

LEONARDO NEL SEICENTO

CARMELO OCCHIPINTI

I due più solidi pilastri su cui potesse trovare fondamento la moderna dottrina del bello ideale erano il *Della pittura* di Leon Battista Alberti e il *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci. Giovan Pietro Bellori questo lo riconobbe chiaramente, rivolgendosi agli accademici di San Luca allorché, nel maggio del 1664, pronunciò il memorabile discorso de *L'Idea*, da lui poi pubblicato, a introduzione delle *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, nel 1672:

Hora se con li precetti delli antichi sapienti rincontrar vogliamo ancora gli ottimi instituti de' nostri moderni, insegna Leon Battista Alberti che si ami in tutte le cose non solo la simiglianza, ma principalmente la bellezza, e che si debba andar scegliendo da' corpi bellissimi le più lodate parti. Così Leonardo da Vinci instruisce il pittore a formarsi questa idea, et a considerare ciò che esso vede, et parlar seco, eleggendo le parti più eccellenti di qualunque cosa¹.

Viene qui riproposto il saggio di introduzione storica a Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura, nella redazione della princeps (Parigi, 1651)*, testo curato da Monia Carnevali, con un saggio introduttivo di Carmelo Occhipinti (Roma, UniversItalia, 2019), pp. 7-45.

Una lettura così strumentalmente orientata di Alberti e di Leonardo, in risposta alle istanze del classicismo moderno, sarebbe servita a sorreggere tutta quanta l'impalcatura storico-critica delle *Vite* sulle cui pagine, infatti, Bellori rielaborò una grande quantità di spunti teorici puntualmente ricavati – vorrei tra poco mostrarlo con alcuni esempi – dal *Della pittura* e dal *Trattato*.

Certo, Bellori attinse al testo che dell'*editio princeps* di Leonardo si era stampato – in un unico volume insieme ai trattati albertiani² – a Parigi nel 1651, nel pieno clima culturale dell'Académie Royale de peinture et sculpture: clima culturale di cui lo storiografo romano stava fortemente risentendo. Tant'è vero che già nel trattato dell'*Idée de la perfection en peinture démontrée par les principes de l'art* pubblicato sempre a Parigi, nel 1662, da Roland Fréart de Chambray, gli stessi precetti leonardiani erano serviti, insieme a quelli albertiani, addirittura per rifondare completamente i modi dell'*ecfrasis*: Fréart si era infatti cimentato sulle riproduzioni a stampa degli affreschi delle Stanze Vaticane, descrivendoli minutamente per mostrare in che modo Raffaello vi avesse applicato, appunto, tutti quei precetti riguardanti la «pittura di storia», in riferimento cioè alla resa dell'«azione», delle «attitudini» e dei «moti dell'animo», dei «costumi» e dei «dumi», come pure in riferimento a quegli aspetti tecnici che a Bellori, invero, interessavano di meno, riguardo cioè alle misure, alle proporzioni e alla prospettiva lineare costruita mediante l'utilizzo della «piramide visiva»⁴.

¹ BELLORI 1672, p. 6.

² I trattati *Della pittura* e *Della statua* furono riproposti nel volgarizzamento di Cosimo Bartoli, edito per la prima volta negli *Opuscoli morali di Leon Battista Alberti*, tradotti e parte corretti da Cosimo Bartoli, in Venetia, appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1568.

³ LEMERLE 2000, pp. 261-273.

⁴ Fréart ammise infatti di aver composto *L'Idée* con l'intenzione di completare il *Trattato della pittura* di Leonardo «qui n'est preque qu'un projet d'une plus parfaite composition qu'il méditait» (FRÉART DE CHAMBRAY 1662 [2005], p. 202), per ricavarne alcuni «principes fondamentaux» che, in accordo con la scienza della pittura teorizzata da Alberti, consentissero di apprezzare adeguatamente la pittura di Raffaello, ritenuto l'Apelle della pittura moderna, insieme a Leonardo che era il Protogene (*ibidem*, p. 199). A proposito, per esempio, della stampa del *Giudizio di Paride*, Fréart parlava ad-

Il fatto è che a differenza di Fréart, la cui opposizione al naturalismo caravaggesco era rimasta nell'*Idée* del tutto implicita, Bellori volle servirsi di Alberti e di Leonardo per acquisirli alla causa del Bello ideale, fino per così dire a far diventare i loro testi delle armi affilatissime da usare contro il povero Caravaggio⁵. In sostanza, Bellori dovette impegnare tutta la propria intelligenza per impedire che a Leon Battista e a Leonardo si appellassero i fautori del naturalismo caravaggesco, che avrebbero magari potuto ricavarne a proprio vantaggio taluni argomenti di legittimazione teorica (non era per esempio mancato chi pensasse di adoperare la nozione albertiana di «finestra» per nobilitare addirittura il Bamboccio, le cui pitture parevano potersi apprezzare proprio come «finestre aperte» sulla vita popolare, come la si conduceva nella Roma dell'epoca⁶).

Traversie editoriali del 'Trattato della pittura' (tra il 1634 e il '51)

Solo una parte minima dei testi leonardiani che, a suo tempo, Francesco Melzi aveva dovuto mettere in ordine nella speranza di produrne una stampa era confluita nella *princeps* del 1651⁷. Perché a pubblicarsi, allora, come *Trattato della pittura* era stata una redazione estremamente ridotta, che si limitava ad alcuni

dirittura di «point de veu» e di «pyramide radieuse, à la pointe de laquelle est l'oeil» (*ibidem*, p. 214); di «diminution succesive des trois premières figures», di «point de distance», di «axe de la pyramide visuelle, lequel doit toujours demeurer fixe et parallele au niveau du plan, et à la hauteur de l'horizon» (*ibidem*, p. 204), nonché di diminuzione proporzionale delle figure («degradation», *ibidem*, p. 215).

⁵ Poussin, tuttavia, aveva palesemente osteggiato Caravaggio e i caravaggeschi in nome del Bello ideale, come si ricava, per esempio, dalla successiva testimonianza di FÉLIBIEN 1666-1688, III, p. 194: «[Poussin] ne pouvait rien souffrir du Caravage, et disait qu'il était venu au monde pour détruire la peinture», citato in NICOLAS POUSSIN. *LETTRES* 1994, p. 196.

⁶ PASSERI 1772, p. 55.

⁷ VASARI 1568 [1966-1987], IV, p. 28. L'edizione critica del *Trattato della pittura*, secondo la più ampia redazione contenuta nel codice vaticano *Urb. Lat.* 1270 – per la prima volta edita da Marco Tabarrini nel 1890 –, si deve a PEDRETTI, VECCE 1995. Se ne veda l'introduzione, con ampia bibliografia. Cfr. inoltre la bibliografia ragionata in AGOSTI 2002.

capitoli della seconda e della terza parte dell'opera intera (rispettivamente riguardanti il tema dei lumi e del chiaroscuro, dei movimenti e delle proporzioni della figura umana), nonché della quarta parte (sui panneggi).

Le cose andarono in questo modo: nel 1634 il conte milanese Galeazzo Arconati aveva spedito a Roma una copia che di tale redazione parziale egli possedeva, affinché per il tramite di Cassiano dal Pozzo essa venisse offerta in dono al cardinal Francesco Barberini, da cui l'Arconati sperava di ottenere alcuni favori (si è proposto di identificare tale copia nel codice vaticano *Barb. Lat. 4304*⁸).

Cassiano si rese immediatamente conto dell'enorme importanza del testo che gli era così capitato tra le mani: perciò egli non tardò a coinvolgere nientemeno che Nicolas Poussin, insieme a Pier Francesco Alberti (già impegnato, poco prima, nell'illustrazione della *Roma sotterranea* di Antonio Bosio, edita nel 1632), incaricando entrambi di illustrare il testo leonardiano in vista di una sua pubblicazione la quale, presumibilmente, si sarebbe dovuta relizzata sotto gli auspici di papa Barberini⁹. Entro il 1638, data della morte di Pier Francesco (autore di tutte le dimostrazioni geometriche del *Trattato*), il testo era di sicuro pronto perché se ne potesse avviare la stampa. Non sappiamo, però, per quali ragioni essa non ebbe luogo.

Una novità importante era nel frattempo intervenuta: nel mese di agosto del 1640 Cassiano affidò una copia del testo, corredata delle illustrazioni di Poussin e di Alberti, a Paul Fréart de Chanteau e a suo fratello Roland Fréart de Chambray mentre essi si trovavano in missione a Roma, per conto di Sua Maestà Cristianissima, allo scopo di convincere Poussin a ritornarsene a

⁸ La vicenda è stata ricostruita da SPARTI 2003, pp. 144-188). Il *Barb. Lat. 4304* su cui Cassiano aveva iniziato a lavorare dipendeva dalla copia oggi in Ambrosiana, il *Codex Pinellianus* di provenienza Arconati (*ibidem*, p. 147). La corrispondenza tra Cassiano dal Pozzo e Galeazzo Arconati si trovava già in STEINITZ 1958, pp. 218-271. Si veda SOLINAS 2000, p. 11 e *passim*.

⁹ A proposito della collaborazione con Cassiano dal Pozzo, lo stesso Poussin diceva di essere stato «allievo del suo Museo e della sua Casa», come si legge in BELLORI 1672, p. 416.

Parigi (la copia, anch'essa parziale, che del *Trattato* giunse per tale via alla corte di Francia è identificata con quella, interamente illustrata, oggi conservata all'Hermitage; Charles Errard ne avrebbe ricavato i disegni definitivi in vista della pubblicazione¹⁰).

È quindi verosimile che – al tempo in cui viveva il cardinale Richelieu – ad assumersi la responsabilità di pubblicare il testo leonardiano fossero allora i fratelli Fréart: accadde però che gli ambiziosi programmi di politica culturale fino ad allora condotti dal cardinale conoscessero nel 1642, alla sua morte, una battuta d'arresto, come infatti leggiamo nella dedicatoria dell'*editio princeps* del *Trattato* firmata da Raphaël Trichet du Fresne, bibliotecario di corte poi passato ai servizi di Cristina di Svezia, il quale infatti asserì che «se per la gloria del Regno non moriva il nostro gran Cardinale, avrebbe portato Roma a Parigi». Tali programmi – du Fresne non mancava allora di sottolinearlo – avevano appunto mirato a fare di Parigi una nuova Roma, non diversamente da come, nel secolo precedente, aveva già preteso di fare il buon re Francesco I il quale, per di più, aveva avuto il grande merito di attirare presso di sé il maestro di Vinci¹¹. Così, dopo la scomparsa del Richelieu, toccò al cardinale Mazzarino e, quindi, al ministro Jean-Baptiste Colbert di promuovere quegli stessi ambiziosi programmi che tra l'altro prevedevano, in un certo senso, di far 'ritornare' Leonardo in Francia pubblicandone il *Trattato*, onde appropriarsi della sua immensa eredità per assimilarla, in certo qual modo, agli orientamenti classicisti del *Grand Siècle*.

Fu necessario, però, che si avviassero ufficialmente, nel febbraio del 1648, le attività dell'Académie Royale de peinture et de sculpture, perché a Parigi potesse ristabilirsi quel clima di rinnovato fervore che rese possibile, alla fine, il compimento dell'impresa editoriale da tempo nuovamente arenatasi. Il 30

¹⁰ Cfr. SPARTI 2003, pp. 151, nota 43, e 154.

¹¹ Sul mecenatismo di Luigi XIV che continuò a trarre ispirazione dall'esempio di Francesco I, protettore di Leonardo, vedere HASKELL, PENNY 1981, pp. 37-42 e *passim*. Più di recente FAGNART 2009, p. 38.

aprile del 1650 Fréart de Chambray otteneva dalla Corona il privilegio di stampa – lo si legge nell'edizione francese del *Trattato* – in favore non soltanto della pubblicazione bilingue di Leonardo, ma pure del *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* da lui stesso composto (e, nello stesso 1650, consegnato alle stampe), nonché della traduzione francese de *I quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio (Paris, E. Martin, 1650): nel suo complesso, si trattava di un'iniziativa editoriale davvero imponente, che mirava allo svecchiamento, anche in terra francese, del linguaggio delle arti figurative nella stessa direzione che, d'altronde, era stata già indicata, alla metà del Cinquecento, nella corte di Enrico II al tempo dei primi volgarizzamenti francesi del *De architectura* di Vitruvio e del *De re aedificatoria* di Alberti, quando gli interessi dei trattatisti erano tutti orientati verso l'architettura¹².

