero che l'imitazioni di certi cattivi costumi non sono vietate al poeta, acciòché nell'imitazione de' buoni egli più di giovamento ci porga. Ma se farà idolo d'azione impudica, e vorrà minutamente e parte per parte rappresentarlici, non fuggirà certamente il titolo di mal costumato poeta, e da Platone sarà dalla sua repubblica discacciato. 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.

[p. 305]

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 ulularunt vertice nymphae.*

Sarà dunque lecito al poeta l'imitare la codardia d'un cavaliere, come pur fece il medesimo Ariosto nella persona del vil Martano, per scoprire 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. Ma delle cose d'impudicizia o non dee farne imitazione, o, facendola, dee anzi accennare che raccontare; perciocché tali imitazioni alcun buono effetto non possono partorir negli uomini, pur troppo da sé medesimi inchinati alle carnali immondizie, il che non avviene degli altri vizii, contro a' quali essi possono più gagliardamente combattere. Del pittore dico ancora il medesimo; perciocché 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 azioni 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 contrapposizione degli altri vizii alle virtù può bene avvenire che 'l riguardatore di tali immagini più dell'azioni 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' templi, ma in qual si voglia altro luogo; e di queste ho



parlato ancor io, e non d'altre. Germano Ve [p. 306] 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*», 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. 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 avviso et uno ammaestramento a glorificar Dio, a cui essi nella presente vita servirono. 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, 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 [p. 307] ramente quel legno adorasse, ma perché con quell'atto di riverenza dimostrò l'amor suo verso chi teneva in mano la detta verga. Questo istesso dichiara ne' suoi decreti Gregorio primo, il quale, scrivendo a Secondino, da cui gli era stata richiesta una immagine del Salvatore, dice che egli molto ben sapeva, lui non domandare l'immagine 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. A questo effetto la seconda Nicena Sinodo approva nell'azzion quarta l'immagine 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. 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'immagine 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. Nell'ottava Sinodo Costantinopolitana è determinato, nel terzo canone, che l'immagine del Salvatore si debba adorare con equal onore col libro degli Evangelii. 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 [p. 308] il termine della venerazione come considerate in sé stesse, e non solo come rappresentatrici dell'esemplare. Perché, se 'l libro



degli Evangelii et ancora i sacri vasi, tra' quali sono annoverate le sacre immagini, s'onorano per sé stessi e propriamente, segue che, dichiarando il Concilio l'immagini doversi onorare come s'onorano le dette cose, elle si debbano per sé stesse e propriamente ancora onorare. Ma bene è vero che l'immagini, 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 immagini del Salvator nostro e della sua Madre santissima, e degli angeli, e di tutti gli uomini santi. Nel qual luogo ella diffinisce generalmente di tutte l'immagini che si deono onorare, ma non di latrìa, la qual si dee alla sola divina natura. Parla della venerazione con cui l'immagini 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'immagine 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 esemplar si dee, ma che di quella è senza alcun paragon minore. Però, quando l'immagine del Signor nostro s'adora per accidente et impropriamente, e si fa dell'immagine e dell'imaginato una adorazion sola, questa adorazione è vera latrìa. Ma quando la medesima immagine 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 immagini della beatissima Vergine e degli altri santi. Perché quelle [p. 309] di Maria Vergine, che, adorate per accidente et impropriamente, s'adorano d'iperdulia – 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'iperdulia, ma che si riduce alla iperdulia. L'altre immagini de' santi, che, adorate nella prima maniera, s'adorano di dulia – la quale non è altro che un certo riconoscimento di qualche eccellenza e virtù, con segni estrinsechi protestato –, nella seconda s'onorano con venerazione non di dulia, ma che nondimeno alla dulia riduttivamente appartiene. 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'immagini che sono delle cose esistenti, non v'è concessuta nella materia dell'adorazione delle cristiane immagini; perché il sopradetto Concilio Niceno ferisce di scomunica tutti coloro che l'immagini de' santi uomini ardiscono di chiamare idoli, dicendo così: «*Qui venerandas imagines idola appellant, anathema*». 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 vengono rappresentati. Perciò 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 operazione de' colori, poichè 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. Quante Gregorio Nisseno (lo dice egli stesso nell'orazione della Deità del Figliuolo e dello Spirito Santo, e parimente in [p. 310] 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. 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*». 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, acciocché, 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, acciocché 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 [p. 311] 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 temperato, mentre con uno degli occhi mostrava il furore, e con l'altro scopriava 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 quegli 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 traeva i denti di bocca. Erano le gocce 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.

