

PAOLA BAROCCHI

Ricorsi italiani
nei trattatisti d'arte francesi
del Seicento

CASA EDITRICE G. D'ANNA

MESSINA - FIRENZE

ESTRATTO
DAL VOLUME:

IL MITO
DEL CLASSICISMO
NEL SEICENTO

della collana
BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA
LXXXIV

PAOLA BAROCCHI

RICORSI ITALIANI NEI TRATTATISTI D'ARTE
FRANCESI DEL SEICENTO

Nel saggio *Polémiques autour de Michel-Ange au XVII^e siècle*¹ Jacques Thuillier ha acutamente precisato il valore delle accese censure di Roland Fréart al *Giudizio Finale* del Buonarroti², ponendole come riflesso, da un lato, della simpatia per Poussin, e dell'avversione, dall'altro, ai pittori della Cabala. In tal modo — conclude Thuillier — il Fréart « luttant contre la Cabale et imposant la notion de costume, inaugure réellement la critique classique »³.

L'affascinante nodo storico che si stringe nella *Idée de la perfection de la peinture* invita ad approfondire i rapporti fra la nascente trattatistica d'arte francese e quella, ormai accreditata, del nostro Rinascimento. Gli eruditi che, all'ombra del grande Poussin, vollero chiarire le nuove istanze stilistiche e munirle di una fondata autorevolezza, non trovarono dapprima altra via che tradurre e divulgare i nostri trattati cinquecenteschi. Nel 1649 il pittore tolosano Hilaire Pader pubblica la traduzione del primo libro del *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* di Giovanni Paolo Lomazzo⁴, in

¹ In « XVII^e siècle. Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e siècle », n. 36-37, Juillet-Octobre 1957, p. 353 ss.

² Cfr. particolarmente le p. 358 ss.

³ *Op. cit.*, p. 390.

⁴ *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses par Jean*

cui sembra prediligere le istruzioni precise, l'enciclopedismo razionale, il giudizio equanime, come particolarmente validi ad orientare il novizio nel labirinto delle tendenze più diverse:

« Comme ceux qui se trouvent dans une extrême indigence auroient mauvaise grâce de refuser les trésors que la main sale d'un barbare auroit apporté des Indes ou du Pérou; ceux dont l'esprit s'occupe à la recherche des belles choses, ne sçauroient blâmer le dessein que j'ay eu de traduire en France les richesses de l'Italie, quoy que le vaisseau qui les porte ne soit pas d'un travail fort exquis. En effect, je ne pense pas qu'il se puisse trouver quelqu'un si dispourveu des lumières de la raison, qu'en jettant les yeux sur cet ouvrage, il n'admire cette haute doctrine que le Lomasse débite dans toutes les parties de son livre, et qu'il n'en conçoive d'abord une grande estime, soit à cause de la naïveté dont il exprime ses plus hautes conceptions, que pour la certitude et l'excellence des préceptes qu'il donne pour mettre le tout en usage... Il me suffit de dire que ce beau Livre dont j'ay tâché de faire la traduction, est comme un riche trésor, qui sans danger de souffrir aucune diminution fournit abondamment des richesses non seulement à ceux qui cultivent la Peinture, mais encore aux sculpteurs, aux graveurs et à tous les amateurs du Dessein. Or, si vous voulez encore, c'est une source féconde, dont les eaux peuvent servir à rendre nos esprits fertiles en inventions, à unir et assembler les diverses parties que nos imaginations conçoivent en détail pour former une histoire, et par leur pureté à distinguer nettement toutes choses sur le cuivre, sur le marbre et sur la toile. C'est là qu'on trouve la résolution de ce point tant agité dans les Académies, où l'on a hésité long-temps à connoître la vraie manière de la Peinture et à la distinguer parmi tant de stiles divers et directement opposés, comme sont celuy du Caravage et celuy du Chevalier Josepin, dont l'un estoit autant adorateur de ses desseins et de son invention, que l'autre estoit entièrement attaché à l'imitation de la nature. Car n'est-il pas vray que dans Rome les peintres sont divisés en factions? que si les uns suivent le Tintoret, les autres taschent d'imiter le Correggio? Ceux-là louent le Titian, ceux-cy n'ont que des sentimens de vénération pour Andrea del Sarto, et si le Guide a des sectateurs, ne sçait-on pas aussi que le Guerchin a ses partisans? Et,

Pol Lomazzo, peintre Milanois. Ouvrage nécessaire aux peintres, sculpteurs, graveurs et à tous ceux qui prétendent à la perfection du Dessein. Traduit d'Italien en François par Hilaire Pader Tolosain, peintre de l'Altesse du Sérénissime Prince Maurice de Savoye, Tolose, 1649.

quoy que la manière de Michel-Ange et celle de Raphaël soient comme les deux poles sur lesquels roule toute l'oeconomie de la Peinture, il y en a pourtant qui s'en escartent volontiers, ayans mieux errer au gré de leurs fantaisies ou de leurs caprices; de sorte qu'un novice a bien de la peine à se resoudre parmi des sentimens si contraires, et bien souvent le meilleur de la vie s'escoule, sans qu'on ait choisy ny déterminé la manière qu'on doit suivre. C'est pourquoy il faut que nos Académistes advouent qu'ils ont de grandes obligations au Lomasse, puis que c'est luy qui leur a donné la main pour sortir du labyrinthe de leurs erreurs et qui les a conduits sagement dans le temple de la Vérité, leur ayant appris à faire par raison ce que plusieurs ont creu pouvoir acquérir par la seule habitude. C'est luy en effect qui leur a monsté à conduire avec art un dessein, et à donner non seulement la proportion convenable à toutes les parties de l'ouvrage, mais encore la scituation et le mouvement qui doit animer les figures. C'est luy qui, par une adresse incomparable à bien employer les couleurs, a trouvé le milieu entre la manière vague et celle qui paroist chargée d'ombrages. C'est luy qu'on peut dire avoir rehaussé merveilleusement les avantages du jour, ayant allumé une lampe perpétuelle dans l'Académie des Peintres et arrêté grand nombre d'actitudes avantageuses et favorables par le moyen d'un modèle immortel. C'est luy qui a donné des moyens faciles pour augmenter la force des raccourcimens par les artifices merveilleux de la perspective. C'est luy, en un mot, qui a monsté l'usage qu'on doit faire de tous ces beaux préceptes qu'il donne touchant l'excellence de la Peinture »⁵.