Ebbene, uscita dalla stamperia ufficiale del Re Cristianissimo, la *princeps* del *Trattato della pittura* di Leonardo venne strategicamente accompagnata da un'epistola dedicatoria indirizzata alla regina Cristina di Svezia: il cui nome avrebbe assicurato grande risonanza internazionale al libro, in considerazione del ruolo di «nume tutelare de' virtuosi» che Cristina aveva assunto a livello europeo tanto da far credere al mondo intero di essersi voluta mettere in competizione nientemeno che con Francesco I, sovrano di Francia di gloriosissima memoria, il quale aveva fatto di Fontainebleau una «nuova Roma»¹³. In questo modo Leonardo da Vinci, che aveva reso l'anima a Dio mentre si trovava tra le braccia di quel re, otteneva adesso «la fortuna di rivivere nelle mani d'una dama» cosicché, dopo lungo oblio, la sua eredità potesse finalmente trasmettersi alla posterità, «per il bene e la pubblica utilità»¹⁴.

Alla dedicatoria a Cristina di Svezia seguiva la lettera di du Fresne, indirizzata al «molto illustre ed eccellentissimo signore, il signore Pietro Bourdelot, primo medico della Serenissima Regi-

¹² In proposito devo rinviare a OCCHIPINTI 2003 e, più di recente, MOTOLESE 2012.

¹³ Cfr. OCCHIPINTI 2010.

¹⁴ LEONARDO 1651, s.i.p.

na di Svezia», il quale, amico di Poussin e di Fréart – al tempo in cui tutti insieme «andavamo con tanta accuratezza esaminando le bellezze dell'una e dell'altra Roma» – aveva offerto il proprio importante sostegno alla realizzazione di quei grandiosi progetti monarchici che erano volti a fare di Parigi, appunto, la «nuova Roma».

Per dare una direzione di lettura al *Trattato*, per orientare cioè il lettore meglio di come il biografo Giorgio Vasari avrebbe potuto fare, du Fresne si era premurato di comporre una «vita» di Leonardo con l'intenzione di offrirla, corredata da una notevolissima bibliografia storico-artistica¹⁵, ai soli lettori in lingua italiana. Infatti, alla luce dell'accortissima operazione culturale che aveva condotto, prima che all'edizione di Leonardo, all'istituzione della parigina Académie, a du Fresne interessava evidenziare, all'interno della biografia di Leonardo, il ruolo di mecenate che fu giocato da Ludovico il Moro, duca di Milano: grazie infatti alla presenza di Leonardo nella corte sforzesca, Ludovico il Moro era riuscito a trasformare, svecchiandola completamente, la Milano «gotica»; ma, d'altronde, niente di diverso sarebbe di lì a poco accaduto, grazie sempre alla presenza di Leonardo, nella corte di Valois, dal cui esempio luminoso bisognava che il giovanissimo Luigi XIV traesse ispirazione (come anche Bellori non avrebbe perso occasione di ricordare¹⁶):

La prima cosa che facesse quel principe [*sicil.* Ludovico il Moro] fu di formare un'accademia per l'architettura, nella quale egli introdusse Leonardo, il quale scacciando le maniere gotiche della prima scuola, già stabilita nell'istessa città cento anni avanti a sotto Michelino, aprì la vita di ridurre quell'arte alla sua prima et antica purità¹⁷.

¹⁵ LEONARDO 1651, s.i.p.

¹⁶ BELLORI 1672, pp. 428 e 431: «Grandi erano le proposizioni che si facevano allora, rinovandosi li magnanimi pensieri di Francesco primo [...] alla cui memoria saranno sempre tenute le nostre arti e tutte le scienze e facultà nobili, da quel generoso principe ristabilite in Francia».

¹⁷ In LEONARDO 1651, s.i.p. Sulla base della biografia di Du Fresne ancora il Félibien nei suoi *Entretiens* dirà di questa accademia di pittori e architetti fondata dal duca di Milano e diretta da Leonardo (FÉLIBIEN 1666-1688, I, p. 218: «Ce Duc composa une Academie de peintres et architectes, dont Leonard eut la direction»). Sui rapporti tra

Du Fresne celebrava così la corte milanese – non diversamente da come meritava di esserlo quella di Valois – in quanto sede di una vera e propria «accademia» dominata da Leonardo, «nella quale erano riusciti eccellenti nella pittura Francesco Melzi, Cesare Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, Marco Uggioni, Antonio Boltraffio, Paolo Lomazzi et altri milanesi, tutti imitatori del Vinci a tal segno che spesso le opere loro vennero e vengono oggidì credute, stimate e vendute per fattura di Leonardo, e principalmente quelle del Sesto e del Lovino, che più si accostano alla maniera del maestro»¹⁸ (naturalmente, tale prospettiva storica si basava sulla conoscenza dell'opera storiografica di Giovan Paolo Lomazzo, cui du Fresne attribuiva il merito di aver riconosciuto in Leonardo il fondamento dell'«idea del vero e perfetto pittore»¹⁹).

La traduzione francese del testo leonardiano, dovuta a Fréart, usciva nello stesso 1651 col titolo di *Traitté de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit d'italien en françois par R[oland] F[réart] S[ieur] D[e] C[hambrey]*. Il nuovo volume, che non includeva le prefazioni dell'edizione italiana, né le opere albertiane, era introdotto da una lettera dedicatoria indirizzata a Nicolas Poussin; in essa Fréart ringraziava Cassiano dal Pozzo per aver messo a disposizione del proprio fratello Paul il prezioso manoscritto vinciano, rimpiangendo per di più di non aver potuto approfittare – come invece, a Roma, aveva fatto Cassiano – della collaborazione di Poussin, il quale avrebbe potuto aiutarlo a rendere meglio comprensibili alcuni passaggi oscuri del *Trattato*, «face à l'obscurité du stile de cet auteur».

Una volta francesizzato, Leonardo finiva per diventare, nientemeno, il vero maestro di Poussin:

l'edizione del trattato e le istanze culturali che portarono all'istituzione dell'Académie Royale de peinture et sculpture, cfr. FARAGO 2009, p. 13. Sulla ricezione del *Trattato* in Francia si vedano THUILLIER 1994, p. 13 e KEMP 2009, pp. 39-60.

¹⁸ In LEONARDO 1651, s.i.p.

¹⁹ L'*Idea del tempio della pittura di Giovanni Paolo Lomazzo pittore, nel quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura* era stato stampato in Milano, per Paolo Gottardo Ponto, nel 1590.

Ce rare livre, qui doit estre d'ores-en-avant la reigle de l'art et la guide de tous les vrais peintres, vous avez monstré encore ne cela l'estime que vous faisez de l'auteur, et de son ouvrage. Et comme vous sçavez mieux que personne les qualitez excellentes de ce grand genie [...] vous ne faites point aussi de difficulté de le nommer vôtre maistre [...]²⁰.

Pittura di storia

Bellori definiva albertianamente la pittura di storia come «rappresentazione d'humana azione»: bisognava perciò che il pittore – cito dall'*Idea* – sapesse «ritenere nella mente gli essempli degli affetti che cadono sotto esse azioni, nel modo che'l poeta conserva l'Idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso, e del pianto, del timore e dell'ardire»²¹. Ma appunto era stato Alberti, già prima di Leonardo, a raccomandare al pittore di prestare attenzione ai cosiddetti «moti dell'animo» che, come si leggeva nel *Della pittura*, «dai dotti son chiamati passioni, come è la ira, il dolore, l'allegrezza, il timore, il desiderio, e simili»²². Non sorprende, allora, se già nelle pagine dell'*Idée* di Fréart troviamo continue allusioni ai «mouvements de l'esprit» e ai «gestes et passions»²³, così come poi, su quelle di Bellori, ai «mo-

²⁰ Dalla dedicatoria «A Monsieur le Poussin, Premier Peintre du Roy» dell'edizione francese del *Traité de la peinture de Leonard de Vinci*, s.i.p., citato e discusso da SPARTI 2003, p. 161, nota 100.

²¹ BELLORI 1672, p. 9. Cfr. ALBERTI 1651, p. 28: «Grandissima opera del pittore è la istoria. Le parti della istoria sono i corpi; le parti del corpo sono le membra; le parti delle membra sono le superficie, perché di queste si fanno le membra, delle membra i corpi, de' corpi la istoria, della quale si fa quella ultima veramente e perfettamente finita opera del pittore», e p. 31: «Seguita il componimento de' corpi, nel quale consiste tutto lo ingegno e tutta la lode del pittore, del qual componimento si son dette alcune cose attenenti al componimento de' membri: imperoché ei bisogna che quanto allo officio et alla grandezza tutti i corpi si accordino insieme nella istoria».

²² ALBERTI 1651, p. 34. I riferimenti al *De pictura* nel *Trattato* di Leonardo erano puntualmente segnalati in BAROCCHI 1971-1977, II, pp. 1260-1261 e *passim*. Si vedano, più di recente, le considerazioni di MARANI 2015b, pp. 223-233.

²³ FREART DE CHAMBRAY 1662 [2005], s.i.p. e p. 204 e *passim*.

ti dell'animo», o «dell'anima»²⁴.

Ebbene, di tutte queste nozioni lo storiografo romano si sarebbe servito per osteggiare, con implacabile spietatezza, il naturalismo di Caravaggio rimproverandogli di fare la «*historia senza azione*», per di più «lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte», ovvero rifiutando la precettistica teorica di tradizione albertiana e leonardiana²⁵. Pensiamo, ad esempio, alla scena del *Martirio di San Matteo* il cui «componimento e li moti» meritavano da parte di Bellori la più dura disapprovazione in quanto niente affatto «sufficienti all'*historia*»²⁶.

Con altrettanto implacabile precisione, dal *Della pittura* Bellori desumeva svariati argomenti elogiativi per riferirli ai moderni pittori di storia, da Raffaello fino a Domenichino e a Poussin: costoro meritavano, infatti, i più alti apprezzamenti per via della loro capacità di restituire, insieme ai «moti» e alle «passioni» dei loro personaggi, costumi e ambientazioni storiche, sempre nel rispetto dei valori classicistici di «decoro», «convenienza», «varietà». Tanto più che tali apprezzatissimi pittori di storia si erano sempre giovati – Bellori non mancava di osservarlo – della frequentazione di dotti letterati, proprio come Alberti nel *Della pittura* aveva raccomandato di fare²⁷.

Perciò gli affreschi delle *Stanze vaticane* – che avevano visto Raf-

24 BELLORI, 1672, p. 20: «È però necessario formarsene un'immagine su la natura, osservando le commozioni umane, ed accompagnando li moti del corpo, con li moti dell'animo».

25 Così quando Bellori parlava di «*Historia senza azione*» (a proposito dei dipinti caravaggeschi della cappella Carafa), intendeva dire che Caravaggio aveva rinnegato la nozione albertiana e leonardiana di pittura di storia (BELLORI 1672, p. 207). Il difetto di Caravaggio consisteva nell'essersi fermato a «quella sola invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno», così «lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte» (*ibidem*, p. 203), ovvero i precetti albertiani e leonardiani. Sulla pittura di storia intesa come rappresentazione di un «*attione*», si veda già MASSANI 1646, p. 20, a proposito della famosa competizione tra Guido Reni e Domenichino nell'oratorio di Sant'Andrea in San Gregorio al Celio a Roma, cui arbitro era stata la vecchiarella.

26 BELLORI 1672, p. 220.

27 Cfr. ALBERTI 1651, p. 42: «E però consiglio io lo studioso pittore che si doni quanto più può a' poeti et a' retori, et agli altri dotti nelle lettere, e si facci loro familiare e benevolo». Attorno a questo motivo albertiano appare ruotare, per esempio, l'intera biografia di Domenichino.

faello confrontarsi con un eccezionale suggeritore, un letterato di profondissima erudizione storica dubitativamente identificato da Bellori in Antonio Tebaldeo, in Pietro Bembo, oppure in Paolo Giovio²⁸ – si offrivano come esempio tra i più mirabili, rispetto alla «tanta varietà di moti, e di passioni, che ben dimostra un'idea superiore ad ogni altra, benché fecondissima»²⁹, sicché «questo gruppo nella varietà degl'incontri che si agitano ad un tempo stesso, commove l'occhio ad ammirarli»³⁰.