GUA. Martinengo, io vi giuro che ancor io, nel sentire la descrizione, da voi recitata, di questa imagine, ho pro [p. 312] 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 avvenire, 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 quel 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. 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 filiale 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, [p. 313] 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' tempî, nelle piazze, nelle case, in su le vesti et in tutti i luoghi, che per farci sovenire de' patimenti del Signor nostro. 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. 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 avviene che a chi si lascia rapire dal desiderio delle ricchezze mostra l'immagine 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'immagine di Zaccheo ascenso 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 [p. 314] 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'immagine 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'immagine 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. 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' tempî 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, che queste feriscono i soli occhi degli uomini dotti, intenti alla loro lezione, e quelle percotono gli occhi, benché ancora non intenti, così de' letterati uomini come de' semplici e degli idioti. Ma non sono forse manifeste l'utilità che dalle sacre immagini 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;[p. 315]
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.*

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 gerosolimitano, in quel libro che egli scrive a Santo Agostino de' miracoli fatti da S. Girolamo dopo morte, che un giovane di nobile 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, acciuché la sovvertisse con le sue frode. Maravigliosissimo avvenimento: come 'l diavolo fu giunto sul limitar della camera, così tostamente fu spaventato dall'immagine di S. Girolamo, che quivi era, né potendo entrare, tornossene al mago e sì gli disse che dalla detta immagine gli era stata impedita l'entrata alla giovane. Allora il reo uomo, schermittolo e ripigliatolo, perché avesse avuto spavento d'una pit [p. 316] tura, lo scacciò via; e chiamato un altro



demonio, là pur 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 scongiurarono, 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. [p. 317]

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 cavaliere, poichè, compuntosi nell'adorazione di quella, abbandonando il secolo divenne angelico abitator delle selve et in compagnia degli ucelli garri poscia amorosamente il suo Dio, come il nostro Comanino ha cantato nella quinta canzone del secondo libro degli Affetti della Mistica Teologia?

MAR. Un altro miracolo, pur dell'immagine del medesimo S. Girolamo, racconta il sopranominato Cirillo Gierosolimitano; et è tale. Uno eretico arriano, entrato nella chiesa di Gierusalemme, veduta quivi l'immagine 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; che t'avrei scannato con questo pugnale». E trasse in questa il pugnale del fodro, poi con quanta forza aveva nel braccio ferì la santa immagine 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'immagine 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 sopravveniente 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 lance subitamente ucciso dal popolo. Ma non più di questi miracoli, [p. 318] perché prima finirebbe l'anno, che io finissi di raccontarti una ben minima particella. 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 immagini 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*». 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 immagini, 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.

GUA. Stimete voi che sia cosa sconvenevole ad uom cristiano il tenere in casa l'immagini de' gentili? Ditemene, di grazia, il vostro parere, accioché mi sappia governare in questa cosa, che molto rileva.

MAR. Parlando delle immagini de' gentili, ovvero intendiamo delle immagini che sono idoli di falsi iddii, ovvero 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 sculture; e che alcuno di loro non brami l'oro ovvero 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 [p. 319] drina, trattone un solo, che era l'immagine d'una simia; il qual comandò che fosse posto e serbato in publico luogo, accioché i pagani nel tempo avvenire non potessero negare d'aver 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 negozio; 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 Sabato. 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 convenivano a Dio, si possono tollerare tali statue solamente per la maestria e per la finezza dell'artificio. Delle immagini della seconda specie dirovvì 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'immagine d'Alessandro di Macedonia. «Dimmi, dice egli, queste adunque sono le nostre aspettazioni, o tu che porti l'immagine d'Alessandro figurata in una medaglia d'oro al capo ovvero 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 confidenza?» Vedete che a questo gran [p. 320] vescovo non piaceva che i suoi popolani avessero l'immagine 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 immagine di Melezio avevan dipinta. 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. Si tiene per essemplio di castità l'immagine 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'immagine 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 sparpiero che la cacciava, dicendo non convenirsi tradir chi priega. Perché non più tosto avervi il ritratto d'Egidio Abate? 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 [p. 321] 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'Abate; 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 glielo concedette, con la quale aveva per la cerva fatte devote preghiere a Dio. Et essi poscia lasciarono l'animale vivo et intatto, e partironsi. Ad altrui giova d'appendere alla parete l'immagine di Tito Cesare, come d'imperador liberale e tanto inchinato al giovamento [sic] degli uomini, che una volta, sovenutogli dopo cena di non aver fatto in tutto quel dì veruna azione in pro d'alcuno, rivoltosi a' famigliari disse: «Amici, ho perduto il giorno». Ma perché non compiacersi più tosto dell'immagine 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 perfezione 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 [p. 322] 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'empìi. Gli antichi pubblicarono 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 questi