I lumi lomazziani fugavano dunque gli errori e risolvevano le incertezze, consentendo all'apprendista di perseguire le soluzioni più varie e più modeste, e al teorico di apprezzarle tutte, aggiornandosi sugli artisti più recenti:

« Il est vray que la vie de l'homme est courte pour croire de devenir aussi intelligent, correct et grand géométrien, comme l'Albert Duret; aussi docte pour l'actitude, la force des contours, l'anatomie et parfaite construction du corps humain, comme ce prodigieux dessinateur, le grand Michel-Ange; aussi hardy pour les batailles en camaïeu, comme le Polidore; aussi propre pour les portraits et le colorit des femmes nues, comme le Titian; autant ingénieux pour les

⁵ Ivi, « Discours sur le sujet », s. p.

nuits, les animaux et l'éclat des métaux, que le Bassan; aussi naïf pour les fleurs et les fruits, comme le Mario; aussi intelligent pour les divers effects des passions de l'âme, l'arrangement de l'histoire, la grâce et majesté des antiques, les paysages et les Bachanales, comme le sieur Poussin, l'honneur de nostre France. Il y a peu d'hommes pour l'architecture comme Vitruve, Vignole et le Serlio; peu pour la perspective, qui égalent Chérubin Albert et le Bramantin; peu pour la majestueuse composition de l'histoire, comme le Zucaro; peu pour le colorit vague et l'air vrayement royal des testes, comme le Guide Reni, merveille de Bologne; peu d'inventifs et qui ayent le maniement du crayon et du pinceau, comme le Chevalier Josepin, et pour n'estre pas ennuyeux, peu ou point qui soient universels comme le divin Raphaël. Plusieurs hommes sçavent tout, mais un seul homme ne peut pas tout sçavoir; c'est pourquoy j'ay dit et conseillé à ceux qui chérissent la Peinture, de ne se pas trop enfoncer dans cet Océan de proportions, sçachant combien cette science est at- trayante et que ses allèchemens sont capables de conduire celuy qui les veut suivre dans les plus secrets arcanes d'Euclide, pour luy donner matière de rêver le reste de ses jours »⁶.

Tale compiaciuta equanimità si avvalorò negli anni successivi, quando il Pader nella sua *Peinture parlante, dédiée à messieurs les Peintres de l'Académie de Paris* (1657), tentò un poema didascalico dove proporzione, moto, anatomia, geometria vengono somministrate con ponderata misura, secondo le ricette del pittore milanese:

« Suy le docte Lomasse, admire ce grand homme,
Puis qu'il sert de conduite aux plus sçavants de Rome,
Et ne m'allègue pas un tas de peintrillons
Qui, sans art ny raison, ne sont que des brouillons,
Vrais brouillons, barbouilleurs de tables et de toiles,
Quand bien leur nom fameux iroit jusqu'aux estoiles...
En un mot, le Lomasse a trouvé le vray biais,
Nous ouvrant un chemin qu'on n'avoit veu jamais,
Pour former nos esprits et rendre tel un homme
Qu'il pourra faire teste aux plus parfaits de Rome...
Lomasse est le Pilote et son divin ouvrage

⁶ Ivi, « Advertissement sur le Traité des proportions », s. p.

Le navire qui va sans crainte de l'orage.
Sous un tel conducteur nous sommes asseurez
Que nous surmonterons les seillons azurez »⁷.

Poussin, come è noto, non mostrò di gradire siffatte prescrizioni, e la sua lettera di ringraziamento del 30-I-1654 all'autore lascia molto perplessi sulla robustezza metaforica dell'artiglio: « Après... avoir... leu les vers de vôtre Peinture Parlante, je me suis trouvé vostre obligé en diverses façons. La première, à vous remercier de la mémoire que vous avez eu de moy en divers temps... Il ne faut pas que vous vous incommodies pour m'envoyer les autres parties de vostre Poésie: l'on juge bien du lyon par l'ongle »⁸.

Tutte diverse le esigenze del Fréart sin dalla sua prima opera *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres, sçavoir Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et De Lorme comparez entre eux. Les trois ordres grecs, le Dorique, l'Ionique et le Corinthien, font la première partie de ce traité, et les deux Latins, le Toscan et le Composite, en font la dernière*, Paris 1650. Le formule compromissorie e polivalenti non fanno per lui, che intende ricuperare il classicismo delle origini, « les idées toutes pures de ces admirables maîtres qui les [sc. gli ordini] avoient inventez ». Palladio ne è stato l'interprete più autorevole (« Le premier de tous sans contestation est le célèbre André Palladio, auquel nous avons l'obligation d'un très beau recueil de plans et profils antiques de toute sorte de bastimens, desseignez d'une manière excellente et mesu-

⁷ H. PADER, *La Peinture parlante, dédiée à messieurs les Peintres de l'Académie de Paris*, Tolose 1657, p. 6, 10, 43.

⁸ Op. cit., p. 62 s. Cfr. J. THUILLIER, *Pour un « Corpus pussinianum »*, in « Nicolas Poussin. Ouvrage publié sous la direction de A. Chastel », Paris 1960, II, p. 97: « Poussin... lui [a Pader] répondit le 30 janvier 1654 par une lettre courtoise; l'auteur ravi se hâta de la faire imprimer à la suite de son texte: mais telle phrase ambiguë, où le vieux maître dispense Pader de lui envoyer la suite du poème, sous prétexte qu'"on juge bien du lyon par l'ongle", nous laisse inquiet sur son approbation ».

rez avec une diligence si exacte, qu'il n'y reste rien à désirer : outre qu'il a eu des occasions très avantageuses à Venise et en tout le pays Vicentin, d'où il estoit, de laisser des marques qui montrent bien, que non seulement il a esté sectateur de ces grands maistres de l'antiquité, mais encore émule et compétiteur de gloire avec eux »⁹; ma Fréart è ben più rigoroso dei trattatisti italiani. Egli si oppone a qualsiasi novità, alle degenerare fantasie dei moderni che nell'ordine composito hanno dato le prove più conturbanti:

« Ce n'est pas ma pensée d'aller à la nouveauté; au contraire, je voudrais, s'il estoit possible, remonter jusqu'à la source des ordres et y puiser les images et les idées toutes pures de ces admirables maîtres qui les avoient inventez, et en apprendre l'usage de leur propre bouche, parce que sans doute ils ont bien décheu à mesure qu'ils sont allez s'éloignant de leur principe, et qu'on les a comme transplantez chez les estrangers, où ils ont dégénéré si notablement, qu'ils seroient à peine reconnaissables à leurs auteurs... A peine mesme trouveroit-on maintenant un architecte qui ne dédaignast de suivre les meilleurs exemples de l'antiquité; ils veulent tout composer à leur fantaisie et pensent que l'imitation est un travail d'apprentif; que pour estre maître il faut nécessairement produire quelque nouveauté: pauvres gens qu'ils sont, de croire qu'en fantastiquant une espèce de corniche particulière, ou telle autre chose, ils aient fait un ordre nouveau et qu'en cela seulement consiste ce qu'on appelle inventer, comme si le Panthéon, ce merveilleux et incomparable édifice qu'on void encore aujourd'huy à Rome, n'estoit pas une invention de celui qui l'a basti, parce qu'il n'a rien changé à l'ordre Corinthien dont il est entièrement composé. Ce n'est pas dans le détail des parties qu'on void le talent d'un architecte, il le faut juger à la distribution générale de son oeuvre. Les petits esprits, qui ne peuvent arriver à la connoissance universelle de l'art, ny en embrasser toute l'estendue, sont forcez de s'arrester là par leur impuissance, et rampent incessamment autours de ces minuties: aussi comme leur étude n'a point d'autre objet et qu'ils sont déjà stériles d'eux-mêmes; leurs idées sont tellement basses et disgraciées, qu'elles ne produisent rien que des mascarons, de vilains cartouches et de semblables grotesques ridicules et impertinentes, dont l'architecture moderne est toute infectée »;

⁹ FRÉART, *Parallèle cit.*, p. 20.