Quanto infatti alla diversificazione di «positure» e «attitudini» delle figure, in funzione dell'effetto di quintiliana *varietas* prescritto da Alberti, Bellori non poté fare a meno di ricalcare, cimentandosi sulla *Scuola di Atene*, il seguente passaggio del *Della pittura*:

Ma essendo in qualunque istoria gioconda la varietà, quella pittura nondimeno è grata a tutti, nella quale le positure e le attitudini de' corpi sono fra loro molto differenti. Stieno adunque alcuni da essere sguardati tutti in faccia, con le mani alte e con le dita risplendenti, posati sopra uno delli piedi; altri stieno con la faccia in profilo, e con le braccia a basso, e con piedi del pari, e ciascuno abbia da per sé i suoi piegamenti e le sue attitudini; altri stieno a sedere, o inginocchiati, o quasi a giacere³¹.

Nello stesso senso andavano letti i precetti di Leonardo che sviluppavano quelli già esposti da Alberti riguardo alla «varietà» nei caratteri, nelle fisionomie, nelle corporature, nelle età e negli

²⁸ Così BELLORI 1695, p. 27, insisteva molto sulle relazioni tra Raffaello e i letterati che dovettero guidarlo nella definizione dell'invenzione delle stanze Vaticane. Sulla cultura letteraria che si richiedeva al pittore che si dedicasse alla rappresentazione di «storie» o di «favoleggiamenti poetici», si veda anche SCARAMUCCIA 1674, p. 195 («Quanto sia d'utile al pittore dilettarsi di belle lettere»).

²⁹ BELLORI 1695, p. 59.

³⁰ BELLORI 1695, p. 56.

³¹ ALBERTI 1651, p. 32. Circa gli effetti di «varietà» e «abbondanza» richiesti nella pittura di storia, cfr. *ibidem*, pp. 44-45: «essendo la principale opera del pittore la istoria, nella quale si deve ritrovare qualsivoglia abbondanza et eccellenza delle cose [...]». Sulla diversificazione delle posture della figura, preferibilmente «assise o inclinate», secondo le adeguate fisionomie e costumi, si veda anche Scaramuccia 1674, p. 205 («Dell'istoriare»).

abiti³², nonché, naturalmente, nei «moti dell'animo»³³ e, dunque, nelle «attitudini»³⁴.

Ma pure trovandosi di fronte alla *Caccia di Diana* di Domenichino – dove si vede uno di quei «giovini pastori che ascosti e furtivi sporgono alquanto la testa dai rami e dalle frondi [...], che col dito alla bocca fa cenno e ci addita silenzio»³⁵ – Bellori doveva ricordarsi di Leon Battista che aveva raccomandato al pittore di inserire nelle proprie storie qualche personaggio che

32 LEONARDO 1651, p. 64 («Varietà d'uomini nell'istorie. Capitolo LXXXIV): «Nell'istorie vi devono esser uomini di varie complessioni, stature, carnagioni, attitudini, grassezze, magrezze, grossi, sottili, grandi, piccioli, grassi, magri, fieri, civili, vecchi, giovani, forti e muscolosi, deboli e con pochi muscoli, allegri, malinconici, e con capelli ricci e distesi, corti e lunghi, movimenti pronti e languidi, e così vari abiti, e colori, e qualunque cosa in essa istoria si richiede». Cfr. ALBERTI 1651, p. 31: «Dirò che quella istoria è copiosissima, nella quale a' loro luoghi saranno mescolati insieme vecchi uomini, giovani, putti, matrone, fanciulle, bambini, animali domestici, cagniolletti, uccelletti, cavalli, pecore, edifici e provincie, e loderà qual si voglia abbondanzia, purché ella si confaccia alla cosa che quivi si vuol rappresentare».

33 LEONARDO 1651, p. 25 (che dipende da Alberti): «Dico dunque che nell'istoria si richiede, secondo i luoghi, misti gl'uomini di diverse effigie, con diverse età et abiti, insieme mescolati con donne, fanciulli, cani, cavalli, et edifici, campagne e colli; e sia osservata la dignità e decoro al principe et al savio, con la separazione dal volgo; né meno mescolerai li malinconici e piangenti con gl'allegri e ridenti, che la natura dà che gl'allegri stiano con gl'allegri, e li ridenti con i ridenti, e così per il contrario». Sui «moti mentali senza il moto del corpo, et alcuni col moto del corpo». Sulla diversificazione delle fisionomie dei volti, cfr. Scaramuccia 1674, p. 199 («Di quanto pregio sia il variar delle fisionomie»). Anche Fréart, basandosi su nozioni albertiane e leonardiane, apprezzava la «grande variété d'aspects et d'expression», per esempio, nella composizione raffaelliana del *Giudizio di Paride* (FRÉART DE CHAMBRAY 1662 [2005], p. 210).

34 Si vedano per esempio il capitolo CCLIII, intitolato «Qualità d'uomini ne' componimenti dell'istorie» (LEONARDO 1651, p. 72), e il capitolo CLXXXIII, «Delle attitudini, movimenti e lor membri»: «Né ancora si replichi le medesime attitudini di una istoria» (*ibidem*, p. 51), e il capitolo XLIV, «Del difetto del pittore»: «Grandissimo difetto è del pittore ritrarre ovvero replicare li medesimo moti, e medesime pieghe di panni in una medesima istoria e far somigliare tutte le teste l'una con l'altra» (*ibidem*, p. 9). Questi stessi avvertimenti, letti in senso antimanieristico, avrebbero conosciuto ampia circolazione nella letteratura seicentesca; si consideri per esempio Scaramuccia 1674, p. 194 («Dell'abborrimento che si deve avere contro le cattive pitture ed altra gente di poco gusto nella professione»): «L'istesso motivo puo' servirti in sapere isfuggire la pratica de' cattivi maestri, e di mal gusto impastati, li quali co' loro falsi dogmi e menzogne inventate, non tendono ad altro [...] ch'attraere a sé per alcun loro privato interesse li giovani di spirito sì, ma però di poca esperienza».

35 BELLORI 1672, p. 368.

«avvertisca gli spettatori, chiamandogli con la mano a vedere quelle cose che quivi si fanno [...] o che con i suoi gesti ti inviti a ridere seco, o forse a piangere»³⁶.

Naturalmente Alberti aveva anche avvertito i moderni pittori di non eccedere negli effetti di «varietas» compositiva, tenendosi entro i limiti della «convenienza» e del «decoro», evitando in particolare oscenità e bassezze³⁷. Il qual avvertimento tornava molto utile a Bellori, che l'avrebbe rinfacciato nientemeno che a Caravaggio. Tanto più che la stessa cosa si leggeva nel *Trattato* di Leonardo (nel capitolo CCLI intitolato «Dell'osservazione del decoro»):

Osserva il decoro, cioè la convenienza dell'atto, vesti, sito e circostanti della dignità o viltà delle cose che tu vuoi figurare: cioè che il re sia di barba, aria et abito grave, et il sito ornato, et i circostanti stiano con riverenza, ammirazione et abiti degni e convenienti alla gravità d'una corte reale, e li vili disornati et abbierti, e li loro circostanti abbinino similitudine con atti vili e presuntosi, e tutte le membra corrispondino a tal componimento [...]³⁸.

Il 'Bello ideale' contro il naturalismo di Caravaggio

Dicesi che Demetrio antico statuario fu tanto studioso della rassomiglianza che diletto più dell'imitazione che della bellezza delle cose; lo stesso abbiamo veduto in Michelangelo Merigi³⁹.

Questo *incipit* della biografia belloriana di Caravaggio contiene una citazione implicita del *Della pittura* di Alberti. Si tratta del

³⁶ ALBERTI 1651, p. 33.

³⁷ «La prima cosa che nella istoria arreca e ti porge piacere, è essa copia e varietà delle cose [...]. Ma io vorrei che questa abbondanza fusse adorna e prestasse di sé una certa varietà grave e moderata, mediante la dignità e la reverenzia [...]. Questa modestia e questa reverenzia desidero io che in tutta la istoria si osservi, accioché le cose oscene o si lassino da parte o si emendino» (ALBERTI 1651, pp. 31 e 32).

³⁸ LEONARDO 1651, p. 72.

³⁹ BELLORI, 1672, p. 211.

passo in cui Alberti ammoniva i pittori moderni di guardarsi dal cattivo esempio che in età antica era dato dal bronzista ateniese Demetrio (creduto invero, nel *Della pittura*, un pittore): il quale era stato «molto più curioso nello esprimere la somiglianza delle cose, che ei non fu nel conoscere il bello. Dunque si debbe andare scegliendo da' corpi bellissimi le più lodate parti: per tanto bisogna porre ogni studio et industria principalmente in conoscere, imparare et esprimere il bello»⁴⁰. Parole che, naturalmente, a Bellori facevano molto gioco. Tant'è che dello stesso riferimento a Demetrio egli si era servito, in senso analogamente anticaravaggesco, già nel testo dell'*Idea*, dove venivano ricordati gli altri «artisti similitudinari» dell'antichità menzionati da Plinio il Vecchio (Dionisio e Pirreico⁴¹) e da Aristotele (Pausone⁴²):

Anzi la natura, per questa cagione, è tanto inferiore all'arte, che gli artefici similitudinarii e del tutto imitatori de' corpi, senza elezzione e scelta dell'idea, ne furono ripresi: Demetrio ricevè nota di esser troppo naturale, Dionisio fu biasimato per aver dipinto gli uomini simili a noi, comunemente chiamato anthropógraphos, cioè pittore di uomini. Pausone e Pirreico furono condannati maggiormente per avere imitato li peggiori, e li più vili, come in questi nostri tempi, Michel Ange-

⁴⁰ ALBERTI 1651, pp. 42-43. Il riferimento allo scultore attico Demetrio non è presente in Vasari, ma alcune sue opere sono ricordate, senza alcun accenno alle predilezioni di genere, nella *Lettera di M Giovambattista di M. Marcello Adriani a Messer Giorgio Vasari*, in VASARI 1568 [1966-1987], I, p. 212. La fonte non era Plinio il Vecchio, bensì Quintiliano, *Inst. orat.*, XII, 10, 9 («del che gli antichi lo criticarono chiamandolo “effigiatore d'uomini?”»), insieme a Luciano, *Philopseudes*, 18 ss. (cfr. FERRI 2000, p. 121, nota 76).

⁴¹ PLINIO IL VECCHIO, *Nat. Hist.*, 35, 112 e 113 (in Ferri 2000, p. 223): «Namque subtexti par est minoris picturae celebres in penicillo, e quibus fuit Piraeicus. Arte paucis postferendus, proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinusque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus thyparographos, in iis consummatae voluntatis, quippe eae pluris veniere quam maximae multorum. [...] Contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id antropographos congomminatus».

⁴² La citazione di Pausone deriva dall'*incipit* della *Poetica* di Aristotele («come i pittori: Polignoto li raffigurava migliori, Pausone peggiori, Dionisio simili »); cfr. AGUCCHI [1607-1615ca.], in MASSANI 1646, p. 13: «Considerando Aristotile, che necessariamente si dovevano dalla Poesia imitare persone di qualità, o migliori di quelle del suo tempo, o peggiori, o simiglianti, lo provò con l'esempio di pittura, perché Polignoto imitò i migliori, Pausone i peggiori, e Dionisio i simiglianti».

lo da Caravaggio fu troppo naturale, dipinse i simili, e' l Bamboccio i peggiori⁴³.

Vero che già monsignor Agucchi, probabilmente anche lui dietro suggestione del *Della pittura*, aveva ravvisato una stessa affinità tra Demetrio e Caravaggio («il Caravaggio, eccellentissimo nel colorire, si dee comparare a Demetrio, perché ha lasciato indietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine»⁴⁴). Ma rispetto all'Agucchi, il testo di Bellori rivela ormai una più solida consapevolezza maturata proprio sulla rilettura di Alberti, eletto a fondamento teorico dell'*Idea* e, dunque, dell'intero dispositivo critico-ermeneutico delle biografie artistiche⁴⁵. D'altronde, Agucchi non aveva mai menzionato Leonardo come trattatista, bensì solamente come pittore, da lui ricondotto, insieme ad Andrea del Sarto, alla cosiddetta Scuola fiorentina⁴⁶: evidentemente, Bellori si era potuto fare di Leonardo un'idea completamente diversa.