profani, da' quali il fuoco dell'eresia è stato acceso nella cristianità, la quale è 'l tempio di Dio? ovvero 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' posterì 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 sottoscrizione «*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 salutare 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' posterì; benché Caton Censorio sprezzasse queste così picciole cose, né mai volesse permettere che statua alcuna fra i nobili gli fosse alzata, dicendo piacerli più che tra gli uomini si quistionasse perche non l'avesse meritata, che 'l bucinamento che si facesse perché [p. 323] l'avesse ottenuta. 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 pubblici della città, le quali si potrebbero pigliare dalla Scrittura e dagli istorici delle cose cristiane; che soverchio è, per non dir vano e ridicoloso, il voler ricorrere alle straniere per adornarli, più stimando le cose altrui che le proprie.

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' principi 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'aver 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 ovvero altra profana istoria, come in quello era dipinta la ruina d'Ilio, farebbe errore. 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 proconsole Olimpiodoro, ove dice che 'l voler dipingere su per le pareti de' templi lepri, damme, cacciatori che mettano in fuga le fiere, e reti in mare, e pesci irretiti, e pescatori, sì come il detto proconsole far voleva, sono fanciullesche cose, e che pazzia 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' [p. 324] chiestri, 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 abate di S. Teodorico, dice ragionevolmente: «Che fa ne' chiestri, 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». 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 potrebbero 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 indurli all'acquisto della virtù, e quindi 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 [p. 325] favole per la diffalta delle condizioni a lor necessarie. 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'ingeloso 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. Perciò 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 cavaliere 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 dilette 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 [p. 326] 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 dilette, goduti nell'isola d'Alcina, lo ritraevano dalla fuga di quella impudica vita. 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 azioni disoneste e di cattivi costumi, quantunque i sensi di dette favole sieno onestissimi e di molta filosofia ripieni. 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 lezione 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.*

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 sdrucchiola nelle menti degli uomini; e che si trovano alcuni, i quali [p. 327] 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 autore) 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 sconvenevolezza delle pitture, così ne' templi come ne' pubblici edificii e nelle private case. Né mancano gli esempj de' cattivi effetti di tali imagini disoneste. Scrive Plinio che Apelle dipinse un eroe ignudo; alla qual pittura la natura lo provocò. 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. Parla Dio ad Ezechiello 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 ambasciatori mandò chiamando; per che, venuti, l'imbrattarono co' loro stupri et ella se ne saziò. 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'esempio 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 [p. 328] vare che ancora 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.*

Perché adunque altri non prenda occasione dalle imagini di sdrucchiolare 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 dovranno fuggire le figure ignude ne' tempj, 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 immagini 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, ovvero 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. Poiché quali sono le cose che si riguardano, tali sogliono essere i pensieri che l'animo nostro, mosso dall'oggetto, produce; in quella maniera appunto 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.

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 avete detto pur ora; ma né considerava, né penetrava il per [p. 329] 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' tempj.

MAR. Di questo costume de' Greci n'è stato osservatore Guglielmo 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 immagini tutte intiere, come lontane dagli occhi di coloro che oravano dinanzi agli altari et ascoltavano le divine laudi.

FI. Rimango appagato. Seguite ora l'ordine del vostro discorso.

