

Capitolo IV

Il *Libro del disegno*

IV.I Teoriche del disegno nella trattistica d'arte italiana del Cinquecento

IV.I.I Una premessa

Per introdurre il tema del disegno nella trattistica d'arte italiana del Cinquecento occorre in primo luogo stabilire se si debbano includere, tra le fonti, soltanto le trattazioni di tipo monologico e dialogico (se non esclusivamente le prime, ai fini di una più attenta sistematicità), o se la trattistica d'arte venga qui concepita, al contrario, come sinonimo di letteratura artistica, inglobando generi compositi tra cui, per limitarsi ai più praticati, le biografie d'artisti, le redazioni topografiche, i manuali di iconologia, emblematica e numismatica, gli inventari e le descrizioni delle collezioni.²³⁸ In questa sede si è scelto di accogliere, perché utile come premessa all'edizione del *Libro del disegno* bandinelliano, una soluzione ibrida, che includa in particolare, sia pure nella diversità dei profili, il genere monologico e dialogico, improntati o all'adozione di una prospettiva multiforme in cui è garantito il confronto tra posizioni divergenti come nel dialogo, oppure, nella trattazione monologica, alla preferenza per un'articolazione sistematica e lineare dell'argomentazione.²³⁹

Altrettanto significativi per un'analisi puntuale dei singoli testi risultano alcuni parametri specifici, che, per comprensibili ragioni di concisione, non saranno presi in esame (se non marginalmente) nella presente trattazione: quello linguistico, che vede una coesistenza del latino e del volgare, con una prevalenza della scrittura in volgare in due tra i più grandi centri di produzione editoriale, Venezia e Firenze; il parametro geografico, indispensabile per identificare, accanto ai più importanti poli di irradiazione, l'emergere di nuovi centri, come Milano e Bologna, sedi del ministero episcopale di Carlo Borromeo e Gabriele Paleotti, autori rispettivamente delle *Instructiones fabricae* e del *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*.²⁴⁰

²³⁸ Per una sintesi di carattere generale sulla trattistica d'arte del Cinquecento si rinvia a Barocchi 1960–1962 e 1971–1977; Schlosser 1956; Pfisterer 2002; e al più recente *corpus* a cura di Passnat (2017).

²³⁹ Sul punto, si rimanda all'ancora utile introduzione di Mario Pozzi ai due volumi dei *Trattatisti del Cinquecento* della Ricciardi (Pozzi 1978).

²⁴⁰ Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis

infine, le reti di relazioni tra gli autori, che permettono di tracciare un disegno complessivo delle polemiche e dei dibattiti tra artisti e letterati intorno alla materia figurativa.

IV.I.II Tra Medioevo e Rinascimento. Teoriche del disegno da Cennino Cennini a Leonardo

Il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini rappresenta la prima attestazione di una riflessione articolata sul disegno in lingua volgare e accoglie la più antica definizione del disegno come fondamento della pratica artistica, avviando una tradizione destinata ad acquisire consenso nel Rinascimento,²⁴¹ e segnando l'origine della tendenza fiorentina a celebrare la preminenza del disegno sul colore. Nel *Libro cenniniano* veniva anche abbozzata per la prima volta l'idea di un disegno mentale, che avrebbe avuto un ruolo centrale nella letteratura artistica rinascimentale in opposizione alla pratica materiale della messa in opera.

Qualche decennio più tardi, Leon Battista Alberti e Piero della Francesca discutevano del disegno in termini più strettamente geometrici e matematici, sovrapponendo il significato della linea a quello della circoscrizione e del contorno: un'impostazione cui non doveva essere estranea la definizione della linea data da Plinio il Vecchio, che nella *Naturalis Historia* la interpretava, in riferimento all'arte di Parrasio, come limite e contorno delle figure.²⁴² Per l'Alberti il disegno era infatti

usum, Mediolani, apud Pacificum Pontium, Typographum Illustriss. Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopi, 1577; per l'edizione moderna del testo, a cura di Paola Barocchi, si rinvia a Borromeo 1962. Per il discorso del Paleotti, cfr. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane, diviso in cinque libri*, Bologna, per Alessandro Benacci, 1582; l'edizione moderna del testo è, anche in questo caso, a cura di Paola Barocchi (Paleotti 1961).

241 Si legge nel libro che «El fondamento dell'arte, di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e 'l colorire» (Cennini 2019, p. 155). Per una panoramica sulla teoria del disegno fra Trecento e Seicento, cfr. Grassi 1947, 1956; più in generale, Blunt 2001. Sul disegno nei trattati d'arte del Cinquecento, cfr. l'introduzione di Paola Barocchi alla sezione dedicata al disegno degli *Scritti d'arte del Cinquecento* (1971–1977, II, pp. 1899–1904); Kemp 1974; Jonker 2017, pp. 315–375.

242 Sul punto, si rinvia alle considerazioni di Grassi (1947, pp. 11–12). Per il riferimento pliniano, cfr. *Naturalis Historia*, XXXV, 67–69: «Primus symmetrian picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa suptilitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam quae occultat» (Plinio 1982–1988, V, pp. 364, 366).

concepito come «tirare de' dintorni» nel *De pictura*,²⁴³ mentre Piero della Francesca lo descriveva, nel *De prospectiva pingendi*, come «profilo e contorni che nella cosa si contene». ²⁴⁴ Nei *Commentarii* del Ghiberti si osserva,²⁴⁵ invece, una più fedele continuazione della teoria cenniniana volta a valorizzare la centralità, per le arti figurative, del disegno, ora visto alla stregua di «origine et fondamento di ciascuna arte».²⁴⁶

A inizio Cinquecento, il trattato di Pomponio Gaurico sulla scultura recuperava l'importanza degli assunti geometrico-matematici e della prospettiva artificiale, riconoscendo lo spazio come luogo che esiste prima dei corpi che sono in esso, da definire quindi per primo nel disegno.²⁴⁷ In divergenza con le posizioni dell'Alberti e di Piero della Francesca, Leonardo ridimensionava invece il valore della linea, ridotta, come emerge nel *Libro di pittura*, ad astrazione mentale.²⁴⁸ Svalutando la linea in favore di una visione più propriamente pittorica, Leonardo finiva per identificare il disegno con la pittura stessa, valorizzando altresì l'importanza dell'abbozzo inteso come punto di arrivo (e non di partenza) della creazione artistica.²⁴⁹

²⁴³ Per l'edizione moderna della redazione volgare del *De pictura*, curata da Lucia Bertolini, cfr. Alberti 2011; per l'edizione moderna della redazione latina si rinvia all'edizione a cura di Cecil Grayson (Alberti 1980). Sulla complessa questione relativa alla precedenza della redazione volgare rispetto a quella latina e per un ragguaglio sulla tradizione manoscritta delle due redazioni, cfr. almeno Bertolini 2000.

²⁴⁴ Per l'edizione moderna della versione in volgare del *De prospectiva pingendi*, cfr. l'edizione digitale curata da Chiara Gizzi (della Francesca 2016); per la versione in latino, l'edizione a cura di Flavia Carderi (della Francesca 2017).

²⁴⁵ L'edizione moderna di riferimento per i *Commentarii* ghibertiani è curata da Lorenzo Bartoli (Ghiberti 1998). Ponendosi sulla scia del Cennini, Ghiberti riconosceva che, rispetto alla pittura e alla scultura, «el disegno è il fondamento et teorica di queste due arti» (Ghiberti 1998, p. 47).

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Si traduce liberamente da Gaurico 1999, p. 202 («Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum: locus igitur primo designabitur, id quod planum vocant»). Per la *princeps*, cfr. *Pomponii Gavrici Neapolitani De Scvlptvra: vbi agitur de symetriis, de lineamentis, de physiognomia, de perspectiua, de chimice, de ectyposi, de celatura eiusque speciebus, praeterea de caeteris speciebus statuariae, de plastice, de proplastice, de paradigmaticae, de tomice, de colaptice, de claris sculptoribus [...]*, [Firenze, Giunti, 1504].

²⁴⁸ Per il *Libro di pittura*, si rimanda alla citata edizione moderna curata da Carlo Pedretti e Carlo Vecce, basata sul ms. BAV Urb. Lat. 1270. Leonardo contestava, in particolare, la centralità della linea per la tradizione geometrica della pittura («Scienza è detto quel discorso mentale il qual ha origine da' suoi ultimi principii, de' quali in natura null'altra cosa si po' trovare che sia parte d'essa scienza, come nella quantità continua, cioè la scienza de geometria, la quale, cominciando dalla superficie de' corpi, si trova avere origine nella linea, termine d'essa superficie. E in questo non restiamo scontenti, perché noi conosciamo la linea avere termine nel punto, e il punto essere quello del quale null'altra cosa po' essere minore», da Vinci 1995, I, p. 131).

²⁴⁹ Grassi 1947, p. 17; 1956, pp. 13–14.