« L'ordre Composite, qui jusqu'ici a tenu le premier rang parmi les modernes, se trouvera bien décheu en cette revue sévère et exacte que je viens de faire sur les cinq ordres, où, n'ayant aucun égard à l'opinion du vulgaire ny au jugement des autres qui en ont écrit avant moi, je ne passe rien s'il n'est conforme à quelque fameux exemple antique, ou aux préceptes du père des architectes Vitruve, à fin de remettre l'art, s'il est possible, en ses vrais principes et le restablir par ce moyen en sa pureté originale, d'où les compositions libertines de nos ouvriers l'ont tellement détourné, sous le prétexte de ce faux nom d'ordre Composite, qu'il ne reste quasi plus d'idée de l'architecture régulière, tant les ordres qui la maintenoient ont dégénéré en confusion et sont allez se barbarisant par l'extravagant mélange qu'on en a fait. Mais, comme il est extrêmement difficile de ramener les esprits à la sujétion et à leur devoir, quand une fois ils ont pris l'essor et se sont abandonnez à la liberté; aussi je ne prétends point d'estre suivi, ny mesme écouté de ceux qui se sont déjà donné la présomption d'estre maîtres, parce qu'ils sont ou trop envieillis en leur mauvais goust, ou qu'ils auroient honte de décheoir de leur opinion en le confessant »; « Néanmoins ceux qui voudroient se prévaloir de la mauvaise pratique et de l'abus des modernes pour faire au contraire [cioè contro le buone regole], ils auront moyen de s'échaper par ce pont aux asnes; car l'importance en est fort petite en comparaison de la licence effrénée qui règne aujourd'huy parmy nos compositeurs de Composites, laquelle ne change pas seulement le rang des ordres, mais va renversant tous les principes et s'appant les fondements de la vraie architecture, pour en introduire une nouvelle Tramontaine, plus barbare et moins plaisante que la Gothique. A quoi il suffit de répliquer, pour la confusion de ses inventeurs, qu'il n'est pas question à un architecte d'employer son industrie et son étude à trouver de nouveaux ordres pour donner du prix à ses ouvrages, ny pour se rendre habile homme; non plus qu'à un orateur, pour acquérir la réputation d'estre éloquent, d'inventer des mots qui n'aient encore jamais esté dits, ny à un poète, de faire des vers d'une autre cadence ou d'autre mesure que l'ordinaire; cette affectation estant puérile et impertinente »¹⁰.

La benevolenza lomazziana del Pader è dunque del tutto superata e la vivace polemica del Fréart sembra appuntarsi non tanto contro le temperate convinzioni dei contemporanei,

¹⁰ FRÉART, *op. cit.*, p. 2 s., 97 s.

quanto contro i maggiori responsabili delle licenze architettoniche cinquecentesche: Michelangelo e il suo storiografo Vasari. Lo dimostra il confronto di alcuni dei passi ora citati col testo vasariano, soprattutto con l'elogio dell'ordine composto che si legge nel *Della Architettura*:

« L'ordine composto, sebben Vitruvio non ne ha fatto menzione, non facendo egli conto d'altro che dell'opera dorica, ionica, corintia e toscana, tenendo troppo licenziosi coloro che, pigliando di tutt'e quattro quegli ordini, ne facessero corpi che gli rappresentassero piuttosto mostri che uomini; per averlo costumato molto i Romani ed a loro imitazione i moderni, non mancherò di questo ancora, acciò se n'abbia notizia, dichiarare e formare il corpo di questa proporzione di fabbrica: credendo questo, che se i Greci ed i Romani formarono que' primi quattro ordini e gli ridussero a misura e regola generale, che ci possano essere stati di quelli che l'abbiano fin qui fatto nell'ordine composto, e componendo da sé delle cose che apportino molto più di grazia, che non fanno le antiche. E che questo sia vero, ne fanno fede l'opere che Michelagnolo Buonarroti ha fatto nella Sagrestia e Libreria di San Lorenzo di Firenze, dove le porte, i tabernacoli, le base, le colonne, i capitelli, le cornici, le mensole, ed in somma ogni altra cosa, hanno del nuovo e del composto da lui, e nondimeno sono maravigliose non che belle... Perché niuno può negare che questo nuovo ordine composto, avendo da Michelagnolo tanta perfezione ricevuto, non possa andare al paragone degli altri »¹¹.

Nella individuazione che del punto di crisi della tradizione classicistica determina il freartiano appello alle origini acquista maggior significato la celebre traduzione del *Trattato* di Leonardo¹². Ché, se essa risponde a quella esigenza di una poetica concreta e razionale, che già s'impone nel ben più accogliente Pader, l'insistito parallelo tra Leonardo e Poussin

¹¹ *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1906, I, p. 135 s.

¹² *Le Traité de la Peinture de Léonard de Vinci*, donné au public et traduit d'italien en français par R.F.S.D. [Roland Fréart, Sieur de Chambray], Paris 1651.

aspira evidentemente ad accoppiare due « restaurateurs de la peinture » che senza capricci e fantasia sono riusciti, in climi diversi, ad uguagliare gli antichi. Le affermazioni della lettera dedicatoria al maestro francese ci sembrano a questo proposito fondamentali, rivelando l'ingenuo e fervido intento di avvicinare due differenti e remote personalità entro un'aura classicistica nutrita di esperienze eminentemente letterarie:

« Monsieur mon très cher amy, si un enfant pouvoit estre à plusieurs pères autrement que par l'adoption, j'aurois grand sujet de dire icy de ce livre qu'il en a deux, puis qu'il est si partagé entre vous et Léonard de Vinci, qu'on a de la peine à juger duquel des deux il a plus reçu: car, quoy qu'il ait pris son premier estre et, pour ainsi dire, sa naissance de cet ancien peintre, néanmoins, si on l'examine par les parties qui contribuent davantage à son excellence et sans lesquelles il fust asseurement demeuré sans aucune recommandation et presque inutile, il est certain qu'il les tient de vous, et c'est une des raisons qui m'a porté à le mettre au jour avec l'adresse de votre nom, pour vous en faire par ce moyen une espèce de restitution plustost qu'un présent, n'estant pas juste que le public en jouisse sans sçavoir à qui il en doit la reconnoissance. Pour moy, qui n'en ay esté que le traducteur, je ne prétends rien ny à l'honneur qui en reviendra à ses auteurs, ny mesme à la gratitude des studieux qui en recevront l'utilité. Vostre modestie et mon humeur elloignée de toute sorte de flatterie ne me laissent pas la liberté de dire icy, en parlant à vous, ce que je pense de vos ouvrages, ny d'en faire comparaison avec ceux de ce vénérable maistre, dont le grand mérite et la déférence générale que toute l'Académie des peintres modernes luy a voulu rendre, en l'égalant mesme aux plus célèbres de l'antiquité, me ferment la bouche; outre que ce seroit m'exposer assez vainement à la censure et à la mordacité des critiques, et ne faire qu'irriter la jalousie de vos ennemis. Il suffira donc de dire en passant, qu'il n'a pas esté, à mon advis, désavantageux à cet ouvrage que l'auteur l'ayant laissé imparfait, quoy qu'en sa partie la plus essentielle, vous nous ayez suppléé ce qui y restoit à désirer: car, outre que vous avez donné la dernière perfection à 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 montré encore en cela l'estime que vous faisiez de l'auteur et de son ouvrage; et comme vous sçavez mieux que personne les qualitez excellentes de ce grand génie, qui a esté le restaurateur de la peinture et l'ornement de son siècle, vous ne faites point aussi de difficulté de le nommer votre maistre; et il vous