MAR. Dalle cose dettavi finora da me voi, Guazzo, potete discernere quanto io approvi appresso il cristianesimo l'uso dell'etniche immagini. Segue che io vi dica alcuna cosa delle pitture etiche ovvero morali, di cui non era picciolo il numero appresso i gentili. Per pitture etiche intendo quelle figure e quelle immagini, le quali tengono un luogo di mezzo tra l'etniche e le profane: quali sono i gleroglifici degli Egizzii. Percioché, oltra che sono immagini, insegnano ancora e formano i nostri costumi. Queste pitture sono senza alcun dubbio sbandite fuori de' tempj, 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. Che non sarebbe convenevole cosa, nel voler rappresentare in una chiesa la provvidenza della Divina Maestà, il dipingere uno scettro con un occhio in cima, sì come, per testimonio del Pierio, facevan gli Egizzii. Ma, fuori de' tempj, nulla vieta che non si possano lecitamente dipingere. Tra queste pitture si può ragionevolmente annoverar l'immagine della Calunnia, che fece [p. 330] 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. Di queste e di simili altre pitture ben può ciascuno arricchir la casa et ornarla, senza incorrere in pericolo alcuno di 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' riguardanti, 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 [sic] la pittura come facoltà qualificata dalla facoltà teologica e dalla civile, e non come voi l'avete considerata. Laonde bene cantò egli et onorò l'arte del pittore sotto questa considerazione, molto più di quello che voi fatto abbiate sotto la vostra. [p. 331]

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 trafigger 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 immagini. 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 comunemente 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 ovvero dello Spirito Santo. E dell'altre apparizioni fu detto che non si cava dalla Scrittura che apparisse più questa che quella persona, o pure tutte e tre insieme. 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 immaginarie distinta dall'altre: et appunto 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 quindi Tomasso Waldense argomenta nel suo Dottrinale, al titolo decimo nono, che non errano i pittori, mentre fanno similitudine di questa [p. 332] prima persona della Trinità nella maniera di sopra detta; e dice che quello che vien concesso 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 immagini 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, ovvero 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, ovvero in questo, ovvero nell'altro secolo. Conchiudo adunque che, essendo la prima persona della Trinità nelle visioni immaginarie 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'immagine 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'immaginazione di Daniello e di S. Giovanni, l'immagine della detta prima persona si può ridurre al genere dell'imitazione icastica.

FI. M'acqueto alla risoluzione vostra. Ma sentite un altro mio dubbio. Ho veduto nelle bolle pontificie che la testa di S. Paolo sta dalla mano diritta di quella di S. Pietro, et ho [p. 333] letto che i pittori antichi per lo più dipingevano l'immagine 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. 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; [p. 334]

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:



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

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 al 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 Giacompo Mazzoni nel terzo libro della Difesa di Dante; 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 pubblico 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.*[p. 335]

Et a provare che questa parola *interior* significhi colui che sta nel sinistro lato, allega l'autorità 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
Inferiore diem gyro trahit.*

A tutte queste autorità, 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 immagini 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'immagine 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, poichè negli animali, sì come dice [p. 336] 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; benchè 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 produzion nostra ambedue i lati d'egual vigore e destrezza: biasimando le madri e le balie, che, per avezzarci ad adoperare la man dritta 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'immagine 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'. 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, ovvero 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, benchè io creda che 'l vero significato di quello antichissimo rito non ci sia a pien manifesto. Ma questo non monta molto, poichè [p. 337] le ragioni di cose che più rilevano sono alla nostra ignoranza nascoste, e non volendo Iddio che tutti i misteri sieno intesi e circoscritti dalla scienza del nostro intelletto, acciochè più ci rimangano in riverenza.

FI. Se così è, mi ritraggo per l'avenire da tali domande. Risolvomi nondimeno di farvene ancora alcun'altra, 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 immagini 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 pratica debbono avere delle pitture della primitiva Chiesa quelli che favellano in questa maniera. Perciochè 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 immagini 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 né sappiano. La Scrittura in alcuni luoghi è come un limpido [p. 338] 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, accioché 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, o vero posso ancora frammettervi 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. 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?