IV.I.III Teoriche del disegno a metà Cinquecento tra Venezia e Firenze

Tra gli aspetti che marcavano una distanza significativa tra la tradizione fiorentina e quella veneziana, uno dei principali era senza alcun dubbio la preminenza attribuita dai Fiorentini al disegno e dai Veneziani al colore. Questo sviluppo parallelo e distinto consente di comprendere, per esempio, per quale ragione i dialoghi sulla pittura di Paolo Pino (1548) e Lodovico Dolce (1557) si distinguessero, in area veneziana, per una messa in discussione del primato del disegno, affermandone al contempo la pariteticità nei confronti del colore.²⁵⁰ Con una soluzione simile sul piano lessicale, Pino e Dolce riconoscevano infatti una partizione della pittura in tre fasi, definite dal primo «disegno, inventione, colorire», dal secondo «invenzione, disegno, colorito».²⁵¹ Il tema del disegno appare invece trascurato nel trattato *Della nobilissima pittura* di Michelangelo Biondo, pubblicato un anno più tardi del dialogo del Pino (1549).²⁵²

Sul versante fiorentino, la disputa sul paragone delle arti trovò, nel sondaggio avviato dal Varchi nel 1547, un momento di riflessione particolarmente fecondo, che vide interpellati alcuni tra i principali artisti del tempo: Giorgio Vasari, Agnolo Bronzino, il Pontormo, Giovanni Battista del Tasso, Francesco da Sangallo, il Tribolo, Benvenuto Cellini e Michelangelo. I risultati di questo sondaggio, che confluirono nella seconda delle lezioni sulle arti tenute nel marzo del 1547 nell'Accademia Fiorentina, sancivano, nella formulazione del Varchi, un sostanziale equilibrio tra pittura e scultura, di cui era riconosciuta la comune origine nel disegno;²⁵³ un giudizio non particolarmente innovativo, sulla scia della lunga tradizione che,

²⁵⁰ Paolo Pino, *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce*, in Vinegia, per Paolo Gherardo, 1548; Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, 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 mentione delle virtù e delle opere del divin Titiano*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557. Per le edizioni moderne, si rinvia a quelle curate da Paola Barocchi (Pino 1960; Dolce 1960).

²⁵¹ Come è stato osservato, questa tripartizione sembra ricalcare il modello della retorica ciceroniana. Le tre fasi richiamerebbero infatti i momenti dell'*inventio*, della *dispositio* e dell'*elocutio*; sul punto, cfr. le prime considerazioni di Gilbert (1943–1945); anche Barocchi (1971–1977, II, p. 1901).

²⁵² Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura et della sua arte, del modo e della dottrina di conseguirla agevolmente e presto, opera di Michelangelo Biondo. Non mai più chiaramente scritta da huomo di tempi nostri, imperò che qui s'insegn a dipingere, e si tratta di tutte le sue difficultà di varii squicci e in quanti modo e sopra di che si disegna e penge [...]*, in Vinegia, [Bartolomeo Imperatore], 1549.

²⁵³ «Il disegno è la fonte, l'origine e la madre di ambedue loro» (Barocchi 1960–1962, I, p. 45).

da Cennino Cennini in avanti, ne aveva evidenziato la centralità per la pratica artistica.²⁵⁴

Nel 1549 la tipografia di Gabriele Giolito de' Ferrari licenziava a Venezia il primo dialogo intitolato al disegno.²⁵⁵ Il suo autore, Anton Francesco Doni, già accademico e stampatore a Firenze, aveva lasciato la città due anni prima, in seguito al fallimento della sua attività tipografica. Nel *Disegno* doniano i motivi più comuni della riflessione intorno al paragone delle arti – personificate nelle figure del pittore veneziano Paolo Pino e dello scultore toscano Silvio Cosini –,²⁵⁶ vennero rielaborati in una formula che riconosceva al disegno una funzione metafisica di «speculation divina».²⁵⁷ Questa definizione del disegno, associata all'idea di una «prima causa creatrice» dell'arte, non si discostava molto, del resto, da alcune soluzioni coeve,²⁵⁸ mentre con l'edizione Torrentiniana delle *Vite* vasariane cominciava a essere prefigurata la fisionomia del concetto poi consacrata, a distanza di un lustro dalla fondazione dell'Accademia medicea del disegno, nella Giuntina.²⁵⁹ Qui era riservata al disegno un'attenzione particolare, come si osserva dalle brevi considerazioni sullo stile inserite nella parte conclusiva di numerose biografie, dalle due lettere indirizzate agli «artifici del disegno» e dal capitolo dedicato ai membri della recente Accademia. Ma è soprattutto con l'aggiunta di cinque paragrafi premessi all'introduzione all'arte della pittura, nel capitolo XV, che veniva finalmente definito «che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono buone pitture et a che; e dell'inventione

²⁵⁴ Si può rimandare, sul punto, alla lunga tradizione che da Cennino Cennini in avanti – e attraverso Ghiberti, Filarete, Michelangelo – aveva definito il disegno nei termini di «origine», «princípio», «fondamento» delle arti (sul punto, cfr. Kemp 1974, p. 224).

²⁵⁵ Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura et pittura; de' colori, de' getti, de' modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti, et si termina la nobilità dell'una et dell'altra professione. Con historie, esempi, et sentenze, et nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, in Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrariai, 1549.

²⁵⁶ Per una più accurata ricognizione sul *Disegno* doniano, si rinvia all'introduzione al *Libro del disegno* bandinelliano nel presente capitolo.

²⁵⁷ Doni 1549, f. 7v. Una prima riflessione doniana del disegno era già stata formulata in una lettera (dataibile al 1546–1547) allo scultore Giovanni Angelo Montorsoli, nella quale il disegno era posto in una condizione di pariteticità nei confronti della pittura e della scultura («Iddio fece il disegno, la scoltura e la pittura tutto a un tratto, in un batter d'occhio, seconda la opinion de' dotti, e Moisè le distinse per poter far che gli uomini ne fossero capaci; e sopra questa distinzione i buoi inalberano e dicono mille pazzie: chi fu prima quello, e poi quell'altro», Doni 1970, p. 104).

²⁵⁸ Come si osserverà *infra*, si riscontrano notevoli affinità tra la teoria del disegno nel dialogo doniano e nel *Libro del disegno* del Bandinelli.

²⁵⁹ L'importanza della riflessione artistica antecedente alla fondazione dell'Accademia medicea del disegno viene tracciata nel primo capitolo della fondamentale monografia di Ważbiński (1987); sulle origini dell'istituzione, cfr. anche il più datato studio di Armando Nocentini (1963).

delle storie».²⁶⁰ Nella lunga definizione formulata dal Vasari, il termine «disegno» era inteso con tre diverse accezioni:²⁶¹ in primo luogo come padre delle arti; *in secundis*, come facoltà capace di astrarre, dall'osservazione empirica, le regole della proporzione, concetto esemplificato in maniera icastica dall'espressione «dall'ugna un leone»; in terzo luogo, come prodotto materiale (l'«apparente espressione»).²⁶²

Non sono mancati gli sforzi esegetici che hanno tentato di interpretare la formulazione, a prima vista ambigua, del Vasari. È parso infatti opportuno chiedersi se, dato per assodato il primo punto, il disegno fosse inteso da Vasari nella seconda o nella terza maniera, oppure in entrambe.²⁶³ C'è chi ha proposto, per esempio, una lettura dell'aggettivo «apparente» con il significato di «illusorio» e non di «visibile».²⁶⁴ Se la seconda maniera procede certamente per categorie aristoteliche, nella misura in cui l'astrazione dei dati derivati dalla sensazione consente l'enucleazione dei concetti, ossia la conoscenza intelligibile – sotto questo profilo, è evidente l'influenza su Vasari di Varchi,²⁶⁵ e, in particolare, della lezione accade-

²⁶⁰ Vasari 1966–1987, I, p. 111. Notevole è l'evoluzione rispetto alla Torrentiniana, dove il titolo del capitolo era «Come si fanno e si conoscono le buone pitture et a che; e del disegno et invenzione delle storie». I cinque paragrafi sono indicativi della maturazione della riflessione vasariana sul disegno già abbozzata a partire dal 1564 (cfr. Barocchi 1971–1977, II, p. 1900; Williams 1997, p. 32).

²⁶¹ «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma overo idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabrache e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea. E da questo per avventura nacque il proverbio de' Greci Dell'ugna un leone, quando quel valente uomo, vedendo sculpita in un masso l'ugna sola d'un leone, comprese con l'intelletto da quella misura e forma le parti di tutto l'animale e dopo il tutto insieme, come se l'avesse avuto presente e dinanzi agl'occhi» (Vasari 1966–1987, I, p. 111).

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Cfr. Kemp 1974, p. 227.

²⁶⁴ Jonker 2017, pp. 326–328.

²⁶⁵ La capacità di astrarre le proporzioni dalle «molte cose» rimanda certamente alla ragione universale, descritta, nel proemio alla seconda lezione accademica varchiana, come tipica «delle intenzioni universali, cioè [che] non conosce e non considera se non le cose non solo private d'ogni materia, ma spogliate da tutte le passioni et accidenti materiali, e conseguentemente ingenerate et incorruttibili» (Barocchi 1960–1962, I, p. 7). La lezione sulla maggioranza delle arti è compresa nelle *Due lezioni di m. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di m. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccellentissimi pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta*, in Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, 1549 [1550].

mica sulla maggioranza delle arti –, occorre tuttavia osservare come Vasari focalizzasse l'attenzione sulla capacità dell'intelletto di astrarre le proporzioni dei corpi, senza accogliere integralmente la teoria varchiana, specialmente nei suoi aspetti più radicali, come la divisione tra ragione superiore e inferiore, che aveva portato Varchi a sottostimare le arti, oggetto della ragione inferiore finalizzata all'operare, in favore delle più nobili scienze, oggetto della ragione superiore volta alla contemplazione.²⁶⁶ Vasari non poteva accogliere questa proposta, ma si mosse, complessivamente, in modo meno sistematico, secondo una prospettiva antidogmatica che sembra spiegare, almeno in parte, la definizione in apparenza ambigua del disegno.