Ora, svariati altri passaggi anticaravaggeschi che si leggono nell'*Idea* presuppongono tutti l'autorità di Leon Battista: il quale tra l'altro aveva affermato – facendo gioco, ancora una volta, a Bellori – che «quella idea della bellezza non si lascia conoscere dagli ignoranti»⁴⁷. Ed eccolo, Bellori, dare addosso al povero Caravaggio perché le sue opere tanto piacevano al popolo ignorante: «Il popolo riferisce tutto al senso dell'occhio: loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte»⁴⁸; per

⁴³ BELLORI, 1672, p. 5.

⁴⁴ AGUCCHI [1607-1615ca.], in MASSANI 1646, p. 14. Cfr. MAHON 1947, p. 257.

⁴⁵ Ora di una simile strumentalizzazione di Alberti e di Leonardo non c'è traccia in Agucchi [1607-1615ca.], in MASSANI 1646, p. 14, in riferimento «alla disposizione del tutto, alla rara invenzione di ciascuna parte, al componimento, al disegno et isquisitezza de contorni, alla vaghezza del colorito, alle proporzioni, alla bellezza, alla maestà, alla gravità, alla gratia, alla leggiadria, alla nobiltà dei soggetti, al decoro, alla vivacità et allo spirito delle figure, agl'ignudi, a' paneggiamenti, agli scorci, alla viva espressione degli affetti».

⁴⁶ MASSANI 1646, p. 9.

⁴⁷ ALBERTI 1651, p. 43.

⁴⁸ BELLORI 1672, p. 11.

contro gli «spiriti elevati», «sublimando il pensiero all'idea del bello, da questa sola vengono rapiti, e la contemplanò come cosa divina»⁴⁹. In realtà una siffatta strumentalizzazione di Alberti doveva seguire la direzione già a suo tempo indicata da monsignor Agucchi nelle pagine del suo *Trattato*, dove si leggeva che «le cose dipinte et imitate dal naturale, piacciono al popolo, perché egli è solito a vederne di sì fatte»⁵⁰.

Ma non sorprende riconoscere i medesimi spunti albertiani sul «popolo ignorante», ritenuto incapace di apprezzare l'Idée del bello, pure sulle pagine dell'*Idée* di Fréart, dove però tali spunti erano usati non già contro il Merisi, bensì contro il Buonarroti: Michelangelo fiorentino vi veniva infatti violentemente condannato per avere sempre calpestato il decoro e la nobiltà della pittura, rivelatosi «si rustique et si malplaisant», specie nelle «actions extrêmement indécentes» del *Giudizio sistino*, che tanto lo avvicinavano al popolaccio ignorante, alla «plus vile canaille de la populace»⁵¹.

Precetti contro il luminismo

Sulla base dei precetti albertiani e leonardiani riguardanti la scienza dei «lumi», Bellori avrebbe formulato la celebre stroncatura del luminismo caravaggesco, elaborandone altresì una serie di argomenti elogiativi da spendere in favore di Raffaello e dei moderni pittori di storia.

Infatti, quanto al trattamento degli incarnati Alberti aveva in particolare raccomandato al pittore di evitare ombre troppo nette, perché rendevano un intollerabile effetto di bruttezza (si ricordi come nel testo volgare del *De pictura* composto dallo stesso Alberti, tale bruttezza venisse caratterizzata mediante l'aggettivo

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ AGUCCHI [1607-1615ca.], in MASSANI 1646, p. 8. Anche Agucchi, d'altronde, aveva raccomandato di «non imitare il naturale perfettamente, come all'occhio appare, senza cercar niente di più» (*ibidem* p. 7).

⁵¹ FRÉART DE CHAMBRAY 1662 [2005], p. 205.

«gotico»⁵²); per conseguire, invece, esiti di leggiadria e grazia in contrasto con la barbarie medievale, il pittore avrebbe così opportunamente graduato i passaggi chiaroscurali nei suoi dipinti:

Conciosiaché quel viso che arà alcune superficie grandi et alcune piccole, che in un luogo eschino troppo infuori e nell'altro si nascondin troppo adentro, come si vede ne' visi delle vecchie, sarà questo a vedersi certamente cosa brutta; ma in quella faccia, nella quale le superficie saranno di maniera congiunte insieme, che i dolci lumi si convertino a poco a poco in ombre soavi, e non vi saranno alcune asprezze di angoli, questa chiameremo noi, a ragione, faccia bella, e che ha venustà. Adunque in questo componimento delle superficie bisogna andar investigando grandemente la grazia e la bellezza⁵³.

Nello stesso senso si accreditavano i precetti formulati da Leonardo contro l'uso delle ombre troppo nette. Per esempio, nel capitolo XXIX del *Trattato della pittura* si leggeva che «il lume tagliato dall'ombre con troppa evidenza è sommamente biasimato»⁵⁴. Per di più, anche Leonardo aveva raccomandato al pittore di usare «gran dolcezza d'ombre», cioè di graduare i passaggi chiaroscurali nel rispetto del naturale, pure nel caso di dover dipingere «cose di grand'oscurità»⁵⁵.

Ora, non saprei dire se davvero Caravaggio fosse a conoscenza di tali precetti: i quali, semmai, furono da lui provocatoriamente disattesi, ogni qualvolta egli si fosse trovato a dipingere volti di vecchie raggrinzite, sconsigliati da Alberti. Siamo certi, però, che Bellori questi precetti li conoscesse a menadito, talmente da desumerne le ragioni teoriche da contrapporre all'antinaturalismo di Caravaggio, le cui ombre violente offen-

52 «Sarebbe cosa assurda, se le mani di Helena o di Efigenia fossero vecchizze et gotiche; o se di Nestor fusse il petto tenero et il collo dilicato» (si veda il commento fattone da DE BEER 1948, p. 145).

53 ALBERTI 1651, p. 28, dove è raccomandata l'osservazione della «natura maravigliosa artefice delle cose [...] nello imitar la quale bisogna esercitarsi con tutti i pensieri e diligenzie nostre».

54 LEONARDO 1651, p. 6. Pertanto Leonardo sconsigliava di dipingere figure «alluminate dal sole, ma fingi alcuna quantità di nebbia o nuvoli trasparenti [...]».

55 LEONARDO 1651, p. 3.

devano, a suo dire, quello stesso ideale albertiano di bellezza e di venustà.

Caravaggio infatti – le parole sono sempre di Bellori – «facevasi ogni giorno più noto per lo colorito ch'egli andava introducendo, non come prima *dolce*, e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri tagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo alli corpi»⁵⁶: dove si presti attenzione al medesimo concetto pittorico di «dolcezza», già adoperato da Alberti come pure da Leonardo ed essenzialmente legato all'«Idea del Bello». Perciò Bellori condannava – albertianamente e leonardianamente – quell'effetto innaturale che rendevano le figure caravaggesche crudamente esposte «ad un lume, e sopra un piano, senza degradarle», quasi come si poteva osservare sui dipinti medievali: la qual maniera di lumeggiare era del tutto contraria alla precettistica albertiana che per di più prevedeva, oltre alla gradazione chiaroscurale, la scalatura proporzionale delle figure situate lungo diversi piani di profondità⁵⁷ (tema su cui, a detta di Bellori, Poussin aveva fatto studi approfonditissimi a partire, naturalmente, dal *Della pittura*⁵⁸; Caravaggio, per contro, dell'intera questione teorica non si era minimamente curato).

D'altronde, quando Raffaello si era trovato a usare «tinte oscure», lo aveva fatto osservando sempre quell'effetto di «dolcezza» su cui si erano raccomandati Alberti e Leonardo: cosa che a Bellori non sfuggiva, per esempio, a proposito della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* che «alcuni hanno creduto essere stata eseguita da Giulio Romano, ché fu il suo dipingere alquanto risentito e tinto»⁵⁹: tuttavia quei contrasti di luce così soavemente temperati – «nella facilità e dolcezza»⁶⁰ – non dimostravano al-

⁵⁶ BELLORI 1672, pp. 204.

⁵⁷ BELLORI 1672, p. 205.

⁵⁸ BELLORI 1672, p. 412: «[Poussin] applicossi alla geometria et alla prospettiva ovvero ottica, così nella posizione e diminuzione degli oggetti, come nelle ragioni de' lumi e dell'ombre al quale studio gli furono scorta gli scritti di P.F. Matteo Zaccolini teatino, che fu maestro di Domenichino in questa scienza».

⁵⁹ BELLORI 1695, p. 33.

⁶⁰ BELLORI 1695, p. 38: «In somma nella lode del colore si può dire che questa istoria nella mistione, contrapposizione delle tinte, dell'ombre e dei lumi sia ammirabile,

tro che la inarrivabile maestria dell'Urbinate. Bellori per di più lasciava intendere come le figure della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* – «colorite con gran rilievo, per essere ritratte al naturale» – potessero competere, quanto a naturalezza, persino contro Caravaggio, evidentemente incapace di attenuare gli aspetti più fastidiosi del proprio luminismo.

Bellori non mancava così di riferirsi alla questione del «colorito» di Raffaello, prendendone le difese contro i fautori della moderna pittura 'pastosa' che imperversavano tra Veneto e Lombardia: «Resta che facciamo riflessione al colore, che vive all'espressione di queste figure nella purità, freschezza, impasto e temperamento delle tinte, nelle quali Rafaele ingrandì la pittura con sì rari esempi non veduti avanti»⁶¹.

Nel frattempo, secondo le medesime prescrizioni leonardiane e albertiane⁶² anche il pittore Luigi Scaramuccia, che era tra i numerosi lettori seicenteschi del *Trattato della pittura*, aveva sconsigliato le maniere troppo «oscure», come pure quelle troppo «danguide», raccomandando in ogni caso effetti chiaroscurali «dolci e amorevoli»: atteso che gli «oscuri» eccessivi impedivano il «degradamento dei colori», che si sarebbe conseguito, appunto, operando «più o meno dolcemente»⁶³ (si noti, anche qui, l'insistenza sulla nozione, al tempo stesso albertiana e leonardiana, di «dolcezza»).

aggiuntavi una somma facilità e dolcezza, onde pare che con la forza dell'imitazione l'arte si sia fatta arbitra di ogni ragione e facoltà della natura in rassomigliare le sue più belle forme».

⁶¹ BELLORI 1695, p. 37. Sulla nozione di «pittura pastosa» nella storiografia seicentesca, si veda OCCHIPINTI 2019, pp. 28-34.

⁶² SCARAMUCCIA 1674, p. 198.

⁶³ SCARAMUCCIA 1674, p. 207; contro i «troppo oscuri» usati da pittori poco valenti, magari per nascondere qualche difetto del disegno, *ibidem*, p. 200. Strumentalizzazioni di Leonardo in senso anticaravaggesco anche in Scaramuccia 1674, p. 200 (dove si contestano i pittori «aviticchiati al naturale», i quali d'altronde respingono i «buoni dogmi dell'arte», anziché risalire, attraverso l'osservazione del naturale, alla bellezza ideale).

Il pannello. Strumentalizzazioni antiberminiane

Già con qualche anno di anticipo rispetto a Bellori, Francesco Scannelli nel suo *Microcosmo della pittura* (1657) aveva interpretato in senso decisamente antimanierista, per così dire, quei capitoli del *Trattato della pittura* di Leonardo che affrontavano il tema delle figure panneggiate. Probabilmente dietro istruzione di Cassiano dal Pozzo – che dovette fargliene conoscere il manoscritto, recentemente utilizzato per ricavarne l'*editio princeps* –, Scannelli invocò il nome di Leonardo contro il cattivo gusto che dilagava nell'arte contemporanea⁶⁴: ecco dunque, nel *Microcosmo della pittura*, questa invettiva contro la pittura moderna così intollerabilmente sovrabbondante di panneggi, dove addirittura pareva che il corpo fosse «legato [...] con tritumi quasi innumerevoli di pieghe improprie», e le «figure di tal sorte con le membra strettamente infasciate, palesando con vizioso compimento il particolare d'ogni più sminuzzata annotomia»⁶⁵.