FI. Ma non vorrebbero alcuni, che da noi, quando formiano pitture sacre, nulla si giungesse all'istoria. La qual cosa non è però da noi osservata. [p. 339]

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. 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 giudizio 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. 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'Esaià, che dice: «*Cognovit bos possessorem, et asinus praesepe Domini*»; e di quell'altro d'Abacuc: «*In medio duorum animalium cognosceris*». Né siete soli nel fingere ambedue questi animali inginocchiati dinanzi al fanciullo, perciòché il medesimo hanno fatto i poeti, e fra gli altri il Sannazaro, che così cantò:



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

*Protinus agnoscens Dominum procumbit humi bos
Cernuus, et mora nulla simul procumbit asellus
Submittens caput et trepidanti poplite adorat.*

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, [p. 340]
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.*

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. Né dagli Evangelisti vien detto che Cristo, ascendendo in cielo, avesse d'intorno schiere d'angeli festeggianti; e pure molti pittori soglion dipingerli 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: «*Equitatu meo in curribus Pharaonis assimilavi te, amica mea*», perché Dio si valse del lor ministero nel dividere l'acque del mar vermiglio e nel fare [p. 341] 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. 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, poichè sotto questa forma esso una volta apparì sopra Cristo. 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 esecuzione 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.



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. Quante cose noi vediamo tutto di dentro quest'ampio teatro del mondo, tutte, secondo la dottrina di Socrate nel Fedone, sono immagini et ombre. Il cielo è simulacro 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 avviene. 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, 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 [p. 342] 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 immagini e simulacri. Ora venitevene, o Guazzo, meco di compagnia considerando la natura e gli effetti di queste ombre e di queste immagini; 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 diletta 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'allegria, 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 potrebbe né generar, né corrompere. Ecco quante utilità ci vengon dal cielo per un diletto che egli con la sua vista ci [p. 343] 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 diletta? Ma nondimeno l'utile avanza il piacere. Esso ci rende fecondo il terreno, esso ci nutrice gli uccelli; esso è 'l mezzo de' sentimenti del vedere, dell'udito e dell'odorato; esso con la sua freddezza scema la putrefazione; esso s'accomoda con la natura di tutte le cose, perché con le gravi è grave, con le leggiere è leggiere; esso in somma con l'attrazione 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 legna 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 [p. 344] 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 immagini delle divine, hanno due fini, il diletto e l'utile, così le pitture, che sono immagini 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, che 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 immagini, 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 [p. 345] 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. Della favola dice il vostro Aristotele che ella dee essere una e rappresentante una sola azione d'un solo. 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, perciocché dall'unità dell'azione 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, ovvero ancor verisimile, che l'altra avvenuta fosse. 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 azione d'un solo, alla quale azione servono tutti gli interlocutori di detto poema, così parimente il savio pittore figura nella sua tavola una sola azione, alla quale come a fine rimirano tutte l'imagini che ivi dal suo pennello formate sono.

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 imitazione 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 azione ha però il pittore in pensiero di rappresentare, cioè l'uccisione fatta da quel guerriero di quella fiera, e non altro. [p. 346]

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 Buonarrotto 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'azioni particolari?

FI. Saranno.

MAR. E voi nondimeno avete detto che in una sola tavola il buon pittore dipinge una sola azione d'un solo soggetto. Dunque, ovvero la cosa non istà come da voi è stato affermato, ovvero che 'l Buonarrotto avrà fatto fallo grande in quest'opera così famosa e da voi pittori cotanto lodata.

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, ovvero, dipingendo un suo capriccio, non lascia alcuna figura disordinata, ma l'ordina tutte ad un fine e da loro l'unità formale; sì come il detto Michelangelo ha fatto, il quale tanta varietà di figure e d'azioni ha ordinato a rappresentare una sola azione, cioè il Giudicio universale, che 'l figliuol di Dio celebrerà de' vivi e de' morti. 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, il 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 ovvero della tal gentildonna, quali apunto erano i ritratti di quel Demone di Lacedemonia, che tanto erano risomiglianti al proprio, che da quelli si di [p. 347] 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'Apelle di cui scrive Apione Grammatico (e lo riferisce Plinio) che un certo fisionomo traeva il giudizio degli anni della morte, o futura o passata, di coloro che eran dipinti. 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 ovvero in mare; perciocché quel crocodilo dimostrava quello essere il fiume Nilo, il quale suol essere abundantissimo di tai serpenti. E quantunque l'Incendio di Borgo, dipinto, come v'ho detto, in Roma da Raffaello, 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. 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 [p. 348] dall'unità del soggetto e dall'unità dell'azione, 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 azione, o vero più azioni, le quali sieno una sola azione 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 azione 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 azione: 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'azion 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 (perciocché 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 azioni, le quali però sieno una sola d'unità formale. Dichiaro il dubbio della mia mente con questo essemplio. La navigazione d'Enea in Italia è un'azione; la guerra del medesimo in terra è un'altra azione: tuttavia, considerando la navigazione e le guerre di Enea in Italia come errori e travagli del medesimo principe, non sono due o più azioni 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. [p. 349]