est honorable de parler ainsi d'un si illustre et si digne personnage, de mesme qu'il luy sera glorieux d'avoir aidé à former un si grand peintre »¹³.

Le forzature del Fréart sono evidenti: egli ingrandisce i fatti contingenti e ne trae conclusioni astratte, che non potevano essere condivise da Poussin, le cui riserve, affidate alla famosa lettera pubblicata da Abraham Bosse, non contraddicono la precedente collaborazione con lo Chambray, ma danno la misura dell'incolmabile divario tra la problematica genericamente rigorosa del dilettante e quella ben viva ed esigente del grande artista:

« Pour ce qui concerne le Livre de Léonard Vinci, il est vray que j'ay dessiné les figures humaines qui sont en celuy que tient Monsieur le Chevalier Du Puis; mais toutes les autres sont géométrales ou, autrement, sont d'un certain De Gli Alberti, celuy-là mesme qui a tracé les plantes qui sont au livre de la Rome sousterraine, et les gaufes païsages qui sont au derrière des figurines humaines de la copie que Monsieur de Chambray a fait imprimer, y ont esté ajoints par un certain Errard, sans que j'en aye rien sceu. Tout ce qu'il a de bon en ce livre se peut écrire sur une feuille de papier en grosse lettre; et ceux qui croient que j'approuve tout ce qui y est, ne me connoissent pas; moy qui professe de ne donner jamais le lieu de franchise aux choses de ma profession que je connois estre mal faites et mal dites. Au demeurant, il n'est pas besoin de vous rien écrire touchant les leçons que vous donnez en l'Académie; vous estes trop bien fondé »¹⁴.

¹³ Ivi, « A monsieur Le Poussin premier peintre du Roy », s. p.

¹⁴ La lettera fu pubblicata da ABRAHAM BOSSE nel suo *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture*, Paris 1665, p. 128 s.; cfr. CH. JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris 1911, p. 419 s., J. BIALOSTOCKI, *Poussin et le « Traité de la peinture » de Léonard. Notes sur l'état de la question*, in « Nicolas Poussin » cit., I, p. 134 s. I dubbi avanzati da F. BASSOLI (*Un singolare giudizio del Poussin sul « Trattato della pittura » di Leonardo da Vinci*, « Raccolta Vinciana », XVII, 1954, p. 157 ss.) sull'autenticità dello scritto pussiniano sono stati validamente respinti da BIALOSTOCKI, *op. cit.*, p. 136, e da G. KAUFFMANN, *La « Sainte famille à l'escalier » et le problème des proportions dans l'oeuvre de Poussin*, in « Nicolas Poussin » cit., I, p. 143, n. 6.

La traduzione del trattato leonardesco non suscitò, come è noto, il solo giudizio di Poussin; essa divenne il pernio di una *querelle* tra accademici che coinvolse lo stesso Bosse, il quale sembra aver acutamente intuito le carenze dei propri avversari, e quindi dello stesso Fréart, affermando:

« Véritablement ces noms illustres [di Leonardo e dello Chambray] me donnent du respect pour tout ce qui vient d'eux, ou leur appartient en quelque façon, mais ils sont trop raisonnables pour exiger une soumission aveugle de ceux qui connoissent ces matières; il leur est avantageux qu'on donne à connoître que l'on discerne dans ce traité ce qui est d'eux ou de quelqu'autre, ensemble ce qui est d'une ou d'autre espèce »¹⁵.

Ma il Fréart non si arrese a simili censure; nella *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont fait sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain et le Poussin* (Au Mans 1662), egli sembra rispondere alle obiezioni dei propri connazionali approfondendo l'esame di opere italiane e di Poussin. Stabilita una poetica elementare sui capisaldi tradizionali di invenzione, proporzione, colore, moto, positura, comuni alla trattatistica cinquecentesca (cfr. Leonardo, Lomazzo ecc.) e al *De pictura veterum* dell'olandese Francesco Giunio¹⁶, egli la sperimenta nell'analisi di stampe di opere famose. I protagonisti dell'accusa dissertazione non sono, questa volta, anonimi: Raffaello e Michelangelo sono posti a diretto ed esplicito confronto, e indirettamente i loro taciuti sostenitori, l'Aretino, il Dolce e il Gilio da una parte, e il Vasari dall'altra¹⁷. Una puntuale collazione dei testi ri-

¹⁵ BOSSE, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶ *Francisci Junii De pictura veterum libri tres*, Amstelaedami 1637.

¹⁷ Cfr. THUILLIER, *Polémiques* cit., p. 375 s.: « N'oublions pas que Vasari demeure alors l'initiation indispensable à tout amateur. Or, aux yeux d'un Chambray, aux yeux d'un critique français, c'est un auteur non moins détestable que nécessaire. Détestable d'abord parce qu'il impose de l'histoire

vela chiaramente le ascendenze culturali dello scrittore: quando egli censura Michelangelo sul filo della convenienza classicistica dei generi letterari, ricorda evidentemente la famosa lettera sul *Giudizio* di Pietro Aretino¹⁸, ma quando contrappone la grazia dell'Urbinate alla rudezza del Buonarroti, sono le censure stilistiche del Dolce a prendere il sopravvento¹⁹.

Il Fréart, ad esempio, afferma:

« Il n'y a personne qui ne remarque facilement, en faisant comparaison des compositions et des figures de Raphaël à celles de Michelange, que ce premier estoit la douceur et la grâce mesme, au lieu que, tout au contraire, Michelange estoit si rustique et si mal plaisant, qu'il n'avoit aucun esgard à la bien-séance, ce qui se voit manifestement dans son grand ouvrage de la Chapelle du Vatican, où, voulant représenter le jugement universel de la fin du monde sur l'autel mesme de ce sanctuaire, il a introduit plusieurs figures en des actions

de la peinture une image toute à la gloire de l'Italie, et où la France n'a point de part. Puis il donne ses préférences à une forme d'art qui précisément est celle de Michel-Ange et de ses successeurs, il impose un goût, une manière de concevoir la peinture, qui sont les siens, c'est-à-dire ceux du maniérisme. Comment s'étonner que Chambray reprenne et développe les attaques depuis longtemps lancées en Italie contre Vasari? Il lui faut dresser, à côté des revendications provinciales de Venise ou Bologne contre le préjugé florentin, les revendications de la peinture française, forte maintenant du prestige d'un Poussin, face à la tradition ultramontaine; il lui faut surtout brûler à la fois le dieu et le prophète du maniérisme ».