In questo senso, Scannelli non faceva che leggere in chiave propriamente antibarocca – non più soltanto antimichelangiolesca – il capitolo CCCLVIII del *Trattato*, dove Leonardo aveva raccomandato che le pieghe non apparissero «disabitate» (quasi fossero «aggruppamento di panno spogliato dall'uomo, come si vede fare a molti, li quali s'innamorano tanto de' vari aggrupamenti di varie pieghe, che n'empiono tutta una figura, dimenticandosi l'effetto perché tal panno è fatto, cioè per vestire e circondare le membra con grazia, dove essi si posano, e non l'empire tutte di venti, o vesiche gonfiate sopra li rilevi alluminati de' membri. Non nego già che non si debba fare alcuna bella

⁶⁴ SCANNELLI 1657, pp. 63-64, attingeva ai capitoli CC e CCII del *Trattato della pittura* di Leonardo, di cui lo scrittore forlivese dovette vedere il manoscritto presso la casa romana di Cassiano dal Pozzo (cfr. SCANNELLI 1657, p. 66: «dal quale [scil. Cassiano dal Pozzo] ebbi occasione di vedere il medesimo libro di Leonardo, dove tratta veramente con modo breve, ma sodo e compito, come raro maestro di teorica e pratica, de' moti spettanti all'umane figure, de' lumi, colori, panni, e d'altre ben fondate curiosità veramente necessarie alla buona pittura, al che potrà far ricorso chi brama con simili particolarità soddisfare alla delicatezza del proprio gusto»).

⁶⁵ SCANNELLI 1657, p. 65.

falda, ma sia fatta in parte della figura dove le membra infra esse et il corpo raccogliano e ragunino tal panno»⁶⁶). Nello stesso senso andava letto il capitolo CCCLXIV, intitolato «Delle pieghe de' panni»:

Sempre le pieghe de' panni situati in qualunque atto delle figure debbono con i suoi lineamenti mostrare l'atto di tal figura, in modo che non diano ambiguità o confusione della vera attitudine a chi la considera; e che nissuna piega con l'ombra tolga alcun membro, cioè che paia più a dentro la profondità della piega che la superficie del membro vestito. E che se tu figuri figure vestite di più vestimenti, che non paia che l'ultima veste rinchioda dentro a sé le semplici ossa di tal figure, ma la carne insieme con quelle, e li panni vestimento della carne, con tanta grossezza qual si richiede alla moltiplicazione de' suoi gradi. Le pieghe de' panni che circondano le membra debbono diminuire della loro grossezza inverso gl'estremi della cosa circondata. La lunghezza delle pieghe che sono più strette alle membra debbono aggrinzarsi da quel lato che il membro per le sue piegature diminuisce, e tirarsi dall'opposita parte della sua piegatura⁶⁷.

Peraltro, le illustrazioni che Poussin aveva disegnato, su richiesta dello stesso Cassiano dal Pozzo, per rendere più chiari ed efficaci questi capitoli leonardiani sui movimenti della figura e sui modi di panneggiarla, inducevano anch'esse a una lettura di Leonardo orientata in direzione del moderno classicismo, come Bellori non avrebbe mancato di osservare («argomento del suo sapere [*scil.* di Poussin] sono le figure che egli disegnò nel *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci») ⁶⁸; ma, in questo modo, la percezione di Leonardo finiva per essere condizionata da Poussin.

In realtà, in merito alla maniera di raffigurare i panneggi sulle figure nude il Vinci non aveva fatto altro che sviluppare idee già

⁶⁶ LEONARDO 1651, p. 109 («De' panni che vestono le figure, e lor pieghe capitolo CCCLVIII»). Cfr. ancora Leonardo 1651, p. 110: «A un panno non si deve fare confusione di molte pieghe, anzi farne solamente dove con le mani o braccia sono ritenute, et il resto lasciar cadere semplicemente, e si debbono ritrarre al naturale [...]».

⁶⁷ LEONARDO 1651, pp. 111-112.

⁶⁸ BELLORI 1772, p. 436.

esposte da Alberti, riferendosi ad una pratica di bottega che, divenuta tradizionale tra Quattro e Cinquecento, sarebbe più tardi tornata di gran voga presso la scuola dei Carracci e, dunque, a Roma presso l'Accademia di San Luca: apprendiamo per esempio da Giovan Battista Passeri – primo biografo di Domenichino e di Poussin – che lo Zampieri era solito tenere in casa propria, nei mesi invernali, un'accademia di nudo cui partecipava il giovane Poussin; e che, inoltre, durante il soggiorno napoletano di Domenichino, lo stesso Poussin prese a frequentare le riunioni accademiche organizzate da Andrea Sacchi, dove interveniva il famoso Caporal Leone il quale «fu uno de' modelli migliori per lo spirito che dava all'attitudini nelle quali veniva posto»⁶⁹. A una tale esperienza di formazione, in definitiva, erano riconducibili molte delle illustrazioni del *Trattato della pittura* di Leonardo: senza dire che, proprio dietro la suggestione di Leonardo, Poussin si era anche rivolto alla pratica della dissezione dei cadaveri⁷⁰.

Non sorprende, insomma, come in ambito di formazione accademico, a Seicento inoltrato, Alberti continuasse a rimanere una specie di faro. A lui risalivano infatti le istruzioni fondamentali riguardo al modo in cui «nel vestire bisogna disegnar prima sotto lo ignudo, il qual poi noi vogliamo involger attorno di vestimenti, così nel dipingere uno ignudo, bisogna prima disporre e collocare a' luoghi loro le ossa et i muscoli, quali tu abbi poi per ordine a coprire di carne e di pelle, talmente che non difficilmente si avvi a conoscere in qual luogo sieno situati essi muscoli»⁷¹.

Altrettanto basilari erano i passi in cui Alberti – seguito da Leonardo⁷² – raccomandava al pittore di agitare graziosamente i pan-

⁶⁹ PASSERI 1772, p. 352.

⁷⁰ BELLORI, 1672, p. 412.

⁷¹ ALBERTI 1651, p. 29.

⁷² LEONARDO 1651, pp. 85, 107 e *passim*. Su uno dei passi più famosi del *Codex Urbinas* sulle capigliature delle figure dipinte mosse dal vento («Fa dunque alle tue teste gli capegli scherzare insieme col finto vento intorno ali giovanili volti e con diverso revoltare graziosamente ornargli»), si vedano le recenti considerazioni di MARANI 2015, p. 553.

neggi sopra le sue figure, come fossero mossi dal vento, di modo che «essi corpi appariranno quasi ignudi sotto il velamento del panno»⁷³. Perciò non deve meravigliare che Bellori, avendo sempre sotto gli occhi i testi di Alberti e di Leonardo, ne ricavasse motivi di apprezzamento da usare, per esempio, nei confronti dei drappaggi di Raffaello⁷⁴: Raffaello aveva albertianamente agitato al vento alcuni dei panni da lui dipinti, come nel caso di quelli che si vedono nella scena dell'*Incendio del Borgo*, dove «la giovane agitata al vento le vesti, ed i capelli, ansiosa del periglio, travolge la faccia verso la compagna, e pare che l'affretti ad accorrere con l'acqua [...] ed al soffio impetuoso del vento ondeggiando le vesti avanti, e dalla fronte i capelli»⁷⁵; oppure come nel caso delle figure dei Santi Pietro e Paolo, che si librano sul meraviglioso paesaggio al tramonto dell'*Incontro di Leone Magno con Attila* («giallo ha Pietro, rosso ha Paolo il manto al fianco avvolto sino alle piante ignude, e sventolando dietro le spalle, sembrano fender l'aria portati dal vento»⁷⁶). Degne di ammirazione erano, nello stesso senso, le soluzioni trovate per esempio da Federico Barocci («lo buon modo usato negli andari de' panni, e nell'ordinare perfettamente le pieghe alli moti delle figure: il che vien riputata una delle parti più difficili della pittura»⁷⁷), oppure da Annibale Carracci, per esempio sul soffitto della Galleria Farnese:

⁷³ ALBERTI 1651, p. 36.

⁷⁴ BELLORI 1695, p. 98: «Rafaele si avanzò ugualmente alla perfezione de' panni, con li quali rivestì la Pittura, e le restitui il manto, il coturno, e la splendidezza degli abiti più di quello, che avanti, o dopo lui altro Pittore alcuno abbia fatto nello spiegare, o raccorre le falde su l'ignudo; siano drappi, veli, e sete, siano lane, velluti, abbigliamenti. Variò a tempo l'antico, e 'l moderno costume, e le divise delle vesti al decoro, ed alla maestà, siano abiti sacri, o vero militari, e peregrini, elmi, scudi, corazze, e fregi, in modo che nell'adorarli riccamente rinuovò la gloria de gli antichi, ed accrebbe la pompa dell'età moderna».

⁷⁵ BELLORI 1695, p. 45.

⁷⁶ BELLORI 1695, p. 34. Anche a proposito di una ninfa raffigurata nel Sepolcro dei Nasoni sulla Via Flaminia, Bellori osservava albertianamente il dettaglio del pannello mosso dal vento: «[...] lembo del velo pavonazzo, o sia amicolo, o recinio, che dolcemente ispirato dal vento, si gonfia e scorre indietro su l'altro braccio» (BELLORI 1680, p. 66; si veda anche *ibidem*, p. 71).

⁷⁷ BELLORI 1672, p. 187.

Danza il rustico Fauno, e saltando agita la testa e scuote il ritorto bastone con la sinistra e, sventolando un panno dal braccio, lo ritiene dietro con la destra; e la baccante saltando anch'ella e volteggiandosi alza le braccia sopra il capo e scuote in aria strepitoso timpano, ignudo il petto, e le chiome e le vesti agitate dal vento⁷⁸.

Naturalismo leonardiano e naturalismo caravaggesco

Una delle più forti preoccupazioni di Bellori era stata di impedire che i fautori del naturalismo moderno potessero appellarsi a Leonardo, magari per cercarvi una legittimazione teorica di Caravaggio. Di fatto, inducendo a una lettura così strumentalmente anticaravaggesca del *Trattato della pittura*, Bellori riuscì a impedire che persino gli studiosi moderni del Merisi risalissero a Leonardo per ravvisare nella sua pittura, come pure nei suoi precetti teorici, talune premesse di naturalismo lombardo. Strada rimasta impraticabile per lungo tempo, perché Bellori l'aveva sbarrata. Ma percorrerla oggi non è più così disagiata.

In realtà, non diversamente da ciò che i contemporanei sentirono dire a Caravaggio in persona, era stato già Leonardo ad affermare che i veri «maestri» di ciascun pittore avrebbero potuto essere i più semplici popolani, la gente comune che tutti i giorni si incontra andando a spasso per le vie (lo leggiamo nel capitolo LXXXX del *Trattato della pittura*, intitolato «Del modo d'imparar bene a comporre insieme le figure nelle istorie»):

Sii vago spesse volte nel tuo andar a spasso, vedere e considerare i siti degl'uomini nel parlare, o nel contendere, o nel ridere, o azzuffarsi insieme, che atti siano in loro, e che atti facciano i ciscostanti, spartitori e veditori d'esse cose, e quelle notare con brevi segni in un tuo picciol libretto, il quale tu debbi sempre portar teco: e sia di carte tinte, acciò non l'abbi a scancellare, ma mutare di vecchio in nuovo [...] onde queste riserberai come tuoi aiutori e maestri⁷⁹.

⁷⁸ BELLORI 1672, p. 63.

⁷⁹ LEONARDO 1651, p. 24. Ma quante volte Leonardo aveva raccomandato di fare attentissimo studio del naturale – «però ogni cosa vedrai dal naturale» (*ibidem*, p. 4) –,

Queste inclinazioni ‘naturalistiche’ le aveva evidenziate anche du Fresne nella sua biografia di Leonardo («s’egli s’imbatteva in qualche villano che con viso strano et alquanto fuor dell’ordinario dasse un poco nel ridicolo, invaghito dalla bizzarria dell’obbietto, l’averebbe seguitato un giorno intiero»⁸⁰).