IV.I.IV Da Giorgio Vasari a Federico Zuccari. Una prospettiva

L'articolata definizione vasariana del disegno veniva espressa in un momento nel quale, dopo le esequie del Buonarroti (1564), la disputa sul paragone delle arti era tornata in auge.²⁶⁷ Benvenuto Cellini ne aveva approfittato per ribadire ancora una volta, in un discorso *Sopra l'arte del disegno* indirizzato ai giovani artisti che si apprestavano a formarsi presso la neonata Accademia,²⁶⁸ la superiorità dell'arte scultorea sulla pittura, relegando il disegno a ombra del rilievo, «padre di tutti e disegni»,²⁶⁹ e riconoscendo che l'eccellenza di Michelangelo nella pittura doveva attribuirsi al talento plastico dell'artista.²⁷⁰ In quegli stessi anni una posizione diversa, improntata a valorizzare il valore grafico della linea e il primato delle superfici, era stata espressa nelle diverse redazioni dei *Ragionamenti delle regole*

²⁶⁶ Come segnalava Varchi nel proemio alla lezione sulla maggioranza delle arti, «tutte le scienze, essendo nella ragione superiore et avendo più nobile fine, cioè contemplare, sono senza alcuno dubbio più nobili di tutte l'arti, le quali sono nella ragione inferiore et hanno men nobile fine, cioè operare» (Barocchi 1960–1962, I, p. 8).

²⁶⁷ Cfr. Benedetto Varchi, *Orazione funerale di m. Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'esequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella chiesa di San Lorenzo, indiritta al molto Mag. & Reverendo Monsignore M. Vincenzo Borghini priore degli Innocenti*, in Firenze, appresso i Giunti, 1564; per la descrizione delle esequie, cfr. *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori, & Architettori nella chiesa di S. Lorenzo il di 28. Giugno MDLXIII*, Firenze, Giunti, 1564 (una seconda variante del frontespizio reca la data del 14 luglio 1564).

²⁶⁸ Cfr. Jonker 2017, p. 350.

²⁶⁹ Cellini 1967, p. 562. Il discorso *Sopra l'arte del disegno* è, nell'edizione a cura di Pietro Scarpellini, in Cellini 1967, pp. 561–564.

²⁷⁰ «Fra i migliori pittori che noi aviamo mai conosciuti, Michelagnolo Buonarroti, nostro fiorentino, è stato il maggiore. E non per altra cosa è stato quel gran pittore che io dico, solo per essere il maggiore scultore di che noi aviamo avuto notizia» (ivi, p. 563).

del disegno, dialogo dell'accademico Alessandro Allori,²⁷¹ mentre l'anno precedente alla Giunta veniva pubblicato a Firenze il *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni* di Vincenzo Danti,²⁷² in cui erano rielaborati alcuni degli assunti più comuni sul disegno maturati nella lunga tradizione che aveva precorso la nascita dell'Accademia: il disegno come padre delle arti e, soprattutto, la sua natura pro-pedeutica all'esercizio della pittura, della scultura e dell'architettura, definite dunque, in conformità alla più recente consuetudine accademica, arti del disegno.

Diversi anni più tardi, Raffaello Borghini – in discontinuità con la multiforme definizione del Vasari – distingueva, nel *Riposo* (1584), il principio dell'idea, intesa come facoltà dell'artista di imprimere una forma ideale alle immagini, dal disegno, concepito come esercizio reale, ovvero funzione pratica resa possibile dall'intervento della mano guidata dall'intelletto.²⁷³ Seguendo la linea cenniniana, Borghini mitigava in questo modo l'intellettualismo michelangiolesco-vasariano, attestandosi su una posizione più attenta al codice tecnico.²⁷⁴

In questo frangente tardo-manierista, il *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) e l'*Idea del tempio della pittura* (1590) di Giovanni Paolo Lomazzo riconoscevano al disegno il ruolo di fondamento costitutivo della pittura,²⁷⁵ riconducendone inoltre il principio all'idea di euritmia, una categoria propria dell'intelletto.²⁷⁶ Nel coevo *Discorso* (1582) del cardinale Gabriele Paleotti il disegno

²⁷¹ L'ingresso dell'Allori nell'Accademia del Disegno va ricondotto alla fondazione dell'istituzione nel 1563. Sul dialogo dell'Allori, si rinvia all'edizione Barocchi (*Ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*, in Barocchi 1971–1977, II, pp. 1941–1981).

²⁷² Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni, di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, in Firenze, [eredi di Lorenzo Torrentino], 1567. Per l'edizione moderna, si rinvia al primo volume dei *Trattati d'arte del Cinquecento* curato da Paola Barocchi (Danti 1960).

²⁷³ «Prima favellerò del disegno come principio comune e necessario al pittore e allo scultore, e seguirò di dire le cose più convenevoli allo scultore, per fin che la mano ubidendo all'intelletto discopra e faccia riconoscere nel marmo quello che era prima nell'Idea dell'artefice» (Borghini 1584, p. 136).

²⁷⁴ Barocchi 1971–1977, II, p. 1901.

²⁷⁵ Cfr. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri, ne' quali si contiene tutta la theorica, e la pratica d'essa pittura*, in Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584; Id., *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore, nella quale egli discorre dell'origine & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura, all'invittiſ. et Potentiſ. Signore il Re Don Filippo d'Austria*, in Milano, per Paolo Gottardo Ponto, [1590]. Per l'edizione moderna degli scritti del Lomazzo, si rinvia ai volumi curati da Roberto Paolo Ciardi (Lomazzo 1973).

²⁷⁶ Cfr. Lomazzo 1590, pp. 43–44 («Ma prima habbiamo da sapere che il fondamento di tutto [...] onde deriva tutta la bellezza, è quello che i Greci chiamano euritmia, e noi nominiamo disegno») e p. 67 («queste sono le spetie dei due generi minori della proportione, per le quali esse genera l'euritmia, over disegno in tutti i corpi»). Sul punto, utile Grassi 1947, p. 23.

era invece inteso, con una definizione di maniera, alla stregua di «anima della pittura e fondamento principale di quest'arte»,²⁷⁷ ma erano ricomprese, nel termine disegno, anche «tutte le cose che i periti dell'arte sogliono intendere, la prospettiva, i scurci, l'ombre, le superficie, i lineamenti, la ragione de' siti, le lontananze, i moti, i contorni, i rilievi, le proporzioni, le varietà de' corpi, il colorire, il fare modelli di cera e di terra, et altri loro ammaestramenti».²⁷⁸ Sul problema del rapporto tra intelletto e atto, declinato nella relazione tra il disegno come forma mentale e la sua esecuzione pratica, ritornava il trattato *De' veri precetti della pittura* di Giovanni Battista Armenini,²⁷⁹ pubblicato a Ravenna nel 1587 per i tipi di Francesco Tebaldini. Il disegno era descritto, nel trattato, come «preordinazione imaginata prima nella mente e concepita dall'animo e dal giudizio», la quale «si viene a porre finalmente in atto per vari modi sui piccoli spazi delle carte».²⁸⁰

A Federico Zuccari spetta il merito di avere offerto sia una più attenta chiarificazione della materia, sia una definizione capace di tenere insieme i diversi orientamenti critici. Autore dei fondamenti dello statuto dell'Accademia di San Luca a Roma, Zuccari aveva presentato, durante il primo anno di attività dell'Accademia, il suo progetto per il programma educativo dell'istituzione, occupandosi inoltre di enucleare i presupposti teorici della sua teoria del disegno. Ben prima della pubblicazione dell'*Idea de' pittori, scultori et architetti* (1607) erano state dunque concepite le fortunate definizioni di «disegno interno» e «disegno esterno», che presentavano una soluzione al problema posto dal Vasari in merito alla duplice natura del disegno. I primi sviluppi del pensiero zuccariano esposti in Accademia possono essere ricostruiti grazie al lavoro di Romano Alberti,²⁸¹ che ne offrì una testimonianza nell'*Origine et progresso dell'Accademia del disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma* (1604).²⁸² Contestata la formula vasariana, che avrebbe qualificato il disegno, a suo giudizio, soltanto come operazione esterna, Zuccari

277 Paleotti 1582, f. 276v. Per l'edizione moderna del trattato, si rinvia a quella curata da Paola Barocchi (Paleotti 1961).

278 Ivi, p. 499.

279 Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura di M. Gio. Battista Armenini da Faenza libri tre: ne' quali con bell'ordine d'utili, e buoni avvertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente, si dimostrano i modi principali del disegnare, e del dipingere, e di fare le pitture, che si convergono alle conditioni de' luoghi, e delle persone*, Ravenna, appresso Francesco Tebaldini, 1587.