¹⁸ Cfr. THUILLIER, *Polémiques* cit., p. 366: « Faut-il expliquer celle-ci [la veemenza del Fréart] par une autre, et plus violente attaque, un réquisitoire plus capable d'exciter sa verve: une lettre de l'Arétin en personne, publiée à Paris même, dans le Quatrième recueil, daté de 1609? ».

¹⁹ THUILLIER, *l. c.*: « Chambray put s'inspirer du *Dialogo della pittura*, qu'il avait bien certainement lu: il n'en est pas le simple écho. Rien chez Dolce ne pouvait faire prévoir ni sa négation de l'art de Michel-Ange, ni surtout sa véhémence »; p. 368: « Elles [le critique del Dolce] avaient ouvert la voie à Chambray, peut-être même préparé dans les milieux romains un revirement de l'opinion touchant Michel-Ange. Mais l'important c'est que Chambray reprend avec éclat ces arguments, et dans un tout autre sens, qu'il s'en sert pour ruiner le prestige d'un style et d'un art; c'est que son attaque va obscurcir pour longtemps la renommée du peintre, ce que n'avaient pas fait les accusations précédentes ». Più oltre (p. 370) il Thuillier segnala che già ANDRÉ FÉLIBIEN (*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes par monsieur [A.] Félibien*, Paris 1666) aveva notato la influenza del Dolce sul Fréart (cfr. ed. Trévoux 1725, II, p. 270 s. e n. 1 di p. 271).

extrêmement indécentes, au lieu qu'il paroist que Raphaël a apporté de la modestie dans les sujets les plus licencieux »²⁰.

Pietro Aretino aveva scritto:

« Nel vedere lo schizzo intiero di tutto il vostro Dí del Giudicio, ho finito di conoscere la illustre grazia di Raffaello ne la grata bellezza de la invenzione... È possibile che voi, che per essere divino non degnate il consorzio degli uomini, aviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? sopra il primo altare di Gesù? ne la più gran cappella del mondo? dove i gran cardinali de la chiesa, dove i sacerdoti riverendi, dove il vicario di Cristo con ceremonie cattoliche, con ordini sacri e con orazioni divine confessano, contemplan et adorano il suo corpo et il suo sangue e la sua carne? Se non fusse cosa nefanda lo introdurre de la similitudine, mi vanterei di bontade nel trattato de la Nanna, preponendo il savio mio avedimento a la indiscreta vostra coscienza, avenga che io in materia lasciva et impudica non pure uso parole avertite e costumate, ma favello con detti irreprensibili e casti »²¹;

e il Dolce aveva ribadito:

« ARET... Parlando della convenevolezza, Raffaello non se ne dipartì giamai, ma fece i putti, putti, cioè morbidetti e teneri, gli uomini robusti e le donne con quella delicatezza che convien loro. FAB. Non ha serbata il gran Michelagnolo ancora egli questa convenevolezza? ARET. Se io voglio piacere a voi et a' suoi fautori, dirò che sí, ma se debbo dir la verità, v'affermo di no. Ché, se ben vedete nelle pitture di Michelagnolo la distinzione in general dell'età e de' sessi (cosa che sanno far tutti), non la troverete già partitamente ne' muscoli... Ma che direte voi della onestà? Pare a voi che si convenga, per dimostrar le difficoltà dell'arte, di scoprir sempre senza rispetto quelle parti delle figure ignude, che la vergogna e la onestà celate tengono, non avendo riguardo né alla santità delle persone che si rappresentano, né al luogo ove stanno dipinte? FAB. Voi siete troppo rigido e scrupoloso. ARET. Chi ardirà di affermar che stia bene che nella chiesa di San Pietro, prencipe degli Apostoli, in una Roma ove concorre tutto il mondo, nella cappella del pontefice, il quale, come ben dice il Bembo,

²⁰ FRÉART, *op. cit.*, p. 13 s.

²¹ Lettera a Michelangelo del novembre 1545, in G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839-40, II, p. 332 s.

in terra ne assembrano Dio, si veggano dipinti tanti ignudi che dimostrano disonestamente dritti e riversi? cosa nel vero (favellando con ogni sommissione) di quel santissimo luogo indegna... FAB. Ma poi che andate ponderando le cose con la severità di Socrate, vi dimando se egli ancora pare a voi che Raffaello dimostrasse onestà quando disegnò in carte e fece intagliare a Marc'Antonio in rame quelle donne et uomini che lascivamente et anco disonestamente si abbracciano. ARET. Io vi potrei rispondere che Raffaello non ne fu inventore, ma Giulio Romano suo creato et erede. Ma posto pure ch'egli le avesse o tutto o parte disegnate, non le pubblicò per le piazze né per le chiese »²².

Ancora, il Fréart osserva:

« Ces deux génies ont entr'eux une antipathie si générale, que tout ce qui fait pour l'un nuist à l'autre; et on pourroit dire en vérité que l'un est le bon et l'autre le mauvais ange de la peinture: car, comme on remarque dans la pluspart des compositions de Raphaël une gentillesse d'invention noble et poétique, nous voyons aussi presque toujours dans celles de Michelange une pesanteur rustique et lourde; et si la grâce a esté un des principaux talents du premier, il semble que l'autre ait pris à tâche de paroistre rude et malplaisant par une certaine dureté affectée dans sa manière de dessigner, musculeuse et cochée dans les contours des figures, et par les extravagantes contorsions qu'il leur fait faire indiscrettement par tout, sans leur donner mesme aucune variété de proportions, de sorte qu'il semble qu'il n'ait jamais eu qu'un portefaix pour modèle: au lieu que nostre judicieux Raphaël tenoit une manière plus douce et plus conforme à la nature, qui se plaist toujours à mettre quelque variété dans ses productions »²³.

e il Dolce lo aveva preceduto:

« Ma d'intorno al disegno,... dovendo noi considerar l'uomo vestito et ignudo, vi confermo che, quanto al nudo, Michelagnolo è stupendo

²² L. DOLCE, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano*, Venezia 1557, secondo l'ed. a cura di P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, I, Bari 1960, p. 188 s.