In effetti uno dei pochi passi in cui Bellori credette di dovere riportare idee tradizionalmente attribuite alla viva voce di Caravaggio, sembrava proprio riecheggiare le parole di Leonardo poc’anzi citate:

[Caravaggio] non diede altra risposta, se non che distese la mano verso una moltitudine di huomini, accennando che la natura l’haveva a sufficienza provveduto di maestri. E per dare autorità alle sue parole, chiamò una zingana che passava a caso per istrada, e condottala all’albergo, la ritrasse in atto di predire l’avvenire⁸¹.

Ma attenzione: Bellori deprecava tali inclinazioni ‘naturalistiche’ – benché di sostanziale ispirazione leonardiana – specialmente se a seguirle erano gli imitatori del Merisi, i quali «senza più attendere a studio e a insegnamenti» trovavano «facilmente in piazza e per via il maestro e gli esempi nel copiare il naturale»⁸². Nulla da eccepire, invece, di fronte a un pittore stimatissimo, nobilissimo e devotissimo come era stato Federico Barocci il

mettendo in guardia i più giovani pittori dai rischi della «pratica» derivanti dall’ammirazione per i maestri (raccomandazione, questa, che avrebbe potuto mettere d’accordo tanto Annibale che Caravaggio, tanto i classicisti che i naturalisti: «E tu pittore che desideri grandissima pratica, hai da intendere che se tu non lo fai sopra buon fondamento delle cose naturali, farai opere con assai poco onore e men guadagno; e se la farai buona, l’opere tue saranno molte e buone, con tuo grande onore et utilità», cfr. *ibidem*, pp. 78-79)! Ovviamente non mancavano i passi di Leonardo contro il turpe naturalismo, che facevano gioco a Bellori, interessato com’era a far diventare il *Trattato della pittura* una colonna portante della dottrina del Bello ideale: «Piacemi bene», scriveva Leonardo, «che tu fugga le cose mostruose, come di gambe lunghe, busti corti, petti stretti, e braccia lunghe; piglia dunque le misure delle giunture, e le grossezze nelle quali forte faria essa natura, e varierai ancor tu» (Leonardo 1651, p. 47, nel capitolo CLXXIII, intitolato «Delle misure universali de’ corpi»).

⁸⁰ DU FRESNE 1651, s.i.p.

⁸¹ BELLORI 1672, pp. 202-203.

⁸² BELLORI 1672, p. 205.

quale, a detta di Bellori, era solito anche lui andarsene a spasso per le vie, portandosi dietro, esattamente come aveva raccomandato di fare Leonardo⁸³, i fogli e le matite:

Sempre ch'egli si trovava in piazza, o per istrada, e respirava dal male, andava osservando le fattezze e l'effigie delle persone, e se vi ritrovava qualche parte riguardevole procurava di accomodarsene in casa, facendone scelta e servendosene all'occasione; e se ne avesse veduto una bella alzata di occhi, un bel profilo di naso, ovvero una bella bocca, ne formava le sue bellissime arie di teste⁸⁴.

Ora, come sa bene chi conosce le *Vite* di Bellori, il 'naturalismo' di Barocci riusciva più dignitoso, agli occhi del biografo, rispetto a quello, violento e inaccettabile di Caravaggio, in considerazione di quell'effetto di grazia correggesca nonché della profonda devozione che le figure dell'Urbinate sapevano trasmettere, pure se immerse entro contesti di umile, popolare quotidianità che, nei suoi dipinti, persino Bellori era disposto ad approvare; senza dire che Barocci era stato anche un formidabile pittore di storia, essendosi dunque saputo adeguare ai registri espressivi più diversi come Caravaggio non era stato capace di fare.

Ma pure Annibale Carracci avrebbe sperimentato le bassezze della vita popolare, rischiando di essere anche lui paragonato al volgare bronzista greco Demetrio – come lo sarebbe stato Caravaggio⁸⁵ – allorché volle cimentarsi nella serie famosa dei settantacinque fogli di *Arti per via* che Giovanni Antonio Massani pubblicò a stampa nel 1646: insomma, nulla da eccepire anche di fronte ad Annibale, il quale altro non aveva fatto che rivolgere – leonardianamente – la propria curiosità verso la gente co-

⁸³ Lo stesso Leonardo ritornava più volte sulla necessità di ritrarre dal naturale, come per esempio nel capitolo CLXXXX, dove raccomandava al pittore di portare sempre con sé un libretto per registrarvi ciò che di più lo attirasse.

⁸⁴ BELLORI 1672, pp. 194-195.

⁸⁵ «E massimamente, che l'istesso libro delle Figure che a Voi vien dedicato, ne porge opportuna occasione da osservare, se Annibale Carracci si possa paragonare a Dionisio, a Demetrio et ad altri che gli oggetti imitavano, come nel naturale li ritrovavano [...]» (MASSANI 1646, p. 15). Su Demetrio, cfr. *supra*.

mune, come la si poteva incontrare per le vie di Bologna.

Nature morte: da Leonardo a Caravaggio

Della rotella medica di *Medusa* – celebrata già dal Marino⁸⁶ – Bellori non fece alcuna descrizione, impedendoci così di ravvisarne la diretta derivazione leonardiana⁸⁷. Derivazione leonardiana che, invece, non poteva non saltare all'occhio di chiunque avesse letto la biografia di Caravaggio composta da Giovanni Baglione (che ne diceva come di «una testa di Medusa con capelli di vipere, assai spaventosa»⁸⁸), oppure la biografia di Leonardo composta da du Fresne (il quale, parlando addirittura di «rotella di fico», aveva fatto confusione tra la *Medusa* di Leonardo e quella di Caravaggio)⁸⁹. Nessuna meraviglia, d'altronde, che in uno degli inventari medici stilati nel corso del XVIII secolo lo scudo caravaggesco, che appunto era fatto di legno di fico, venisse dubitativamente creduto opera del maestro di Vinci⁹⁰.

Fonte di riferimento – ben nota di certo, ne sono più che convinto, allo stesso Caravaggio – era, naturalmente, la biografia vasariana di Leonardo:

Vennegli fantasia [*svil.* a Leonardo da Vinci] di dipingere in un quadro a olio una testa d'una Medusa, con una acconciatura in capo con uno agrupamento di serpe, la più strana e stravagante invenzione che si possa immaginare mai [...]. Questa è fra le cose eccellenti nel palazzo del duca Cosimo [...]. È cosa mirabile che quello ingegno, che avendo desiderio di dare sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava

⁸⁶ MARINO 1620, p. 40.

⁸⁷ BELLORI 1672, p. 205.

⁸⁸ BAGLIONE 1642, p. 136.

⁸⁹ DU FRESNE, s.i.p.: «una tale composizione di diversi e strani animalucci, come serpi, lacertole, ramarri, grilli e locuste, che di tutti insieme se ne formava uno, tanto spaventevole et orribile, ch' a guisa di testa di Medusa rendeva immobile da supore chiunque lo riguardava».

⁹⁰ Secondo un inventario del 1763: «Uno scudo di fico dipintavi una testa di medusa in campo verde di mano del Caravaggio oppure vogliono che sia di Leonardo da Vinci» (citato in MARINI 1987, p. 403).

tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de' più scuri, che cercava neri che ombrassino e fussino più scuri degl'altri neri, per fare che 'l chiaro, mediante quegli, fussi più lucido; et infine riusciva questo modo tanto tinto che, non vi rimanendo chiaro, avevon più forma di cose fatte per contrafare una notte che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovar il fine e la perfezzione de l'arte⁹¹.

Ma se proviamo, per così dire, a scansare Bellori, non dovrebbe riuscirci difficile riconoscere nella *Testa di Medusa* di Caravaggio addirittura un vero e proprio manifesto di neo-leonardismo, risalente ad un momento di ormai orgogliosissima consapevolezza di sé, allorché il Merisi, muovendosi nella Roma di fine secolo, pretese di porsi in competizione nientemeno che col maestro di Vinci, convintosi di poter inaugurare – non diversamente, appunto, da come Vasari aveva detto di Leonardo – una nuova età della pittura.

Altrettanto eclatante, nello stesso senso, doveva sembrare l'ispirazione leonardiana della perduta caraffa di fiori di Caravaggio, intorno alla quale Bellori si era espresso in questi termini:

Dipinse una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua e del vetro e co' i riflessi della fenestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade⁹².

Una stessa, meravigliosa caraffa di fiori si trovava infatti descritta da Vasari nella biografia di Leonardo (in probabile riferimento, come si tende a credere, alla *Madonna del Garofano*):

[...] fra l'altre cose che v'erano fatte, contrafece una caraffa piena d'acqua con alcuni fiori dentro, dove, oltre la maraviglia della vivezza, aveva imitato la rugiada dell'acqua sopra, sì che ella pareva più viva che la vivezza⁹³.

⁹¹ VASARI 1568 [1966-1987], IV, pp. 23-24.

⁹² BELLORI 1672, p. 202.

⁹³ VASARI 1568 [1966-1987], IV, p. 23.

Ma anche le parole che ne ricavò du Fresne nella sua biografia di Leonardo del 1651 non possiamo fare a meno di leggerle in senso pre-caravaggesco:

[...] fra le altre cose [*sicil.* Leonardo] vi contrafece una caraffa piena d'acqua con alcuni fiori dentro, sopra la quale con admirevole artificio aveva imitato la rugiada dell'acqua: il quale quadro ebbe poi Papa Clemente settimo⁹⁴.

Solo che Bellori, con acume e malevolenza davvero mostruosi, ebbe la pretesa di sminuire incontrovertibilmente qualsivoglia potenziale matrice leonardiana del naturalismo caravaggesco: secondo lui, infatti, le nature morte giovanili del Merisi potevano solo essere ricondotte all'attività svolta presso il cavalier d'Arpino, «da cui fu applicato a dipinger fiori e frutti sì bene contraffatti, che da lui vennero a frequentarsi a quella maggior vaghezza che tanto hoggi diletta»; ma l'inesorabile Bellori ebbe bisogno, per di più, di farci credere che a rinnegare tale subalterna attività di pittore di genere fosse stato Caravaggio in persona, «essercitandosi egli di mala voglia in queste cose, e sentendo gran rammarico [...]»⁹⁵. In buona sostanza, secondo Bellori Caravaggio sconfessò Leonardo, rinnegando pure – lo leggiamo poche righe dopo – gli «eccellentissimi marmi de gli antichi, e le pitture tanto celebri di Raffaele»⁹⁶. Certo, su un così grandioso capolavoro di mistificazione della realtà avrebbe trovato fondamento il mito novecentesco di Caravaggio «rivoluzionario».

Tuttavia, basta riandare al testo di Baglione per trovarvi una versione dei fatti del tutto diversa da come Bellori l'aveva artatamente distorta, lasciandoci ben intendere quale orgogliosa consapevolezza di neo-leonardismo avesse nutrito Caravaggio (atteso che dalla stessa biografia di Leonardo Baglione aveva ricavato il riferimento alle «vive rugiade»):

⁹⁴ DU FRESNE 1662, s.i.p.

⁹⁵ BELLORI 1672, p. 202.

⁹⁶ BELLORI 1672, pp. 213-214.

Una caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fior eravi una viva rugiada con ogni esquisita diligenza. E questo disse [Caravaggio] che fu il più bel pezzo che facesse mai⁹⁷.

D'altronde, se venisse dimostrata la provenienza della *Flora* della Galleria Borghese, già attribuita a Francesco Melzi, dal sequestro di quadri del cavalier d'Arpino (1607), la sua inevitabile correlazione col *Giovane con canestro di frutta* sarebbe una riprova ulteriore dei sentimenti di leonardismo che muovevano il Merisi nei suoi primi anni romani⁹⁸.

Per di più, quanti inserti di natura morta caravaggesca avrebbero potuto agevolmente farsi risalire al *Cenacolo* milanese: se pensiamo alle *Cene in Emmaus* di Caravaggio, da intendersi anch'esse come manifesto di orgogliosissimo neo-leonardismo! Ma a impedire ai moderni storici dell'arte di risalire a Leonardo per via di Caravaggio era, naturalmente, l'interpretazione che del *Cenacolo* era stata proposta da parte di du Fresne in direzione del classicismo poussiniano, anziché del naturalismo lombardo (contrariamente a quanto aveva provato a suggerire, per esempio, uno Scannelli nel suo negletto *Microcosmo della pittura*, laddove, all'interno di uno stesso capitolo, l'opera milanese di Leonardo si trovava strettamente collegata con gli affreschi parmensi di Correggio⁹⁹); in definitiva, secondo du Fresne, il *Cena-*

⁹⁷ BAGLIONE 1642, p. 136. Non condivisibile il commento di MARINI 1987, p. 563: «Il malevolo relatore asserirebbe come, a detta dello stesso Caravaggio, questa caraffa di fior sarebbe stata “il più bel pezzo” da lui dipinto».