280 Ivi, p. 43.

281 Si rinvia alle importanti considerazioni di Jonker (2017, pp. 352 e sgg.), che ha rivalutato il ruolo del trattato albertiano nel restituire i prodromi del pensiero dello Zuccari sul disegno, ripreso in seguito nell'*Idea de' pittori, scultori et architetti* (1607).

282 Romano Alberti, *Origine et progresso dell'Accademia del disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma, dove si contengono molti utilissimi discorsi & filosofici ragionamenti appartenenti alle*

insisteva sulla distinzione tra dimensione pratica e concettuale, arrivando però a congegnare una teoria estremamente sofisticata: le persone conoscono attraverso i sensi, che trasferiscono le forme dall'esterno all'interno, dove queste contribuiscono alla formazione dell'immagine mentale, ovvero il disegno interno speculativo.²⁸³ Da questa immagine deriverebbe poi, secondo Zuccari, il disegno interno pratico, ossia la prima fase del processo di produzione artistica, che culmina infine con il disegno esterno.

Con una definizione complessa, che scontava non pochi prestiti a una visione empirica della conoscenza e tradiva un forte legame con l'intento educativo e pedagogico dello Zuccari nella formazione dei giovani artisti, andava a perfezionarsi una riflessione maturata nel corso di decenni, da cui la pratica del disegno, spesso intrecciata alle dispute sul paragone delle arti e alla paternità delle tre arti sorelle, usciva inquadrata dentro una nuova prospettiva critica.

IV.II Il Libro del disegno

IV.II.1 Introduzione

Il testo che viene qui segnalato come *Libro del disegno*, di cui si offre nella presente sezione un'edizione critica e commentata, è tradiuto da un testimone unico: due bifoli cartacei non numerati di dimensioni pari, rispettivamente, a 415 × 575 mm e 430 × 575 mm, il primo dei quali autografo di Baccio Bandinelli, il secondo di mano cinquecentesca non identificata, conservati presso la Biblioteca Moreniana di Firenze.²⁸⁴ In assenza di un inventario degli acquisti effettuati da Giuseppe Palagi (1821–1881) per la sua collezione privata, che sarebbe in seguito confluita nei fondi della Biblioteca Moreniana (1868), risulta difficile ricostruire il percorso di queste carte dall'archivio di famiglia dei Bandinelli al collezionista.²⁸⁵ Pochi dubbi permangono sul fatto che il trattato citato nel *Memoriale* come «libro del disegno» sia da identificare, per la ripresa alla lettera dell'*incipit*, con il docu-

sudette professioni, & in particolare ad alcune nove definitioni del disegno, della pittura, scultura & architettura [...] in Pavia, per Pietro Bartoli, 1604.

²⁸³ Ivi, p. 22 (sul punto, cfr. Jonker 2017, p. 354).

²⁸⁴ BMF Palagi 359/2, cc. 5r-8v. Il merito della riscoperta dei frammenti va attribuito a L.A. Waldman, che ha pubblicato il testo del trattato in appendice alla sua corposa silloge documentaria sul Bandinelli (Waldman 2004, pp. 895–909). Per un approfondimento del testo, si rimanda a Geremicca 2017, p. 24; Pierguidi 2013, p. 209; Hegener 2008, pp. 470–472.

²⁸⁵ Non è stato possibile rintracciare riferimenti all'acquisto delle presenti carte da parte del Palagi.

mento in questione.²⁸⁶ Non è tuttavia possibile stabilire con certezza se in origine il trattato constasse, com'è probabile, di più carte, né se il «libro sopra del disegno del cavaliere Bandinelli»,²⁸⁷ citato in un inventario dei beni di famiglia redatto da Baccio il Giovane,²⁸⁸ debba ritenersi un riferimento a questo o a un altro trattato, come, per esempio, quello segnalato nella stessa carta del *Memoriale* («un libro del disegno in 70 capitoli, che comincia: il disegno è una superficie piana etc.»).²⁸⁹ Definire, peraltro, se sia effettivamente esistito un altro trattato sul disegno è altrettanto complesso quanto provare a ricostruire l'acquisto del fascicolo da parte del Palagi.²⁹⁰

L'autografia del secondo bifolio (cc. 7r-8v) è facilmente riconoscibile da un confronto con la grafia dei numerosi documenti vergati dalla mano del Bandinelli scultore: lettere, petizioni, appunti, sottoscrizioni di atti notarili.²⁹¹ La grafia attestata dal primo bifolio (cc. 5r-6v), chiaramente cinquecentesca, è invece diversa e non identificabile in nessuna di quelle riscontrate nei documenti dell'archivio di famiglia.²⁹² Un indizio che sembra suggerire la redazione del primo bifolio in un arco temporale non distante dagli ultimi anni di vita del Bandinelli è la filigrana: una scala inscritta in un cerchio a cui è sovrapposta una stella, la stessa marca che si ritrova in un *memorandum* autografo dello scultore, redatto verosimilmente in risposta a una lettera del provveditore ducale Luca Martini in cui era richiesta una lista di «marmi che mancano per la fonte de' Pitti secondo il suo modello»,²⁹³ databile dunque, per via del riferimento, a un intervallo di tempo compreso tra il 12 e il 19 novembre 1551.²⁹⁴ Nel primo bifolio si osservano diverse correzioni, alcune attribuibili con certezza al copista e vergate nello stesso inchiostro (es. «de'

²⁸⁶ «Altro libro [...] del disegno, il principio del quale è questo: disegno è una disposizione di infinite e varie specie, formate in tanti vari modi, come la maestà della natura ci mostra di continuo, le quali specie nelle umane menti si formano etc.» (BNCF Palat. Band. 12, c. 25).

²⁸⁷ BMF Bigazzi 206/2, c. 24v.

²⁸⁸ BMF Bigazzi 206/2, cc. 11–56. Il documento è edito parzialmente in Waldman 2004, pp. 882–883, doc. 1591.

²⁸⁹ BNCF Palat. Band. 12, c. 25.

²⁹⁰ Non è da escludere che le carte siano pervenute al Palagi dal mercato antiquario. Per le ipotesi sulla dispersione dell'archivio Bandinelli, cfr. *supra*, cap. IV; per l'acquisto delle carte da parte della Biblioteca Palatina, cfr. Palermo 1853–1868, II, p. 79; Fava 1939, p. 123; Colasanti 1905, p. 413.

²⁹¹ Per una ricostruzione relativa alla collocazione degli autografi bandinelliani, cfr. cap. I; anche Waldman 2004, pp. x–xi.

²⁹² Per la grafia del primo bifolio, cfr. Fig. 11.

²⁹³ BNCF Palat. Band. 6, c. 183r (ed. in Waldman 2004, p. 480, doc. 841).

²⁹⁴ ASF Miscellanea Medicea 93/3, n. 32 (cfr. Fig. 7; per la filigrana in BMF Palagi 359/2, c. 6v, cfr. Fig. 8); si corregge, per il documento in ASF, la segnatura indicata da Waldman (2004, p. 481, doc. 842). A differenza del bifolio autografo e del Palatino Bandinelli 12, in questo caso è possibile identificare la filigrana in Briquet 1907, n. 5920 (Firenze 1494); cfr. Fig. 9.

sacri dei», c. 6r), altre di mano diversa; in particolare, le correzioni che si osservano nei primi righi della c. 5r introducono varianti ortograficamente scorrette (es. *dissegno* > *disegno*), non attestate negli autografi bandinelliani. Pare dunque ragionevole escludere che questi ultimi interventi siano stati effettuati sotto la sorveglianza del Bandinelli.²⁹⁵ Le correzioni nel secondo bifolio sono invece, senza eccezione, autografe.

Tentare una datazione del testo non è operazione semplice, sebbene ci siano diversi indizi che consentono di avanzare alcune ipotesi convincenti. In primo luogo, la filigrana del bifolio idiografo corrisponde, come si è osservato *supra*, a quella di un *memorandum* autografo del Bandinelli databile al novembre 1551. Si tratta degli unici due casi in cui è attestata questa marca tra gli autografi dell'artista. Se si ammette che le carte facessero parte di uno stesso mazzo di carte a disposizione dello scultore, presumibilmente conservate nel suo scrittoio, e si accetta dunque l'ipotesi di una plausibile prossimità temporale, si potrebbe fissare a un periodo non troppo distante dalla fine del 1551 la redazione del primo bifolio, verosimile copia in pulito di un autografo bandinelliano (operazione condotta dunque, con ogni probabilità, sotto la diretta osservazione dello scultore), e in un periodo cronologicamente contiguo, ma precedente, la redazione del bifolio autografo.