²³ FRÉART, *op. cit.*, p. 65 s.

e veramente miracoloso e sopra umano, né fu alcuno che l'avanzasse giamai; ma in una maniera sola, ch'è in fare un corpo nudo muscoloso e ricercato, con iscorti e movimenti fieri, che dimostrano minutamente ogni difficoltà dell'arte... Ma nelle altre maniere è non solo minore di sé stesso, ma di altri ancora; perché egli o non sa o non vuole osserrar quelle diversità delle età e dei sessi, nelle quali è tanto mirabile Raffaello. E per conchiuderla, chi vede una sola figura di Michelagnolo, le vede tutte. Ma è da avvertire che Michelagnolo ha preso del nudo la forma più terribile e ricercata, e Raffaello la più piacevole e graziosa; onde alcuni hanno comparato Michelagnolo a Dante e Raffaello al Petrarca... Io vi dico che Raffaello sapeva far bene ogni sorte di nudi, e Michelagnolo riesce eccellente in una sola; et i nudi di Raffaello han questo di più, che diletano maggiormente. Né dirò come già disse un bello ingegno, che Michelagnolo ha dipinto i facchini e Raffaello i gentiluomini; ché, come ho detto, Raffaello ne ha fatti di ogni sorte, e di piacevoli e di terribili e ricercati, benché con atti più temperati e più dolci »²⁴.

Quando, infine, le censure al *Giudizio* si fanno più razionali, cioè attaccano la « verità » della rappresentazione, sono gli argomenti teologici del Gilio e le sue accurate distinzioni macrobiane tra « favola » e « storia » che riecheggiano nello scrittore francese. Il quale a proposito del « soggetto » del *Giudizio* rileva:

« L'autre [Michelangelo] au contraire faisoit gloire ouvertement de n'avoir honte d'aucune chose et mesme de profaner et les lieux et les histoires les plus saintes par son infame libertinage. Ce qui ne paroist que trop dans le sujet de quoi il s'agit, du grand Jour du jugement, le plus important article de nostre foi, lequel a esté figuré ou, pour mieux dire, défiguré par ce fanfaron de la peinture Michelange, avec une témérité tellement impie, qu'il semble avoir eu dessein de le rendre fabuleux et tout chimérique, par les sottises et ridicules grimaces qu'il fait faire à une partie de ses figures, avec des actions si odieuses à des yeux chastes, qu'elles ne seroient pas mesme supportables dans des lieux profans »²⁵.

²⁴ DOLCE, *op. cit.*, I, p. 193 s.

²⁵ FRÉART, *op. cit.*, p. 66 s. Cfr. anche le massime di p. 70 s., affermant come « principe fondamental et universel dans tous les mystères de la religion chrétienne, de n'y introduire jamais rien de fabuleux ny de libetin,

e il Gilio aveva scritto:

« Michelagnolo, dovendo dipingere uno articolo de la nostra fede importantissimo, doveva imitare i teologi e non i poeti, ché la teologia e la poesia si sono de diretto contrarie. Molte altre cose favolose e vane vi sono su, che non meritano considerazione. Questo è quanto io noto in questa bella e santa istoria, la quale dovrebbe esser fedele, pura, semplice, vera e pudica dipinta: sí come anco fedele, pura, semplice, vera, pudica et intiera dovrebbe esser predicata e scritta »²⁶.

Nella stessa ricognizione della « storia » futura del Giudizio il Fréart si mostra sensibile alle argomentazioni del teologo fabrianese, che sembra riassumere accuratamente:

« Considérons donc premièrement ce que l'Evangile nous enseigne de cette histoire à venir, afin de voir mieux si l'idée que ce grand esprit de Michelange en avoit conçue nous en forme quelque représentation raisonnable. On lit en divers endroits de la Bible, mais particulièrement vers la fin de l'Evangile de Saint Mathieux, qu'à ce dernier jour du Jugement le soleil sera obscurci, la lune demeurera sans lumière, les estoilles tomberont du ciel, le signe du Fils de l'homme sera arboré au conspect de toutes les nations de la terre, qui pour lors se trouveront dans une strange consternation, voyant venir au milieu des nues ce terrible Juge suivi et environné de toute la cour céleste, séant sur un throsne redoutable avec une grande majesté, ayant à sa droite les douze Apostres pour faire aussi l'office de juges, et ensuite tout le reste de la compagnie des bienheureux en bel ordre. Mais à sa main gauche on y verra la foule innombrable des réprouvés, avec une confusion horrible »²⁷.

n'estant point permis de mesler les choses profanes parmy les saintes », e che « dans la composition d'une histoire la vérité y soit premièrement fort exacte et pure ».

²⁶ G. A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto de la vecchia Capella del Papa, con la dichiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini*, Camerino 1564, in P. BAROCCHI, *op. cit.*, II, Bari 1961, p. 87.

²⁷ FRÉART, *op. cit.*, p. 67 s.

Tra le varie elucubrazioni il Gilio aveva infatti scritto:

« Ritorniamo al propogito nostro, disse M. Troilo: cominciate a dichiarare l'istoria del Giudizio »... « Come i peccati degli uomini saranno al colmo giunti, verranno i segni preditti dagli Evangelisti: che saranno guerre, carestie, peste, terremoti, si oscurerà il sole e la luna, caderanno le stelle, si commoveranno le virtù de' cieli, e simil altri... Passati dunque i sopradetti segni... compariranno in mezzo del cielo le gloriose insegne della nostra redenzione... risplendenti, lucide, gloriose... Dopo' verrà esso Signor nostro in maestà, in potenza et in gloria, e seco tutti gli angeli del cielo »²⁸.

Venendo agli « errori » veri e propri, le concordanze si moltiplicano: a proposito, ad esempio, del Cristo in piedi, giovane e minaccioso, e degli spettatori indecenti e distratti, leggiamo nel Fréart:

« Comment reconnoistrent-ils [nos critiques] la vérité de l'histoire dont il s'agit dans cette représentation du Jugement universel, voyant un Juge debout, jeune et comme parlant avec menasses, environné tumultuairement de plusieurs figures sans aucune attention à ce qu'il prononce, sans respect à sa présence, les uns luy tournant le dos, les autres parlant confusément à lui et entre eux, la plupart honteusement découverts, quelques uns mesme au devant de sa personne assis et couchez sans discrétion et en des postures indécentes?... De plus il [Michelangelo] nous représente ce Juge en courroux, comme prononçant et fulminant son arrest espouventable qui fera trembler les Anges mesmes avec toute la Nature, et cependant, dans ce mesme temps que tout devroit estre en un très profond silence et dans une entière consternation, les trompettes sonnent et font tout le plus grand bruit qu'ils peuvent: ce qui seroit véritablement ici une inconsideration très remarquable, si elle n'estoit accompagnée de plusieurs autres encore plus impertinentes et moins pardonnables: car durant ce tintamarre et parmy l'effroy que devroit causer cette sentence irrévocable qui se prononce et qui est si généralement importante à un chaqu'un, on ne voit presque personne qui y donne de l'attention; mais la plupart s'entretiennent et se parlent indiscrètement, comme s'ils n'avoient point d'intérêt à ce qui se passe »²⁹.

²⁸ GILIO, *op. cit.*, II, p. 56 ss.