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 azioni, 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 immagini del pittore stanno immobili, e tutte in un solo sguardo ci si rappresentano agli occhi sempre l'istorie. Però non è convenevole cosa che egli ingombri la sua tavola di tante immagini 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 dovrebbero 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 immagini, ma poche rappresentarne e molte artificiosamente prometterne, se l'invenzione il richiede. Dico appresso, non esser bene il confondere diverse azioni 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 azioni, 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 azioni 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.

[p. 350]

Né solamente in questa cosa, ma in tutte l'altre ancora il buon pittore osserva il verisimile nell'opere sue. Percioché, 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, ovvero in mezzo d'una campagna. Se Sansone portò via le porte di Gaza di mezza notte, non rappresenterà questa azione 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'immagine 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'immagine 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 Durerò 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 di discerniamo. 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 Buonarrotto scostossi in questa cosa dal verisimile. Perché, se la risurrezione di Cristo e, per parlar da teologo, cagione esemplare 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 [p. 351] ha finto d'alcuni santi l'un l'altro in cielo, pur da 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.

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 giudizio e con molto senno.

FI. Volentieri vi sentirò parlare in difesa d'un così divino pittore, alle cui opere mi sento affezionato 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, potrebbero 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. 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. L'istesso ancora noi possiam dire di [p. 352] 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». 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 comunicazione 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'impossibilità della lettera, così molte volte nella pittura i misteri intesi dal buon pittore quando compose l'opera fanno sparire tutto quello che non hanno in sé di credibile, ovvero 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 azione d'amanti), forse che opporrebbe uno scudo alle lance 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 Buonarrotto all'accuse dategli da un compositore d'un certo Dialogo, in cui si mette in bilancia il suo valore con quello di Raffael Sanzio. Ma io dubito che, essendovi fatte buone queste allegorie per levare lo sconvenevole da' poemi (benché Aristarco le bandisse tutte da Omero), non vi sieno però così di leggieri concesse per salvamento del verisimile in molte pitture. Che, se bene l'arte del poetare e del dipingere sono sotto un medesimo genere d'arti imitanti, hanno però ambedue, oltre le loro differenze [p. 353] specifiche, certe proprietà che tra loro non si possono accomunare. È proprio della poesia diletta 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 similitudine 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. Non però niego assolutamente molte composizioni d'allegorie in pittura, sì come voi già provato avete che si ritrovano, et io v'ho concesso.

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 (siam 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, li ha finti rivolti a farsi amichevoli accoglienze l'un l'altro.

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 Buonarrotto 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 [p. 354] 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 quindi conobbe che dovendo i beati intendere et apprendere 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 ovvero 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 allegranti 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 obbligato.

GUA. Ma che diremo noi, o Figino, di quei pittori i quali, nel formar l'immagine di S. Giorgio, fanno che egli rompa la lancia da man diritta nel petto del drago? Parvi egli che sieno osservatori del verisimile? Percioché 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 azione che tenga del maraviglioso, stimando che così la lor pittura più debba piacere e più diletta la vista. Il romper lancia da mano sinistra non è gran fatto; ma lo spezzarla da banda destra è cosa da cavaliere sforzato, quale mostrar vogliono che fosse quel santo. Tuttavia più commendabile sarebbe il fingere il colpo dalla man manca, ovvero, fingendolo dalla diritta, rappresentarlo fatto con asta. Et ecco che, pur [p. 355] anche in questa parte del credibile maraviglioso, il pittore si concorda col poeta nel comporre i suoi simulacri, 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.*

Da' quai versi voi sapete che molti intendenti dell'arte poetica conchiudono, l'ordine poetico essere l'incominciare la favola non dal principio, ma dal mezzo, e poi ritornare dal mezzo al principio, e così camminare 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 avvenimenti di tutte le cose come furono, e con quell'ordine che seguirono: 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, 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 quindi 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, perciocché 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 Alcino. Talché un medesimo conosciamo esser l'ordine del pittore con l'ordine del poeta. De' costumi, che debbo io dirvi? perciocché assai manifesto a voi è che quanto d'intorno a ciò vien dal poeta con le parole imitato, viene altresì dal [p. 356] pittore coi colori perfettissimamente espresso. 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.