Il secondo bifolio, autografo del Bandinelli, può essere datato con più certezza per via di un'allusione molto sottile alla prima edizione delle *Vite* del Vasari:

E quelo ch' iò aquistato da' sopradeti signori e valenti maestri non è istato solo ne l'arte, ma ancora nella nobiltà de' chostumi, per avere io veduto molti maestri ecielenti e mediochri, ischultori e pitor, cho' nature tanto astrate che sono istate piene di riprensibili chostumi, che per loro pocho giudicio li àno aquistati, e durante la loro vita insino a l'ultima decrepità li àno esercitati chome ispresi nimici de la natura umana; di loro àno dato brutissimo esenpri, né si sono vergogniati alchuno di schrivere de' maestri erori e vizi molto più degni e i' chontinuo uso di chi à ischrito, chome pe' chostumi di loro vita chiaro si vede.²⁹⁶

²⁹⁵ Secondo Waldman, «we do not know whether these changes in the fair copy were made at Bandinelli's own behest or at the scribe's» (2004, p. 898). Le correzioni nei primi righi della c. 5r appaiono, tuttavia, di mano diversa dalla principale (cfr. Fig. 11). La sporadicità degli interventi non sembra permettere di chiarire con certezza paleografica se le correzioni siano da ricondurre al primo indiziato, Baccio Bandinelli il Giovane. Rispetto a quanto proposto da Waldman (2004, p. 898), si può osservare che il problema della geminazione della sibilante in «*disegno*» (corretto in «*dissegno*») non implica necessariamente una scarsa familiarità dell'autore delle correzioni con il mezzo scritto, ma può spiegarsi come un ipercorrettismo dovuto alla sopravvivenza di una forma arcaica attestata nella prosa toscana (es. Sacchetti, 311: «E ben che Venus col vago *dissegno*», GDLI, IV, p. 654); la forma geminata risulta assente, in ogni caso, negli scritti del chierico.

²⁹⁶ Si cita da *infra*, cap. IV.II.III.

Da una lettura del passaggio si comprende che il riferimento è diretto contro un artista che ha scritto dei grandi «maestri». Nessuno meglio del Vasari poteva incarnare il bersaglio di questa polemica, se si considera il deterioramento del rapporto con il Bandinelli, destinato a lasciare non poche tracce nell'edizione giuntina delle *Vite*. La pubblicazione della Torrentiniana risale, come noto, al 1550; tuttavia, tenuto conto che la redazione manoscritta dell'opera risultava già conclusa nel 1547,²⁹⁷ la fine degli anni Quaranta può essere indicata agevolmente come *terminus post quem* per la redazione del secondo bifolio. Alla luce di questa evidenza, si può supporre che verso la fine del 1551 Bandinelli si proponesse di far trascrivere in bella copia gli appunti di un trattato sul disegno raccolti negli anni precedenti, contando sul supporto di un collaboratore. In questa prospettiva, anche il secondo bifolio avrebbe dovuto essere trascritto in bella copia, e nulla esclude che lo sia stato: come si è già premesso, è probabile che le carte superstiti siano parte di un più vasto apparato documentario, non censito nel momento in cui si scrive.²⁹⁸

Che i testi tradiiti dal primo e dal secondo bifolio siano da ricondurre a un comune cantiere, databile intorno alla pubblicazione della Torrentiniana, e non a fasi distinte della vita del Bandinelli, si comprende anche da altri indizi riguardanti il dibattito contemporaneo, questa volta attestati dal primo bifolio, che rimandano a un contesto segnato dalla fortuna delle lezioni accademiche di Benedetto Varchi sulle arti (1547). Si osserva infatti, in queste carte, una disquisizione tesa a sostenere la nobiltà della pittura e della scultura, il primato del disegno sulle arti figurative e il rapporto tra le arti e la scienza. Per quanto riguarda il primo punto, è noto come l'interesse di Bandinelli si concentrasse sulla questione anche grazie a un riferimento del *Memoriale*, dove è citato uno scritto dell'artista su «quale sia più nobile, la pittura o la scultura».²⁹⁹ La ripresa del dibattito sul paragone delle arti era stata stimolata, nell'ambiente fiorentino, proprio dalle lezioni del Varchi dedicate all'esegesi del sonetto di Michelangelo *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* e al tema del paragone tra pittura e scultura.³⁰⁰ Com'è risaputo, Bandinelli non risulta tra gli

²⁹⁷ Per un inquadramento di massima della questione relativa alle vicende storico-bibliografiche della Torrentiniana, si rinvia in particolare a Simonetti 2005 (pp. 58–89) e Agosti 2011. La ricostruzione della corrispondenza del Vasari con i contemporanei intorno alla prima edizione delle *Vite* è possibile grazie a Frey 1923. Per la ricezione bandinelliana della Torrentiniana, si segnala il contributo di Antonella Fenech Kroke (2017), a cui si rimanda, insieme a Waldman (2004, p. 898), per le considerazioni su una possibile datazione del trattato bandinelliano.

²⁹⁸ Cfr. cap. I.

²⁹⁹ BNCF Palat. Band. 12, c. 24.

³⁰⁰ Per l'edizione originale del testo, edita da Torrentino, si rinvia a Varchi 1550. Tra le edizioni moderne, si segnalano in particolare quelle a cura di Paola Barocchi (Barocchi 1971–1977, I, pp. 99–105, 133–151, 493–544, II, pp. 1322–1341, III, pp. 1671–1680; Varchi 1998, pp. 7–84). Si rinvia inoltre alle edizioni francese e tedesca, a cura rispettivamente di Dubard de Gaillarbois (Varchi

artisti interpellati dal Varchi per la seconda lezione. Le ragioni di un'esclusione così clamorosa, cosciente e deliberata,³⁰¹ sono da ricercarsi nel rapporto tutt'altro che idilliaco tra Bandinelli e Varchi, che appare tanto più evidente dalle critiche mosse nella seconda lezione (nella quale lo scultore non è mai citato per nome) verso il gruppo di *Ercole e Caco* in piazza della Signoria: «E si vede ancora che i colossi si fanno di pezzi, o per mancamento di materia [...] o per difetto d'arte, come si vide nell'*Ercole di Piazza*».³⁰²

Il primato del disegno rispetto alla pittura e alla scultura e la relazione tra la scienza e le arti sono invece i due temi che consentono di articolare il problema della datazione del testo intorno a una questione ancora più importante, che si presenta come la prova più convincente a sostegno della tesi esposta, ossia le ragioni che indussero Bandinelli a scrivere un trattato sul disegno. La centralità del disegno per le arti figurative era un motivo non certo nuovo, che da Cennino Cennini in avanti («El fondamento dell'arte, di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e 'l colorire»³⁰³) aveva seguito, come noto, lo sviluppo della teoria e della critica d'arte.³⁰⁴ Non è però un caso che il primo dialogo dedicato e intitolato al disegno fosse pubblicato solo in questi anni, a Venezia, per i tipi del Giolito (1549). L'autore, Anton Francesco Doni,³⁰⁵ vantava nei confronti del Bandinelli un lungo legame di familiarità, che gli aveva permesso, a soli 17 anni (1530), di essere

2019) e Bätschmann-Weddigen (Varchi 2013). Intorno alle lettere inviate al Varchi per il suo sondaggio si segnalano in particolare, oltre alle edizioni citate, gli studi di Marco Collareta (1988, 2007), Oskar Bätschmann (2010) e il recente contributo curato da Frédérique Dubard de Gaillarbois e Olivier Chiquet (2022).

³⁰¹ Come osserva giustamente Spagnolo (2008, p. 112), se Varchi chiarisce nella lezione che la cerchia di pittori a cui si era rivolto non si limitava a quelli coinvolti alla fine nell'inchiesta, nulla viene detto sul ricorso al giudizio di altri scultori.

³⁰² Barocchi 1960–1962, I, p. 49.

³⁰³ Cennini 2019, p. 155.

³⁰⁴ Per una panoramica sulla nozione del disegno nella storia dell'arte italiana, cfr. Grassi 1947 e 1956; Kemp 1974; Jonker 2017.

³⁰⁵ La notizia è riferita nel *Memoriale* (p. 15). Per la *princeps* del disegno, cfr. Doni 1549; le edizioni moderne del dialogo sono quella anastatica con commento a cura di Mario Pepe (Doni 1970) e l'edizione parziale con commento di Paola Barocchi (1971–1977, I, pp. 554–591). Sul rapporto tra Doni e Bandinelli negli anni giovanili del poligrafo, si segnalano in particolare Girotto 2014, pp. 99–108; Bartoli 2014, pp. 49–50; Pierguidi 2013; Hegener 2008, pp. 152–153; Doni 1970, pp. 12–13. L'ipotesi avanzata da Pepe (Doni 1970, p. 13), secondo il quale anche la frequentazione con il padre di Bandinelli, Michelangelo di Viviano, e non solo con lo scultore, avrebbe avuto un ruolo significativo nello sviluppo dell'interesse del Doni per la medagliistica, l'oreficeria e i minerali (come sembra emergere dal *Disegno*), è certamente suggestiva e meriterebbe ulteriori approfondimenti, ma anche conferme documentarie; va inoltre tenuto conto del fatto che, a differenza di quanto riteneva Pepe (il quale, seguendo la tradizione, riconduceva la morte di Michelangelo di Viviano all'agosto del 1528), la data di morte del padre del Bandinelli va fissata al più tardi all'agosto 1526 (Waldman 2004, p. 86,