²⁹ FRÉART, *op. cit.*, p. 72 ss.

e possiamo leggere nel Gilio:

« Son andato... considerando molte volte la cagione per la quale ha fatto Cristo in piede, dicendo la Scrittura che egli sederà ne la sedia de la maestà sua »; « Io non lodo che de' beati altro miri in su, altro in giù, altro in là et altro in qua, altro al compagno et altro altrove si volga, e paiano piuttosto gente di mercato o di fiera che di giudizio »; « Tenga per fermo il pittore che far si diletta le figure de' santi nude, che sempre gli leverà gran parte de la riverenza che se li deve. Però compiaciasi più tosto de l'onestà e del convenevol decoro, che de la vaghezza de l'arte, la quale a pochi diletterà; perché non mi pare che in quelle poche parti vergognose sia tal secreto di natura ascosto o tant'arte, che, non le mostrando, l'artefice n'aggia da esser reputato ignorante e goffo »³⁰.

A proposito degli angeli senza ali, brutti e deformi, il Fréart osserva:

« Pourra-il [Michelangelo] bien seulement... dire pourquoi il n'a point donné d'aisles à ces Anges, puisque c'est leur plus ordinaire marque dans la peinture, et qui estoit extrêmement nécessaire en ce chaos de figures, où celles des corps et des esprits, des Anges et des Démons, des Eleus et des Réprouvez ne sont point reconnoissables les unes d'avec les autres? car il dépeint mesme les Anges sous les apparences d'hommes si grossiers et si matériels, et en des postures si peu conformes au travail où il les employe, qu'on ne les peut regarder sans aversion à cause des contorsions extravagantes et des grimaces qu'il leur fait faire, soit à emboucher leurs trompettes, soit à soustenir en l'air la Croix et les autres instruments de la Passion: comme si par dérision il s'estoit pleu à les rendre plus difformes et plus hideux que les Diables mesmes »³¹;

e il Gilio lo aveva preceduto:

« Io non lodo gli sforzi che fanno gli angeli nel Giudizio di Michelagnolo, dico di quelli che sostengono la croce, la colonna e gli altri sacrati misteri, i quali più tosto rappresentano mattaccini o giocolieri che angeli: conciossia che l'angelo sosterrebbe senza fatica

³⁰ GILIO, *op. cit.*, II, p. 73, 75, 80.

³¹ FRÉART, *op. cit.*, p. 75 s.

tutto 'l globo de la terra, non che una croce o una colonna o simili... Sarebbe stata a mio giudizio molto più la gloria e la grandezza loro in farli con quella riverenza che si conviene a l'angelo, e non a l'arte, perché non si deve da la luce cavare il fumo, ma dal fumo lo splendore; conciossia che quelli sforzi non sono convenevoli né a le persone, né al soggetto, né al luogo, essendo la qualità de l'angelo tale che non può essere gravata da fatica alcuna »; « Non ha voluto Michelagnolo servare il commune uso d'i pittori di far gli angeli con l'ale et i demoni neri con la coda e corna lunghe, il che non mi piace, non si potendo conoscere agevolmente gli uni dagli altri »³².

Anche a proposito di Caronte, analogo parallelismo:

FRÉART: « Ce qui me donne sujet de le [Michelangelo] soupçonner d'un libertinage si insolent, c'est que je voi qu'il a encore achevé de profaner son ouvrage par une plus grande impiété, ayant eu l'audace d'introduire dans cette histoire si sainte et si sérieuse la sottie fable du batelier de Enfers, nommé Charon par les poètes du paganisme, qui le feignoient estre sur les bords des fleuves Styx, Cocyte et Achéron, avec une barque pour passer les âmes des morts dans l'autre monde; qui est, en ce lieu et dans ce sujet, une espèce de sacrilège plus criminel et encore plus abominable que toutes ces autres effronteries, qui ne trouveroit pas mesme d'excuse auprès de Timanthe ny devant ses juges, quoy que payens, parce qu'ils auroient sans doute horreur de l'impieété de ce faux chrétien »³³.

GILIO: « L'altra cosa che mi dispiace è che in uno articolo di tanta importanza Michelagnolo aggia framessa la favola di Caronte, che con la sua alata barca passa l'anima de' dannati per la Stigia palude, alzando il remo per batter quelle che tardano ad entrare dentro, acciò diano luogo a l'altre... Dante, imitando gli altri poeti, l'ha potuto fingere in quel modo. Non l'hanno già così finto Agostino, Girolamo, Ambrogio, Gregorio, né gli altri dottori, né come teologi, né come storici; e meno storico alcuno l'avrebbe finto, perché s'arebbe con questa finzione acquistato il nome di poeta e perduto quello de l'istorico, il quale deve più tosto imitare i teologi che i poeti. Così anco far doveva Michelagnolo, perché se 'l poetico vizia nel mondano il soggetto storico, diremmo noi che abbellisca lo spirituale ne le cose sacre e di tanta importanza? »³⁴.

³² GILIO, *op. cit.*, II, p. 46, 83 s.

³³ FRÉART, *op. cit.*, p. 76.

³⁴ GILIO, *op. cit.*, II, p. 85 s.

A queste e simili concordanze conferiscono senso e prospettiva esatti il fine del trattato del Fréart — che, partendo ancora una volta dal passato, intende « poser les fondements véritables de la critique française »³⁵ — e, in modo perspicuo, le sue parti dichiaratamente antivasariane. La critica, ad esempio, della lettura vasariana della *Scuola d'Atene* come incurante dell'« invenzione » e del « costume » dell'istoria rivela esigenze che non sono più meramente classicistiche e tanto meno controriformistiche:

« Voilà une longue citation à la vérité, mais elle est aussi fort nécessaire pour faire connoître à fond et visiblement la qualité de l'esprit de cet historien [il Vasari], car, à moins que d'une telle démonstration ample et toute originale comme est celle-ci, je n'aurois jamais pu persuader l'ineptie et la bassesse des raisonnemens de ce grand diseur de rien; parce que ses livres ont esté jusqu'à cette heure estimez et tenus fort chers par les amateurs de la peinture, qui ont en effet quelque raison de les rechercher, d'autant qu'on y trouve en général les principales circonstances de la vie des peintres et le catalogue de leurs plus considérables ouvrages: outre que l'auteur estant passablement bon dessinateur et, comme il paroît assez, ayant plus l'esprit au bout des doigts qu'à la teste, il enrichit son discours de leurs portraits, qui sont sans doute la plus curieuse et la meilleure partie de ses livres. Mais, quoy que par cette qualité de dessinateur on eust lieu de croire en quelque façon qu'il estoit bon peintre, néanmoins l'extravagance de son idée (qui lui a fait voir, ou plustost fantasmer tant de chimères dans cette composition de Raphaël, qui la rendroient tout-à-fait impertinente) est comme une preuve indubitable non seulement de son ignorance dans la véritable connaissance de la peinture, mais encore de la faiblesse et de l'incapacité de son génie aux deux principaux talents de cette excellente et très judicieuse profession, qui sont l'invention et le costume, dont il montre bien par ses ridicules admirations qu'il n'avoit pas mesme une légère teinture ny aucune disposition naturelle à les acquérir. Et ç'a esté une espèce de disgrâce à Raphaël, d'avoir eu un tel panégyriste de ses ouvrages, qui, en les pensant louer, ne fait que les avilir par le contresens et par le mauvais visage qu'il leur donne. Comme il n'estoit pas permis anciennement à tout le monde d'aller à Corynthe, ce n'est pas aussi le fait indifféremment de tous les peintres d'examiner et de