⁹⁸ Si veda, sulla detta *Flora*, la scheda redatta da Marina Minozzi in *LEONARDO IN FRANCLIA* 2016, pp. 293-305, in particolare 209.

⁹⁹ Scannelli vide il *Cenacolo* nel 1642 (cfr. Scannelli 1657, p. 41: «bramoso in ogni tempo d'incontrare le maggiori eccellenze di tal professione, fino all'anno 1642 partii di Romagna, e perciò mi portai fino a Milano [...], reso impaziente di scoprire gli effetti straordinari del commendatissimo Cenacolo»; in occasione di sue perlustrazioni padane che lo condussero ad un confronto decisivo con la trattatistica lomazziana (a proposito di Mantegna, Bramantino e Gaudenzio Ferrari, ma fino a Nolfo da Monza e a Giuseppe Meda). Cfr. SCANNELLI 1657, pp. 16 (dove si cita l'*Idea del tempio della pittura*), 26-27, 29-30, 37-38, 68, 76, 80-82, 280-281 e 312. Sul rapporto tra Scannelli e Lomazzo, cfr. MAHON 1953, pp. 322-323.

colo meritava le massime lodi perché – a differenza di quanto si poteva dire delle opere di Caravaggio – vi si trovavano puntualmente esemplificati tutti i precetti che, riguardo alla resa degli affetti in una pittura di storia, erano stati esposti nel *Trattato della pittura*:

E veramente vi furono con tanta pompa spiegate tutte le finezze dell'arte, che tutti scrivono et è comune voce che né in disegno né in espressione né in diligenza né in colorito fu mai visto cosa superiore a questa. Non fu ordinaria la gratia e la maestà ch'egli diede alle teste de gli apostoli, e specialmente a quelle de' due Giacomi, sé che quando venne a finire quella di Christo, non potendo arrivare a un grado più eminente di bellezza, disperato la lasciò imperfetta¹⁰⁰.

La «purezza» tra storiografia e critica d'arte

Del tutto estranea al linguaggio della storiografia artistica cinquecentesca, la nozione di «purezza» di stile – che era destinata a enorme fortuna settecentesca fino ad arrivare a Winckelmann e oltre – ricorreva già nei testi di Bellori: dove essa era adoperata in riferimento a quell'ideale antico di bellezza che nel corso del Seicento si sentiva l'esigenza di recuperare, a fronte del deterioramento che di tale bellezza si era verificato non soltanto in età barbarica, lungo i secoli medioevali, ma specialmente in età contemporanea, tra XVI e XVII secolo.

Così alla moderna corruzione del gusto nella scultura, Bellori ritenne di dover contrapporre, per esempio, il classicismo di Francesco Fiammingo, capace talvolta di «prevalere non di meno nell'elezione degli ottimi esempi, acquistatasi quell'antica *purezza* sprezzata da' moderni scultori»¹⁰¹. Nello stesso senso potevano apprezzarsi la «*purezza* e simetria» degli ornati di stucco realizzati da Alessandro Algardi – anche lui sfacciatamente preferito a Bernini –, in considerazione dello studio che lo scultore

¹⁰⁰ LEONARDO 1651, c. 2v, citata in MOTOLESE 2012, pp. 191-192.

¹⁰¹ BELLORI 1672, p. 300.

bolognese aveva condotto sopra i magnifici reperti antichi che si continuavano a rinvenire presso le rovine della Villa di Adriano a Tivoli¹⁰²; nel trattamento delle pieghe delle sue figure, poi, l'Algardi riusciva a conseguire lodevolmente certi anticheggianti esiti di «purità» che meritavano tanto più di essere apprezzati contro quel vizio moderno «alquanto manieroso ed affettato nelle piegature de' panni»: vizio che, in verità, neppure Algardi era sempre riuscito a evitare¹⁰³.

Tuttavia né Algardi, né Duquesnoy erano in grado di eguagliare, quanto a «purità» di stile, l'inarrivabile Raffaello. Rispetto alla cui pittura, Bellori non poté fare a meno di constatare il 'ritardo' della scultura moderna la quale non aveva ancora raggiunto quegli stessi esiti di «purità», nonostante l'impegno di Duquesnoy e di Algardi: come leggiamo proprio in apertura delle *Vite*, dove lo storiografo romano si era guardato solo dal menzionare esplicitamente Bernini – «manca fin hora lo scultore, per non essersi questa inalzata al pari della pittura sua compagna, e restando privi li marmi dell'historya, vantandosi solo di alcune poche statue, o siano di Michel Angelo, all'antiche inferiori»¹⁰⁴.

Per tale ragione, secondo Bellori, gli scultori moderni si sarebbero potuti avvantaggiare guardando agli esempi di «purità» che la moderna pittura di storia poteva loro offrire. A cominciare, appunto, dalla «purità» che Raffaello aveva saputo conseguire, grazie allo studio dell'antico, negli affreschi delle Stanze Vaticane fino nel trattamento del colorito («resta che facciamo riflessione al colore, che vive all'espressione di queste figure nella *purità*, freschezza, impasto, e temperamento delle tinte, nelle quali Rafaele ingrandì la pittura con sì rari esempi non veduti avanti»¹⁰⁵).

Ma che dire, poi, di Annibale Carracci che, specie nei 'termini'

¹⁰² BELLORI 1672, p. 407: «trasferissi a Tivoli a disegnare qualche reliquia della Villa Adriana tanto celebre; e si accomodò ad un rilievo leggiero di stucchi, fregiando dolcemente la superficie con purità e simmetria de' spazi».

¹⁰³ BELLORI 1672, p. 418: «alquanto manieroso ed affettato nelle piegature de' panni, ed alle volte ancora li fece con purità e lodevolmente».

¹⁰⁴ BELLORI 1672, s.i.p.

¹⁰⁵ BELLORI 1695, p. 37.

di finta scultura da lui dipinti sul soffitto della Galleria Farnese, aveva addirittura fatto rinascere la «purità» ellenica, essendo riuscito a risalire, attraverso lo studio di Correggio e di Tiziano, «alle più perfette idee ed all'arte più emendata de' Greci»¹⁰⁶?

Bellori parlava di «purità» anche in riferimento al disegno di Guido Reni (non a caso additato nell'*Idea* come uno dei maestri più ragguardevoli del presente)¹⁰⁷, nonché in riferimento alla maniera di muovere i panneggi di Andrea Sacchi¹⁰⁸; e arrivò persino a servirsi dell'espressione «stile puro» – del tutto estranea, ripeto, alla scrittura vasariana – a proposito del modo di fare le pieghe di Giovanni Lanfranco, in particolare nella pala da lui dipinta per le monache di San Giuseppe a Roma¹⁰⁹.

Ma l'artista contemporaneo che più di tutti incarnava quell'ideale di «purità» era, naturalmente, Nicolas Poussin la cui «maniera» di dipingere presupponeva tutto lo «studio dipendente dall'antico e da Raffaello»¹¹⁰, mentre in fatto di pittura di storia i suoi «esattissimi componimenti [erano] seguitati nello studio degli antichi marmi e di poetiche invenzioni, portate dal suo felicissimo genio»¹¹¹.

Ora, per capire per quali vie Bellori fosse arrivato a definire una tale nozione di «purità» su cui ho cercato in questo capitolo di concentrare un po' di attenzione, non possiamo fare a meno di richiamarci all'esperienza romana di Poussin. Particolarmente

106 BELLORI 1672, p. 90: «Si accordò principalmente alla soavità e purità del Correggio ed alla forza e distribuzione de' colori di Tiziano, e dalla naturale imitazione di questo maestro passò alle più perfette idee ed all'arte più emendata de' Greci, perché quali statue di Agasia o di Glicone farai superiori a quelle sue finte di chiaroscuro nelli modelli de' Termini della Galleria Farnese».

107 BELLORI 1672, p. 528: «Era egli facile nel dimostrare la purità del disegno e quella sua felice maniera che invitava anco i discepoli ad apprendere nella bellezza de' suoi dipinti».

108 BELLORI 1672, p. 556: «La venustà dell'arie delle teste e la grazia e nobile maniera degli abbigliamenti de' panni e drappi ch'egli risolveva con la purità delle pieghe senza affettazione alcuna sopra l'ignudo; nel qual modo egli veramente su però gl'altri pittori suoi eguali».

109 BELLORI 1672, p. 381: «da facilità e lo stile puro de' panni e delle pieghe».

110 BELLORI 1672, p. 417.

111 BELLORI 1672, p. 437.

preziosa si rivela, a questo riguardo, la testimonianza dovuta al primo biografo di Domenichino, nonché rivale sfortunato di Bellori, qual era stato Giovan Battista Passeri: quest'ultimo infatti aveva personalmente frequentato la casa del pittore bolognese, dove ebbe modo di conoscere, insieme al giovane Poussin, anche il giovane Duquesnoy che di Poussin era stato grande amico¹¹².

Ebbene, grazie a Passeri veniamo a sapere della grande ambizione che ispirava Francesco Fiammingo, dacché si era messo in testa di fare rinascere la bellezza della statuaria 'greca' contrapponendosi, in questo modo, a tutta quanta una tradizione propriamente italiana, ovvero alla cosiddetta «maniera latina», come Passeri la definiva usando questa interessantissima espressione: per «maniera latina» dovrebbe intendersi ciò che oggi chiameremmo 'manierismo' scultoreo, facente capo direttamente a Michelangelo, ma in un certo senso proseguito fino alla scultura barocca (vorrei far notare come una simile opposizione fra tradizione 'italica' e bellezza 'greca' anticipasse di almeno un secolo Winckelmann¹¹³). In particolare il Fiammingo aveva preteso di resuscitare tale bellezza 'greca' guardando agli esempi della pittura contemporanea: l'eleganza di certi «sfiancheggiamenti» che sapevano fare le sue figure «all'uso degli antichi», così da sembrare muoversi¹¹⁴, presupponeva invero, e dichiaratamente, lo studio sui *Baccanali* di Tiziano, oltre che la competizione con l'amico Poussin. Ma, poi, nella leggiadria vezzosa delle sue figure, nelle movenze, nella vitalità della linea, negli incar-

¹¹² PASSERI 1772, p. 86 e OCCHIPINTI 2018, pp. 81-84, per il commento. Sui rapporti di amicizia tra Poussin e Duquesnoy (che giovarono «molto a Francesco nello incamminarsi alla bellezza e proporzione delle statue, misurandole insieme, come si vede quella d'Antinoo»), cfr. anche BELLORI 1672, pp. 411-412.

¹¹³ Cfr. PASSERI 1772, p. 92: «[Duquesnoy] si voleva dimostrare rigoroso imitatore della maniera greca, la quale chiamava la vera maestra del perfetto operare, perché in sé ritiene in un tempo istesso grandezza, nobiltà, maestà e leggiadria, tutte qualità difficili ad unirsi insieme in un solo composto e questo amore gli veniva accresciuto dall'osservazioni del Pussino, che voleva del tutto avvilire la maniera latina per cagione che dirassi nella vita di lui». Cfr. DEMPSEY 2013, 159-167 e SPARTI 2013, pp. 211-241.

¹¹⁴ PASSERI 1772, p. 96, a proposito del *Sant'Andrea*.

nati delicati lo scultore pareva che avesse voluto rifarsi anche agli «sfiancheggiamenti» delle figure dipinte da Correggio nelle sue pale modenesi, sulle quali lo stesso Annibale Carracci si era formato¹¹⁵. Si trattava, in definitiva, di neutralizzare gli effetti deleteri del ‘michelangiologismo’ nella scultura, per risalire attraverso l’esempio di Raffaello, Correggio e Tiziano a quell’ideale pregiatissimo di «purezza» antica.

Ora, mette conto osservare come queste stesse convinzioni venissero accreditate – ben prima che lo facesse Bellori – da du Fresne, nella sua biografia di Leon Battista Alberti (1651) e, quindi, da Fréart nella *Préface* all’*Idée* (1662).