invia^{to} a Siena come uomo di fiducia dello scultore al fine di raccogliere, presso la nobile famiglia dei Bandinelli senesi, le provanze di nobiltà necessarie perché l'artista fosse nominato cavaliere di Santiago dall'imperatore Carlo V.³⁰⁶ Qualche anno più tardi, nel 1536,³⁰⁷ il matrimonio dell'artista con Jacopa di Giovanbattista Doni, cugina di Anton Francesco, aveva stabilito tra i due anche un rapporto di parentela acquisita.³⁰⁸ Entrambi membri dell'Accademia Fiorentina dal 1545,³⁰⁹ non sono presenti prove documentarie che attestino per questi anni una frequentazione. La lettera rinvenuta da Girotto nel 2014, datata 16 aprile 1550, testimonia tuttavia come vi fosse ancora, tra Doni e Bandinelli, una corrispondenza – sebbene segnata, a quanto sembra, dalla delusione legata alla mancata remunerazione per il viaggio a Siena compiuto a beneficio dello scultore in gioventù –, anche dopo la partenza del primo per Venezia (1547). È stato inoltre rilevato come il poligrafo fosse ospitato nel 1556, dunque a diversi anni di distanza dal trasferimento nella Serenissima, nella casa fiorentina dello scultore.³¹⁰ Ma è soprattutto un confronto tra il *Libro del disegno* e l'ultimo capitolo del *Disegno* doniano, nel quale Bandinelli compare come arbitro in una disputa prima tra Arte e Natura, poi tra Paolo Pino e Silvio Cosini, a segnalare l'importanza del legame, intellettuale prima che personale, tra le due figure.³¹¹ La concezione del disegno tratteggiata nel dialogo del Doni, che intendeva evidenziarne la centralità nella creazione artistica, e non solo ribadirne il ruolo come progenitore e principio unificatore delle arti figurative («speculation divina, che produce un'arte eccellentissima, talmente che tu non puoi

doc. 160), quando Anton Francesco aveva appena tredici anni. Si corregge pertanto Hegener 2008, p. 152, dove il legame con Michelangelo di Viviano è dato per assodato.

³⁰⁶ Questo fatto, di cui si ha notizia dal *Memoriale*, è confermato anche dalle *Vite* del Vasari e si ritrova nella lettera inviata da Doni a Bandinelli nel 1550 conservata in Marucelliana (Carteggio generale, 384/1), edita da Girotto insieme a un documento contiguo (2014, pp. 91–99, 767–775).

³⁰⁷ Waldman 2014, p. xviii, 155. Altre date sono state proposte (comunque posteriori alla missione senese di Anton Francesco Doni), sebbene il 1536 sembri al momento la data più condivisa (sul punto, cfr. Girotto 2014, p. 92).

³⁰⁸ La parentela tra Jacopa di Giovanbattista Doni e Anton Francesco Doni viene del resto confermata da quest'ultimo nella lettera al Bandinelli del 1550, in cui Jacopa è definita «mia carissima parente» (Girotto 2014, p. 91).

³⁰⁹ Bandinelli fu ammesso nell'Accademia Fiorentina il 21 maggio 1545 (Waldman 2004, p. 294, doc. 487), Doni il 12 novembre 1545 (Plaisance 2010, p. 294).

³¹⁰ Il riscontro inedito individuato da Hegener attesta chiaramente questo dato: «Conto di [...] Anton Francesco Doni in Casa del Cavaliere 1556.63» (ASF Acquisti e Doni 141/1/4; ed. in Hegener 2008, p. 153, n.).

³¹¹ Bandinelli è citato ancora, oltre che nel *Disegno*, nel primo e soprattutto nel secondo libro dei *Marmi* doniani, dove si legge un giudizio caustico sul gruppo di *Ercole e Caco*, ma il nome di Bandinelli è anche incluso, nell'opera, tra i fiorentini illustri costretti ad allontanarsi in vita dalla città (cfr. Doni 2017, II, pp. 387–388, 404).

operare cosa nessuna nella scultura e nella pittura senza la guida di questa speculazione e disegno»),³¹² appare perfettamente in linea con l'innovazione teorica dei frammenti bandinelliani. In una prospettiva diversa dall'aristotelismo radicale del proemio alla seconda lezione del Varchi, il disegno è concepito, nel dialogo doniano, come «un'inventione di tutto l'universo, imaginato perfettamente nella mente della prima causa, innanzi che venisse all'atto del rilievo, et del colore».³¹³ Non si può trascurare una singolare affinità tra questa definizione e le prime righe del frammento bandinelliano: «ma sendo nell'uomo uno istinto et natural desiderio di farsi inmortal [...] à sempre cercato et sempre cercherà di fare se medesimo più simile che sia possibile per imitare quel sommo Artefice che prima disegnò, poi rilievò, di poi dipinse».³¹⁴ Viene quindi definito, in entrambi i casi, un ordine di nobiltà, con il disegno che precede la scultura e la scultura che precede la pittura. A monte di queste due arti, il disegno si configura come speculazione che non segue, bensì anticipa la creazione artistica.³¹⁵ Ma è soprattutto in virtù dei riferimenti alla «prima causa» creatrice (Doni) e al «sommo Artefice» (Bandinelli) che viene marcata la distanza maggiore con le conclusioni del Varchi, nell'opposizione tra un'idea dell'arte concepita come emanazione di un Dio primo artefice, di matrice stoica e neoplatonica, e la dottrina aristotelica di un'origine naturalistica dell'arte.³¹⁶

Al di là della ripresa di motivi o argomenti più o meno topici nella trattistica d'arte di metà Cinquecento, ci sono però tracce che lasciano intendere come la continuità tra i due testi non sia riconducibile a una mera ipotesi indiziaria. In un passo del sesto libro del dialogo doniano, il Bandinelli, interrogato da Paolo Pino, si spende in una lunga digressione sulle proporzioni della testa umana in

³¹² Doni 1549, f. 7v.

³¹³ Ivi, f. 8r. Una prima elaborazione di quest'idea si ritrova già nella *Diceria* al Montorsoli inclusa nell'edizione delle *Lettere* del 1547 («Egl'è più sorti di disegnare. Il primo fece Domenedio», Barocchi 1971–1977, II, p. 1907). Su queste basi, Mario Pepe (Doni 1970, pp. 19–20; Pepe 1998, pp. 123–125) ha sostenuto il ruolo della lettera come anticipazione della teoria dell'arte del Doni sviluppata nel *Disegno*.

³¹⁴ *Infra*, cap. IV.II.III.

³¹⁵ Un'idea lontana dall'arte intesa, come la concepiva aristotelicamente Varchi, alla stregua di imitazione della natura («Ora, innanzi che vegnamo alla seconda, pensiamo essere ben fatto, per compire questa materia dell'arti, recitarvi alcune cose appartenenti ad essa; e prima, che ciascuna va imitando, quanto più può, la natura», Barocchi 1971–1977, I, p. 141).

³¹⁶ Si riconosce, tuttavia, una distanza anche dalle teorie estetiche che, come nel caso di Leonardo e dell'Alberti, riconducevano l'origine dell'arte alla mente umana (sul punto, cfr. Venturi 2000, p. 97). Per una ricognizione su neoplatonismo e aristotelismo a quest'altezza, mi pare ancora utile rimandare a Rouchette 1959, pp. 21–26. Sul taglio filosofico della riflessione doniana, si rinvia nuovamente a Pepe 1998.

scultura, precisando a un certo punto che «nel secondo libro più a pieno si tratterà di ogni cosa».³¹⁷ Il secondo libro a cui fa qui riferimento è, in assenza di altre indicazioni, una continuazione progettata e mai realizzata del dialogo del Doni, che sembra suggerita da diversi passi della sesta parte.³¹⁸ Se si legge bene quanto viene esposto in questo passaggio («Basta che io per hora vi ho mostro quelle misure della testa»), appare tuttavia sorprendente che proprio nel *Libro del disegno* sia sviluppata, quasi a guisa di continuazione, una descrizione dei canoni di raffigurazione delle proporzioni umane, in un progetto che avrebbe dovuto comprendere «li ordini e misure de' picoli bambini [...] insino a l'ultima età», ma che restituisce, nei frammenti superstite, solo un approfondimento parziale sulle misure e le proporzioni dei bambini. Da quello che si legge in merito ai diversi scritti del Bandinelli citati nel *Memoriale*,³¹⁹ nessuno sembra poter rispondere meglio del *Libro del disegno* alla sfida lanciata nel passaggio del dialogo del Doni. È invece meno chiaro se sia da ascrivere al citato «secondo libro» anche il rimando che si legge poco più avanti, quando Bandinelli, nella stessa risposta a Paolo Pino, accenna, per evidenziare la difficoltà nella raffigurazione delle mani e dei piedi rispetto alla testa umana, a un'«altra opera che tratterà della notomia e de' colori».³²⁰ È però certo che, da quanto emerge, Bandinelli avrebbe dovuto continuare il suo discorso, forse come personaggio di un futuro dialogo del Doni, ossia un secondo

³¹⁷ Doni 1549, f. 42v. L'unico studio che finora ha posto attenzione su questo punto mi risulta sia Pierguidi 2013 (in particolare, p. 209).

³¹⁸ L'ultimo capitolo del dialogo nell'edizione giolitina si conclude, in calce, con un'indicazione eloquente («Il fine del primo libro del disegno del Doni fiorentino», Doni 1549, f. 44v). Ma ci sono altri *loci*, nella sesta parte, che lasciano intendere come fosse prevista una continuazione del dialogo: nelle prime righe, quando Bandinelli è invitato a dare «una resolutione terminata circa l'opinione nostra qual sia più nobile di queste due arti, o la scoltura o la pittura, et così daremo fine a questo libro primo» (f. 39r), e in conclusione, quando lo scultore Silvio Cosini propone a Bandinelli, per «finire questo primo nostro libro, darne una bella sentenza che sia capacissima» (f. 44r), affermando infine che «quel che s'è mancato di dire in questo primo libro, o di risolvere pienamente, nel secondo si sodisfarà» (f. 44v).