³⁵ THUILLIER, *Pour un « Corpus pussinianum »* cit., II, p. 110 s.

raisonner sur les tableaux de ce rare maistre: et il luy auroit esté plus avantageux que Vasari se fust contenté de parler de luy en simple historien, sans se mesler d'estre l'interprète de ses pensées aux compositions de ses ouvrages: car, si celui dont il fait ici la description à sa mode et qu'il s'efforce de rendre admirable par ses exagérations extravagantes, n'estoit plus visible que dans le escrits, que pourroit-on en juger de raisonnable? Ces sottes louanges font toujours beaucoup plus de préjudice que d'honneur, et en de telles occasions il est assez à propos de dire que *pessimus inimicorum genus laudantes*, parce que les impertinens flatteurs nuisent souvent davantage que les véritables ennemis»; « Quoy que l'estampe qu'on en voit [della *Scuola di Atene*] soit assez défectueuse en quelques parties de la délinéation, elle nous représentera néanmoins beaucoup plus avantageusement l'idée de cette excellente composition, que tout ce qu'on peut dire en paroles...; estampe que nous trouverons certainement plus intelligible et plus raisonnable que le discours amphibologique de Vasari, duquel on peut dire avec une application assez juste: *Asinus portans mysteria*. Car il nous fait ce tableau si sortement emblématique par ses imaginations extravagantes, qu'au lieu de donner de l'admiration aux sçavants, si on le croyoit, il rendroit le peintre et son ouvrage très ridicules. Il ne faut donc rien chercher davantage dans cette peinture, que ce qui s'y void expressement, et tenir pour tout assuré que Raphaël n'a point eu dessein de nous proposer d'emblème en ce sujet-là, qui n'est autre chose qu'une naïve représentation d'un de ces fameux gymnases de Grèce (où les philosophes et toute sorte d'académiciens faisoient leur lieu d'assemblée pour s'entretenir de leurs études et se divertir aux exercices... Or, comme le plus célèbre de tous [i ginnasi] et le plus noble a esté celui d'Athènes, il y a de l'apparence que Raphaël se l'est proposé, et les curieux d'estampes appellent aussi communément cette pièce *l'Escole d'Athènes*. Nous pouvons bien dire encore ici en passant, que Vasari ne regardoit la structure de cet édifice que comme une perspective faite à plaisir sans autre intention que d'enrichir le fond du tableau, quoy qu'en effet ce soit la principale partie de cette histoire»; « ... Notre historien pictoresque Vasari..., sans discrétion et sans esprit et contre toute apparence d'aucune possibilité, a tellement confondu l'ordre des temps et des choses dans l'application chimérique qu'il a donné à cette peinture, qu'il seroit capable d'estourdir et d'hébéter un lecteur crédule qui se voudroit amuser à recueillir quelque fruit de ses rêveries: car, par je ne sais quelle démangeaison de paroître docte, il introduit là un certain roi Zoroastre, dont assurément Raphaël n'entendit jamais parler et qui vint au monde près de deux mille ans avant Platon... Mais voyez encore l'adresse et la perspicacité de notre

italien Vasari à le reconnoistre parmi tant d'autres. Il y a, dit-il, une figure qui tourne le dos: c'est le portrait de Zoroastre. Un autre que Vasari eust esté sans doute empêché à remarquer ainsi le portrait d'un homme qui tourne le dos »³⁶.

Non si tratta più, dicevo, di esigenze formalmente classicistiche, ma maturate in un clima di stilizzazione razionale che aspira ad una poetica per la quale i termini figurativi vasariani non hanno più senso:

« Ils [i moderni] ont mesme inventé un jargon exprès, avec lequel ils exagèrent magnifiquement par des gestes et des expressions fort emphatiques, pour faire admirer la fraîcheur et la vaguesse du coloris, la franchise du pinceau, les touches hardies, les couleurs bien empaquetées et bien nourries, le détachement des masses, les draperies bien jettées, les beaux plis, les coups de maistre, la grande manière, les muscles bien ressentis, les beaux contours, les belles teintes et la morbidesse des carnations, les beaux groupes, les beaux morceaux et force autres beautés chimériques de cette nature, qu'on n'a jamais remarquées dans les ouvrages de ces grands peintres anciens, qui sans doute aussi ne se proposoient rien moins que cela dans la représentation de leurs tableaux. Car il est certain qu'après toutes ces beautés superficielles ou plutôt imaginaires, si l'invention du sujet qu'on traite n'est bien raisonnée; si les figures ne sont judicieusement ordonnées dans le tableau et avec une expression convenable; si l'histoire n'est suffisamment remplie de toutes ses circonstances nécessaires; si la régularité de la perspective n'est précisément gardée partout dans la position et dans l'aspect des figures, et conséquemment aussi dans les ombres et dans les lumières; et enfin si le costume... n'y est encore exactement observé, jamais un ouvrage ne donnera de réputation à son auteur parmi les sçavants »³⁷.

In parole nostre, il Fréart inalbera l'esigenza di una poetica oggettiva contro il soggettivismo qualitativo della storia vasariana. Palladio, Leonardo, e poi Pietro Aretino, il Dolce e il Gilio gli sono serviti a tal fine, abilitandolo ad instaurare in nuova consapevolezza un paragone atemporale tra Leonar-

³⁶ FRÉART, *op. cit.*, p. 99 ss., 104 ss., 115 s.

³⁷ FRÉART, *op. cit.*, p. 62 s.

do, Raffaello e Poussin e a opporre il nome di quest'ultimo tanto ai Cabalisti quanto a Michelangelo e al Vasari.

Un tale rigore passatista, e per ciò stesso italianizzante, non si trova negli altri trattatisti francesi del Seicento; l'enciclopedismo lomazziano torna a predominare nei versi politici e generici del Du Fresnoy³⁸, mentre l'equanimità del Félibien riaccetta anche per il Buonarroti la storia vasariana³⁹, e persino il De Piles, rivalutando il colore dei Veneti, si limita a ripetere le censure del Dolce piuttosto che i giudizi tutti negativi del Fréart⁴⁰.

³⁸ Cfr., ad esempio, i versi 107 ss. del *De arte graphica*, Paris 1667 (nell'ed. Roma 1713, p. 4): « Membrorumque sinus ignis flammantis ad instar / Serpenti undantes flexu, sed laevia plana... » col *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* di G. P. Lomazzo, Milano 1585, p. 23.

³⁹ A proposito di tali concordanze degli *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* cit., cfr. la voce Félibien André nell'indice del nostro G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Milano-Napoli 1962, vol. V, p. 89.

⁴⁰ V. ancora la voce *De Piles* Roger nell'indice citato, p. 75, e cfr. THUILLIER, *Polémiques* cit., p. 373: « Roger de Piles se contentera de reprendre, en les atténuant fortement, les critiques de Chambray ».