Come parimente sappiamo essere il giocare alle noci. Al che alluse Persio quando disse:

*Et nucibus facimus quaecumque relictis,
Quum sapimus patruos.*

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. Né con minor diligenza vengono da quest'arte del pannelleggiare formati i costumi de' giovani, come sarebbero 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. 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 sovrerà. 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.

GUA. Qui c'è non so che cosa da avvertire. Se voi, Figino, aveste a dipingere un vostro capriccio e con quello vo [p. 357] leste rappresentare un paio di nozze all'antica, quante facelle accendereste voi dinanzi alla sposa? Perciocché sareste costretto (non volendo commetter fallo) d'imitare i costumi antichi del maritaggio.

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'autorità di Plutarco, il quale ne' suoi Problemi 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 comune



con le lor mogli, e non separata e divisa tra l'uno e l'altra. Soggiunge che, fra tutti i numeri caffì, 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 intollerabile, come errore per accidente, 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, poichè 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 [p. 358] 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. 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.

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, ritrarsi 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 corrersi il freddo per l'ossa et agghiacciarsi dentro le vene il sangue.

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 descrizione 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. [p. 359]
«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, alzò la testa appena,
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. 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 gliela mangiava. Vedete come egli bene esprime 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. 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.

Leggete poi quello che dice Plinio dell'immagine 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 [p. 360] ordinariamente ciascuno, il quale con umiltà priega, quella figura non avesse voce e parole. 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'elezzione; or ti consiglia
Senz'altro indugio, e qual più vuoi ti piglia».

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.

Ma qual idolo di fierezza vogliam noi dire che fosse l'immagine 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. Segue che noi veggiam brevemente, qual cosa nella pittura corrisponda nella poesia al verso. 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'immagine fa di mestiere serbare, che se si volesse effigiare un uom vile; perciocché maggior grandezza [p. 361] converrebbe dare all'immagine del primo, che del secondo. E come i versi sono tessuti con proporzione di piedi, così le figure sono formate con proporzione di faccie. Discopro il concetto della mia mente con questo esempio. Se 'l poeta vuol comporre un poema eroico, adopera il verso essametro, il quale ha sei piedi; e 'l pittore, se vuoi figurare un eroe, farà l'immagine 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. 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 Durerò 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. 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 immagine, 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 meraviglia elegante, che niente desiderar vi si può. Tuttavia [p. 362] è quasi tutta scortata. 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 ovvero alla bassezza di quei soggetti che ella canta? 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'altra, che tengono più del leggiadro e più dello svelto, per addolcir l'opera e levarle il soperchio della severità. E come il poeta scherza con gli antiteti, ovvero 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. 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. E 'l Tasso, in una sua lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa, loda l'artificio di quel grand'uomo in questo terzetto:

Anzi il dolce aer puro e questa luce
Chiara, che 'l mondo agli occhi nostri scopre,
Traesti tu d'abissi oscuri e misti; [p. 363]

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, vedetevi 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, ovvero al poema, di grandezza e di maestà, sì come un giudizioso disprezzo di questi ornamenti gli orna et innalza. Parimente è vero che, se 'l pittore, sempre che avrà [p. 364] dipinta l'immagine d'un fanciullo, vorrà porle appresso quella d'un vecchio, ovvero 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 immagine ritta in piedi, ovvero che scopra il petto e tutta la parte anteriore del corpo, tante volte vorrà fingergliene appresso un'altra



Fondazione Memofonte onlus
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

che stia a sedere, ovvero 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. Passiamo adunque a dire due sole parole della sentenza, la quale (sì come ricordar vi dovete) annoverammo tra le parti della tragedia. Seneca nella Troade dice di noi uomini:

*Tempus nos avidum devorat et chaos.
Mors individua est, noxia corpori.*

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 sceptrā quietem
Certumve sui tenere diem.
Alia ex aliis cura fatigat
Vexatque animos nova tempestas.*

E non vi pare che Fidia molto bene esprimesse queste sentenze, quando fece l'immagine della Fortuna, che era una donna [p. 365] ignuda, co' piedi sopra una ruota et alati, e con la chioma sparsa tutta sopra la fronte, sì che la nuca restava scoperta? Nell'Ercole Infuriato dice ancora:

*Certo veniunt ordine Parcae.
Nulli iusso cessare licet,
Nulli scriptum proferre diem:
Recipit populos urna citatos.*

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; 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 Repubblica che Lachesi canta le cose passate, Cloto le presenti e Atropo le future, volle il pittore significare con queste tre immagini 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 [p. 366] 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 [p. 367] 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 giudizio 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 provvidenza a quanti vengono a pellegrinare in terra. Per che e da questo esempio 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. 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, 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, [p. 368] sì come Aristotele dice), sì ancora perché il voler provare che 'l pittore abbia questa parte sarebbe soverchio, veggendosi tutto di 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 Raffaello, 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. Quanto alla sesta et ultima parte della tragedia, all'armonia cioè, voi sapete che ella non è opera della facoltà poetica, ma della musica, la qual parimente non ha che fare con la pittura. Ma nondimeno così la pittura s'accosta alla musica, come per avventura la poesia fa. 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; così quegli, mettendo sopra una tavola un colore estremamente bianco et oscuran [p. 369] 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 potè 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 comunemente da' professori della musica 'diesi'), questo ingegnossissimo 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 leggiemente 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. 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, ovvero 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 retitudine, rendeva una voce acuta, e l'altra, come al doppio meno distesa della vicina, ricoverandosi con più lentezza nella retitudine 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, ovvero 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 [p. 370] 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 e ombreggiato dal giallo, e 'l giallo dal verde, e 'l verde dall'azzurro, e l'azzurro dal morello, e 'l morello dal tanè, come il basso è seguito dal tenore, e 'l tenore dall'alto, e l'alto dal canto. 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. Sì che voi vedete o Guazzo, come l'arte della pittura e della poesia caminan [p. 371] del pari e con le medesime leggi nel formare i lor simulacri. Né perché non possa il pittore dipingere in una tavola tutti li 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. 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, vorrebbero lungo tempo per la considerazion loro e lunga ora terrebbero il lettore occupato? Una tavola d'Alberto Durerò, 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 descrizione di quei tormenti! e quanto bisognerebbe che altri s'affaticasse nel leggere, per saperli! 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? [p. 372] Leon X pose nel cortile di Belvedere un gran marmo, dentro il quale un molto avveduto 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'immagine 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 avviene 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, ovvero (come più ci piace di nominarla) Io, in forma di vacca, della quale hanno favoleggiato i poeti che da Giove suo amatore fosse trasformata in giovenca per temenza della dea Giunone, che sopravvenne 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'ingegnossissimo artefice quell'erbe che sono spesse per quelle rive, come sono le fave egizie, le canne e l'arboscello papiro. 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 gocce di sangue. Un cane, alzandosi in piedi et appoggiandosi al toro, sembra di vezzeziare il padrone. Lungo alla pancia del bue si divincola un gran serpente, appresso il quale giace il leone, che spira fierezza. I genitali [p. 373] 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'ingìù. 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 bescia; e dietro alla donna tre fiamme; dietro alle fiamme un fanciullo alato et avinto dagli avvolgimenti 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.

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 aiutate, 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 coltivazione del terreno ci vengono i frutti. Il cane, simbolo di fede 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 [p. 374] 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 produttrice virtù, con la quale moltiplica la ricevuta semente.

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 giudizio?

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* [p. 375] *Timaeus mathematicus Sole Scorpionem transeunte sideris vi [et] quodam veneno aëris putat*»; 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, 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 [p. 376] 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'empire 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 dritta, 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 [p. 377] finte! Non è dunque vero che ancora il pittore non possa in una breve 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 diletta al pari di lei. Né, perché l'idolo poetico ci rappresenti la bellezza degli animi, dir si dee che le imagini della pittura esso avanzi; poichè 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. 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 parca 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*».

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.

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 calpesta, 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 [p. 378] 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. 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. 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. 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 condurla senza pericolo di guastamento. Ma poiché non la potè 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.

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' simulacri 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 sarò tanto sviscerato, che non sarò fra i primi suoi amatori il secondo. [p. 379]

FI. Et io, in scambio di quella, ve ne saprò molto grado rimarrovvene sommamente obbligato; 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'incamincerò 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.