³¹⁹ Sull'attendibilità dei riferimenti nel *Memoriale*, si rinvia al cap. III. Ci si limita qui a osservare che, indipendentemente da quanto viene lì riportato, altri scritti del Bandinelli sono citati in un inventario del Seicento originariamente conservato nell'archivio di famiglia (BMF Bigazzi 206/2, c. 24v). Nel *Memoriale* sono segnalati i seguenti scritti: «alcuni dialoghi con Giotto sopra la scultura e disegno [...] ; un libro, quale sia più nobile, la pittura o la scultura [...] ; un libro del disegno in 70 capitoli [...] ; un altro libro pure del disegno [...] ; l'Accademia [...] ; item della architettura, tempi, colonne, colossi etc.; un libro della vera Nobiltà [...] ; un raccolto di più Sermoni fatti in diverse compagnie; un raccolto di Lettere a diversi e di diversi principi e particolari [...] » (BNCF Palat. Band. 12, cc. 24–25). Sulle opere citate nel *Memoriale*, si rinvia a Hegener 2008, p. 73; Waldman 2004, p. 907; Ważbiński 1987, I, pp. 68, 70–71, 73–74; Schlosser 1956, p. 399; Doni 1970, p. 13.

³²⁰ Doni 1549, f. 43r.

libro del *Disegno*, progettato e mai portato a termine. Se si segue l'ipotesi di Waźbiński, secondo cui l'ultima parte del *Disegno* e, più in generale, l'intero dialogo sarebbero stati concepiti dal Doni per presentare le idee sull'arte dell'amico scultore,³²¹ non sembra inverosimile ipotizzare che Doni potesse avere persino trasferito nello schema di un trattato in forma dialogica un parere espresso dal Bandinelli, in cui l'artista anticipava i suoi futuri progetti trattatistici:³²² forse attraverso una risposta epistolare, con una soluzione non distante da quella del sondaggio varchiano, o, più semplicemente, a seguito di conversazioni e scambi di opinioni intorno all'ambiente dell'Accademia Fiorentina, prima o dopo le riforme degli statuti dell'11 agosto 1547 (a cinque mesi di distanza dalle lezioni del Varchi) che videro l'esclusione di entrambi, e in un frangente comunque anteriore alla partenza del Doni da Firenze nell'autunno 1547.

Tutti questi indizi, messi insieme, sembrano avvalorare la possibilità non solo che il *Libro del disegno* del Bandinelli fosse concepito come una continuazione ideale del dialogo doniano, ma che entrambi i testi siano da leggere come una risposta (da definire se, e in che misura, coordinata e strutturata), al sondaggio varchiano rivolto ai principali artisti fiorentini, dai quali Bandinelli era stato oculatamente espunto, e alla lezione sul paragone.³²³ Che nel *Disegno* si colgano riferimenti al sondaggio del Varchi pare del resto evidente da alcuni indizi ipotestuali, primo fra tutti la ripresa, per bocca del personaggio Bandinelli, del giudizio di Michelangelo nella sua risposta al letterato: «bella sentenza, disse Michelagnolo, tanto è più buona la pittura quanto più s'approssima al rilievo, e tanto è più buona la scoltura quanto s'accosta alla pittura».³²⁴ Considerata la recenziorità della *princeps* delle lezioni (datata 12 gennaio 1549 *ab incarnatione*, dunque 1550) rispetto alla *princeps* del *Disegno*, edito a Venezia per i tipi del Giolito (1549), il fatto che la citazione del *Disegno* ricalchi in maniera quasi perfetta quanto dichiarato da Michelangelo nella

³²¹ Waźbiński 1987, I, p. 71.

³²² Su questa ipotesi, cfr. Thomas 2013, p. 39.

³²³ La possibilità che il trattato frammentario del Bandinelli sia da leggere come una polemica antivarchiana è citata *en passant* da Geremicca (2017, p. 24).

³²⁴ Doni 1549, f. 40v. Di seguito si trascrive, invece, il giudizio di Michelangelo nella risposta al Varchi: «io dico, che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, e il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura» (Barocchi 1960–1962, I, p. 82). Un ulteriore richiamo alla lettera del Buonarroti si osserva in un altro passo del dialogo: «disse Michelagnolo, che se havessino così saputo l'altre scienze, come gl'hanno intese la scoltura e la pittura, la sua fante n'havrebbe scritto meglio» (Doni 1549, f. 37v); «colui che scrisse che la pittura era più nobile della scoltura, se gli avessi così bene intese l'altre cose che gli ha scritte, l'arebbe meglio scritte la mia fante» (Barocchi 1960–1962, I, p. 82).

lettera al Varchi sembra potersi spiegare soltanto con una conoscenza diretta delle lezioni accademiche e del dibattito che ne era scaturito.³²⁵

La critica, che pure ha giustamente evidenziato il ruolo del *Disegno* come reazione al dialogo di Paolo Pino sulla pittura,³²⁶ non ha sempre valorizzato in misura adeguata, al di fuori della prospettiva veneziana, la forte carica polemica contro il dibattito fiorentino intorno alle lezioni del Varchi,³²⁷ verosimilmente non estranea al logoramento dei rapporti tra il Doni e l'Accademia Fiorentina. Sarebbe pertanto necessaria un'indagine puntuale, con ulteriori conferme documentarie, sui tempi e le occasioni di composizione dei due testi, utile a verificare se la redazione del dialogo del Doni possa essere ricondotta in prossimità della *Diceria* al Montorsoli o delle lezioni accademiche del Varchi, nell'alveo di una riflessione condivisa con il Bandinelli.³²⁸

IV.II.II Note linguistiche

Le carte autografe restituiscono, sotto il profilo linguistico, un'immagine del Bandinelli diversa da quella che emerge dal *Memoriale*, ossia di un artista dotato di un'educazione letteraria raffinata, versato nel latino e (in parte) nel greco, lettore dei classici e imitatore di Petrarca.³²⁹ Anche per questo, l'analisi della *facies* linguistica degli autografi bandinelliani si rivela essenziale ai fini di una lettura critica delle notizie riferite nel testo secentesco.³³⁰ È sorprendente come il più acerrimo nemico del Bandinelli nella gara per le committenze alla corte di Cosimo I, Benvenuto Cellini, riconoscesse, a differenza del rivale, di avere ricevuto un'educazione

³²⁵ Nel momento in cui furono pronunciate le lezioni accademiche del Varchi sulle arti nel marzo 1547, Doni era membro dell'Accademia, e l'anno precedente vi aveva ricoperto il ruolo di segretario (cfr. Plaisance 2008, p. 157 e 2004, in particolare pp. 405–417; anche Lo Re 2013). Il poligrafo doveva inoltre avere accesso, come papabile stampatore delle *Lezioni* varchine, alle lettere degli artisti.

³²⁶ Si rinvia almeno a Schlosser 1956, pp. 245–246.

³²⁷ Spetta a Ważbiński 1987 (I, p. 71) una prima rivalutazione della questione, con un maggiore peso attribuito all'influenza sul Doni dell'inchiesta varchiana (sul punto, cfr. anche Piergudi 2013). È sempre Ważbiński, per quanto mi risulta, il primo a ipotizzare che l'ultimo capitolo del *Disegno* del Doni fosse stato concepito come un'esposizione delle teorie sull'arte del Bandinelli; va in ogni caso osservato che, alla data di pubblicazione del suo studio, lo storico dell'arte non era ancora a conoscenza dei frammenti del *Libro del disegno*.

³²⁸ Pare ragionevole, in questo senso, l'ipotesi di Piergudi (2013, p. 209), che valuta la possibilità di un sodalizio intellettuale tra Doni e Bandinelli alla base della teoria dell'arte nel *Disegno*.

³²⁹ Cfr. anche Hegener 2008, pp. 69–70.

³³⁰ Sul punto, cfr. le osservazioni nel cap. VII.

letteraria di second'ordine,³³¹ al punto da rivendicare, in alcuni versi satirici indirizzati allo scultore, la propria *naïveté*:³³² non si può escludere che l'autore della *Vita* intendesse semplicemente, con un cleuasco, lanciare strali polemici contro un nemico che, a dispetto dei ripetuti tentativi di autopromozione sociale, poteva contare in realtà su una cultura grafica e linguistica particolarmente carente.

Su un piano strettamente paleografico, la grafia dello scultore si distingue per alcune peculiarità, come le *e* rese in due tratti e con occhiello aperto, le *h* con il secondo tratto spesso prolungato al di sotto dell'asta e le *s* a saetta.³³³ Per quanto riguarda l'ortografia, le carte autografe mostrano quanto le competenze del Bandinelli fossero legate a norme ormai arcaiche.³³⁴ Si segnalano, in particolare, il frequente inserimento della *h* in caso di articolazione velare prima di *a*, *o*, *u* (es. «chalcagnio», «chominciare», «difichultà») o tra la velare e la vibrante alveolare (es. «scrivere»); laggiunta di *i* in caso sia di *e* preceduta dalle palatali *c* e *g* (es. «ucieleti», «gienerè»), sia di *a*, *e*, *o*, *u* precedute dalla nasale palatale *gn* («malignia», «disegnio», «agnielo», «igniude»); l'uso dell'*i* prostetica (es. «ischogli», «ispogliare»); lo scempiamento consonantico, particolarmente frequente, soprattutto in posizione intervocalica (es. «diletevoli», «fero»); le ellissi (es. «infiniti»); le voci del verbo avere espresse senza *h* etimologica («a ischrito» in luogo di «ha ischrito»).