In particolare, secondo du Fresne, Alberti aveva avuto il merito, per primo, di fare rinascere le arti dopo avere annientato la «barbarie» dei «secoli gotichi», proponendosi così di recuperare la originaria purezza: «il primo che tentasse di ridurre quell’arte alla sua prima purità»¹¹⁶.

¹¹⁵ Riporto per esteso il passo: «Quella del nostro Francesco è una figura di grandezza naturale disposta in attitudine leggiadra, con uno sfiancheggiamento vezzoso e galante, vestita con veste lunga fino a’ piedi, ma sottilissima e gentile, ricoperta [p. 88] con ammantatura succinta e maestosa. La forma del suo vestimento è una religiosa imitazione delle più belle statue antiche quanto all’uso del pannello, le quali, benché vestite, palesano apertamente tutto il nudo, ma non con modo troppo libero. Quantunque in essa si distingua la forma delle mammelle, restano però onestamente ricoperte e velate. Il braccio sinistro, che addita verso l’altare, benché mezzo ignudo, anch’esso è però concepito con tal arte e vaghezza che mostra che il modo di additare gli abbia cagionato quell’accidentale scoprimento. Con la destra, con cui mostra di stringersi al seno l’ammantatura per adattarla al comodo del vestimento, sostiene in un tempo istesso la palma dinotante il martirio. L’aria della testa è di una nobile e modesta verginella e l’acconciatura de’ capelli è ristretta e con ordine ben composta ed ornata, ed avendo corrispondenti tutte le altre parti delle mani e de’ piedi, che poco si veggono, mostra di essere una donzella di quelle elette tra le più caste e tra le più belle. È concorso sempre il parere delli più eruditi nell’arte che il Fiammingo, in quella sua figura, abbia raccolte tutte le finezze migliori delle statue greche che sono restate e che le abbia compendiate in questa Susanna. Se si sieno vedute dopo di quella statua altre o di uguale, o di migliore lavoro, il dica il mondo istesso, che n’è stato e sarà continuo spettatore. Andrea Sacchi, pittore de’ nostri tempi, la teneva in grande stima e ne faceva acclamazioni straordinarie e, per accreditare maggiormente la stima che ne fece, la riportò nel suo quadro che dipinse ad olio nella Chiesa de’ Padri Cappuccini di Roma del miracolo insigne di Sant’Antonio di Padova, come dirassi nella vita di lui, e la collocò in una nicchia che finge egli inclusa nell’architettura della chiesa, nella quale si pubblica il miracolo» (PASSERI 1772, p. 88).

¹¹⁶ DU FRESNE 1651, s.i.p.

Invece nell'*Idée* – opera grandemente apprezzata da Poussin, avendovi egli trovato esposte molte delle sue stesse idee, come risulta da una sua lettera del 1665¹¹⁷ – veniva espresso, insieme a una riflessione sulla decadenza della pittura moderna, l'auspicio di un ritorno dell'antica gloria nonché – ecco le parole che vi troviamo adoperate – della «pureté originelle» che era appartenuta alla bellezza antica. Tanto Bellori, quanto Fréart erano mossi dalla massima ammirazione per Poussin, alle cui idee non poterono, entrambi, fare a meno di riferirsi.

¹¹⁷ NICOLAS POUSSIN. *LETTRES* 1994, p. 173.

Bibliografia citata

- AGOSTI 2002 = BARBARA AGOSTI, *Leonardo, da Vinci. Scritti artistici e tecnici*, Milano, RCS Libri, 2002.
- AGUCCHI [1607-1615ca.] = GIOVAN BATTISTA AGUCCHI, [*Trattato della pittura*] [1607-1615ca.], in Giovanni Antonio Massani, *Premessa alle Diverse figure disegnate di penna nell'ore di ricreazione da Annibale Carracci intagliate in rame*, 1646.
- ALBERTI 1651 = RAPHAEL TRICHET DU FRESNE, *Leonardo da Vinci. Trattato della pittura*. Con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele DuFresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Paris, Langlois, 1651.
- BAGLIONE 1642 = GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, insino a' tempi di papa Urbano ottavo nel 1642*, nella stamperia d'Andrea Fei, Roma, 1642.
- BAROCCHI 1971-1977 = PAOLA BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-1977.
- BELLORI 1672 = GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi 1672.
- BELLORI 1680 = GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella via Flaminia disegnate ed intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli, descritte ed illustrate da Gio. Pietro Bellori*, in Roma, per Gio. Battista Bussotti, MDCLXXX.
- BELLORI 1695 = GIOVAN PIETRO BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaele d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano, di Gio. Pietro Bellori alla Santità di Nostro Signore Papa Innocenzo duodecimo*, in Roma, MDCXV nella stamperia di Gio. Giacomo Komarek Boemo alla Fontana di Trevi.
- DE BEER 1948 = ESMOND SAMUEL DE BEER, *Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Styl in Architecture*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XI, 1948, pp. 143-162.
- DEMPSEY 2013 = CHARLES DEMPSEY, *Poussin, Duquesnoy and the Greek style*, in *Le componenti del Classicismo seicentesco: lo statuto della scultura antica*. Atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15 - 16 settembre 2011), Roma, Bentivoglio, pp. 159-167.
- DU FRESNE 1651 = RAPHAEL TRICHET DU FRESNE, *Leonardo da Vinci. Trattato della pittura*. Con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Paris, Langlois, 1651.

- FAGNART 2009 = LAURE FAGNART, *Léonard de Vinci en France, Collections et collectionneurs (XV^{ème} – XVIII^{ème} siècles)*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2009.
- FARAGO 2009 = *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550 - 1900*, ed. and introd. by Claire Farago, Burlington, Ashgate, 2009.
- FELIBIEN 1666-1688 = ANDRE FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, A Paris, Chez Pierre le Petit, 1666-1688.
- FERRI 2000 = *Plinio il Vecchio Storia delle arti antiche*. Introduzione di Maurizio Harari. Testi critic, traduzione e comment di Silvio Ferri, Milano, B.U.R., 2000.
- FREART DE CHAMBRAY 1662 = ROLAND FREART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection en peinture démontrée par les principes de l’art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin avec la Perspective d’Euclide*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662.
- FREART DE CHAMBRAY 1662 [2005] = ROLAND FREART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l’architecture antique avec la modern. Suivi de Idée de la perfection de la peinture*. Éd. établie par Frédérique Lemerle-Pauwels, Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005.
- HASKELL, PENNY 1981 = FRANCIS HASKELL, NICHOLAS PENNY, HASKELL, Francis, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500 - 1900*, New Haven, Yale Univ. Press, 1981.
- KEMP 2009 = MARTIN KEMP, *What might Leonardo’s own “Trattato” have looked like? and what did it actually look like up to the time of the “Editio Princeps”?* in *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550 - 1900*, ed. and introd. by Claire Farago, Burlington, Ashgate, pp. 39-60.
- LEMERLE 2000 = FRÉDÉRIQUE LEMERLE, *Fréart de Chambray et Alberti*, in «Albertiana», III, 2000, pp. 261-273.
- LEONARDO 1651 = RAPHAEL TRICHET DU FRESNE, *Leonardo da Vinci. Trattato della pittura*. Con la vita dell’istesso autore, scritta da Rafaele DuFresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Paris, Langlois, 1651.
- LEONARDO IN FRANCIA 2016 = *Leonardo in Francia. Il maestro e gli allievi 500 anni dopo la traversata delle Alpi. 1516-2016*. Catalogo della mostra (Parigi, Ambasciata d’Italia, settembre-novembre 2016), a

- cura di Stefania Tullia Cataldo, Paris, Editions Skira, 2016.
- MAHON 1947 = DENIS MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory (Studies of the Warburg Institute, XVI)*, London, U.P., 1947.
- MAHON 1953 = DENIS MAHON, *Eclecticism and the Carracci: further reflections on the validity of a label*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1953, pp. 303-341.
- MARANI, FIORIO 2007 = PIETRO C. MARANI, MARIA TERESA FIORIO, *Leonardo: dagli studi di proporzione al trattato della pittura*, Milano, Electa, 2007.
- MARANI 2015a = PIETRO C. MARANI, *Leonardo da Vinci . 1452 – 1519. The design of the world*. Catalogo della mostra (Milan, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015), a cura di Pietro C. Marani, Milano, Skira, 2015.
- MARANI 2015b = PIETRO C. MARANI, *The Movements of the Soul: from Leon Battista Alberti to Leonardo da Vinci*, in *Leonardo da Vinci . 1452 – 1519. The design of the world*. Catalogo della mostra (Milan, Palazzo Reale, 16 aprile - 19 luglio 2015), a cura di Pietro C. Marani, Milano, Skira, 2015, pp. 223-233.
- MARINI 1987 = MAURIZIO MARINI, *Caravaggio. Michelangelo Merisi “pictor praestantissimus”*, Roma, Newton Compton, 1987.
- MASSANI 1646 = GIOVANNI ANTONIO MASSANI, *Premessa alle Diverse figure disegnate di penna nell'ore di ricreazione da Annibale Carracci intagliate in rame*, 1646.
- MOTOLESE 2013 = MATTEO MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- NICOLAS POUSSIN. LETTRES 1994 = *Nicolas Poussin. Lettres et propos sur l'art*. Textes réunis et présentés par Anthony Blunt, avant-propos de Jacques Thuillier, Paris, Hermann, 1994.
- OCCHIPINTI 2003 = CARMELO OCCHIPINTI, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Paris, INHA, 2003.
- OCCHIPINTI 2010 = CARMELO OCCHIPINTI, *Primiticcio e l'arte di gettare le statue di bronzo: il mito della 'seconda Roma' nella Francia del XVI secolo*. Con un'appendice di testi e materiali didattici, Roma, UniversItalia, 2010.
- OCCHIPINTI 2018 = CARMELO OCCHIPINTI, *Introduzione alle Vite di Passeri*, in Giovan Battista Passeri, *Vite dei pittori, scultori e architetti che hanno lavorato in Roma*, testo a cura di Monia Carnevali ed Eleonor Pica, Roma, UniversItalia, 2018, pp. 5-104.
- OCCHIPINTI 2019 = CARMELO OCCHIPINTI, *Introduzione alle 'Finezze de' pennelli italiani' di Luigi Scaramuccia*, in Luigi Pellegrino Scaramuccia, *Delle finezze de' pennelli italiani* [1674], a cura di Maria Giulia Cer-

- velli, con un saggio introduttivo di Carmelo Occhipinti, Roma 2019, pp. 5-40.
- PEDRETTI, VECCE 1995 = *Leonardo da Vinci. Libro di pittura: codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce Firenze, Giunti, 1995.
- SOLINAS 2000 = FRANCESCO SOLINAS, *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588 – 1657*, Roma, De Luca, 2000.
- SCARAMUCCIA 1674 = LUIGI PELLEGRINO SCARAMUCCIA, *Delle finanze de' pennelli italiani* [1674], a cura di Maria Giulia Cervelli, con un saggio introduttivo di Carmelo Occhipinti, Roma, Universitalia, 2019.
- SPARTI 2003 = DONATELLA LIVIA SPARTI, *Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the making and publication of Leonardo's 'Trattato'*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXVI, 2003, pp. 143-188.
- SPARTI 2013 = LIVIA DONATELLA SPARTI, *I limiti del classicismo: Duquesnoy, Boselli, Poussin e la cosiddetta "maniera greca"*, in *Le componenti del Classicismo seicentesco: lo statuto della scultura antica*. Atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15 - 16 settembre 2011), Roma, Bentivoglio, pp. 211-241.
- STEINITZ 1958 = KATE TRAUMANN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura, treatise on painting*. A bibliography of the printed editions 1651 - 1956; based on the complete collection in the Elmer Belt Library of Vinciana; preceded by a study of its sources and illustrations, Copenhagen, Munksgaard, 1958.
- THUILLER 1994 = JACQUES THUILLER, *Avant-Propos*, in *Nicolas Poussin. Lettres et propos sur l'art*. Textes réunis et présentés par Anthony Blunt, avant-propos de Jacques Thuillier, Paris, Hermann, 1994, pp. 7-16.
- VASARI 1550 [1966-1987] = GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Sansoni, SPES, Firenze, 1966-1987.
- VASARI 1568 [1966-1987] = GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Sansoni, SPES, Firenze, 1966-1987.