La *facies* paleografica delle carte idiografiche si distingue per alcuni tratti peculiari, come la *e* con occhiello stretto e tratto orizzontale prolungato verso l'alto con pancia a destra, la *d* con asta a semicerchio, la *g* con occhiello superiore schiacciato verticalmente e quello inferiore spesso aperto in uno svolazzo, la *o* generalmente schiacciata.³³⁵ Sotto il profilo ortografico, le carte idiografiche presentano tratti meno arcaici e più regolari di quelle autografe. Si osserva, soprattutto, una presenza

³³¹ Così scriveva lo stesso Cellini nella lettera di risposta all'inchiesta del Varchi sulla maggioranza delle arti, poi inclusa nell'edizione torrentiniana del 1550 (1549 *ab inc.*): «Molto meglio saprei dir le ragione di tanta valorosa arte a bocca che a scriverle, si per essere io male dittatore e peggio scrittore» (Barocchi 1960–1962, I, p. 80).

³³² I versi satirici a cui si fa riferimento sono naturalmente quelli del sonetto *Cavalier; se voi fussi anche poeta* (per il quale si rinvia a Cellini 2014, p. 127), nel quale lo scultore si definisce, in opposizione al Bandinelli, «poeta / [...] boschereccio» (vv. 1–2).

³³³ Cfr. (a titolo di campione) Fig. 10.

³³⁴ Per un primo spoglio linguistico e un'analisi preliminare dell'*usus scribendi* bandinelliano, si rinvia, in assenza di uno studio di ampio respiro sulla lingua del Bandinelli, a Aresti-Moreno 2019, pp. 23–26. Come osservano giustamente gli autori, che prendono in esame un *corpus* limitato ma significativo di lettere autografe del Bandinelli, lo scultore «non dominava il sistema della scrittura ma era consapevole dell'importanza del *medium* linguistico ai fini della promozione artistica» (ivi, p. 26). Più severo il giudizio di Heikamp, secondo cui «lo stile e l'ortografia delle lettere di Baccio lasciano non poco a desiderare, e sul fronte della perizia retorica sono tanto manchevoli quanto le maniere del loro autore» (Heikamp 2014, p. 78).

³³⁵ Cfr. Figg. 8–11.

più sporadica di due fenomeni particolarmente frequenti nel bifolio autografo: lo scempiamento e l'ellissi consonantica. Insieme ad alcuni *loci* testuali significativi, come la lezione scorretta «siraugano» invece di «siracusano»,³³⁶ o «plecari» in luogo di «preclari»,³³⁷ queste irregolarità sembrano suggerire che il copista non fosse particolarmente esperto; ma aveva, senza alcun dubbio, maggiore confidenza con la pratica scrittoria rispetto allo scultore. In particolare, si osservano fenomeni sovrapponibili a quelli già segnalati per le carte autografe: l'inserimento della *h* in caso di articolazione velare prima di vocale (es. «praticha», «ciaschuna») o tra la velare e la vibrante alveolare (es. «deschrivere»); l'aggiunta di *i* in caso sia di *e* preceduta dalle palatali *c* e *g* (es. «cierti», «leggieri»), sia di vocale preceduta dalla nasale palatale *gn* («disegniare», «ingegnio»); l'uso dell'*i* prostetica (es. «ischritto»); lo scempiamento consonantico, in particolare quando le doppie si trovano in posizione intervocalica (es. «dificile», «imaginandosi»); la mancata assimilazione del nesso consonantico formato da labiale preceduta da nasale (es. «inparare»); le voci del verbo *avere* espresse senza *h* etimologica («non a dubbio» in luogo di «non ha dubbio»).

Il primo bifolio presenta, rispetto alle carte autografe, anche i seguenti tratti: l'alternanza di *h* etimologica e pseudoetimologica (es. «huomini», «hoperatione») e, per esprimere le affricate dentali, l'oscillazione tra le forme grafiche alternative dei due nessi intervocalici o postconsonantici *tj*, grafia etimologica di derivazione latina, e *zi* (es. «dispositione», ma anche «scienzia»); la nasale palatale espressa per mezzo sia di trigramma sia di quadrigramma (es. «ingnoranti», ma anche «ingegni»); il suono labiovelare sordo intenso espresso con il trigramma *qqu* (es. «aqqustano»); la *x* etimologica invece della sibilante *s* (es. «exempio», «exerciti»); forme con grado medio-forte della consonante in posizione postconsonantica (es. «valentii»); l'uso grafico frequente della *s* lunga (es. «appresso»).

Un esame delle carte sotto il profilo morfologico e lessicale consente di evidenziare ulteriori tratti distintivi. Nel primo bifolio si osservano numerosi allotropi verbali, che testimoniano la sopravvivenza di forme arcaiche al condizionale («vorrebbano» in luogo di «vorrebbero»), al gerundio («sendo» in luogo di «essendo»), all'infinito («scerre» invece di «discernere») e al congiuntivo («sieno» per «siano»). Anche tra i sostantivi si riscontrano arcaismi (es. «martori» in luogo di «martirii»). La persistenza di tratti obsoleti è confermata da alcuni peculiari fenomeni fonetici, come la resistenza al monottongamento di forme ormai arcaiche (es. «niego» per «nego»); in particolare, si registra la conservazione, dopo

³³⁶ Cfr. anche Waldman 2004, p. 898.

³³⁷ Su questo punto si è corretta in diversi punti la trascrizione di Waldman, che leggeva erroneamente «precari» per «plecarì» (e *item* «precarà» per «plecarà»), laddove le forme corrette sembrano, come suggerisce una lettura attenta dei *loci* in cui sono attestate, «preclari» e «preclara».

occlusiva seguita da vibrante, del dittongamento toscano (es. «brieve» invece di «breve», «adrieto» invece di «dietro»), che già tra Quattro e Cinquecento veniva comunemente ridotto a monottongo. Non sono inoltre rari i casi di dileguo fonetico (es. «riceuto») e di rotacismo (es. «cremente»).

Per quanto riguarda i segni interpuntivi, questi non assolvono, sia nelle carte autografe, sia in quelle idiografiche, a una funzione di articolazione sintattica delle frasi; per questa ragione, gli interventi editoriali sono stati frequenti, al fine di adeguare la punteggiatura all'uso moderno.

Sul piano della sintassi, si osserva un ampio ricorso alla costruzione ipotattica, talvolta contorta, resa attraverso un uso prevalentemente espressivo della punteggiatura. Emerge, da entrambi i bifoli, il trasferimento nella lingua scritta di strutture paratattiche tipiche del parlato, come il modulo della paraipotassi con concessiva prolettica e *ma* di ripresa: ne è un esempio, tra i tanti, l'*incipit* del terzo capitolo, che vede coordinare una subordinata implicita introdotta da gerundio («Avendo mostro el sito di Belvedere»), a sua volta reggente di diverse subordinate, con una principale introdotta dalla coordinante *ma* («ma di tale luogo non è posuto dare quella piena notizia»). Il ricorso a un periodare articolato, reso però in prevalenza tramite l'uso dei modi indefiniti, delle relative e delle consecutive, suggerisce un tentativo, non sempre fortunato, di colmare la distanza tra i modelli letterari autorevoli ambiti dall'artista e una difficoltà non trascurabile nella strutturazione della frase complessa.

Alla luce di queste considerazioni, non sembra irragionevole attribuire alla sintassi del Bandinelli, così come, più in generale, alle competenze linguistiche dello scultore, un giudizio simile a quello che la critica ha voluto riservare a uno dei suoi più noti rivali, il già citato Cellini:³³⁸ pur nell'aspirazione a una cultura letteraria la cui attendibilità andrebbe ricondotta, in primo luogo, al rango dell'autopromozione, il Bandinelli mostra in sostanza di adoperare un codice ormai in crisi, che la normalizzazione linguistica e ortografica del suo tempo si proponeva di superare.

IV.II.III *Libro del disegno. Criteri di edizione, edizione critica e commento*

L'unica edizione moderna del testo è quella curata da L.A. Waldman.³³⁹ Rispetto all'edizione di Waldman, nel presente lavoro sono stati corretti alcuni errori di trascrizione e si sono adottati diversi criteri editoriali. È stato inoltre approntato

³³⁸ Cfr. Altieri Biagi 1972, p. 163. Per una ricognizione più generale sulla lingua del Cellini, ancora fondamentale Hopfeler 1921.

³³⁹ Waldman 2004, pp. 895–909.

un commento puntuale al testo, con l'obiettivo di ricostruirne la complessità e l'importanza nel solco della riflessione artistica del Bandinelli e della coeva trattistica d'arte. Per agevolare la consultazione del testo, le note filologiche sono presentate in chiusura. Si adottano in particolare le seguenti abbreviazioni:

<i>agg. marg.</i>	lezione aggiunta a margine nel <i>ms.</i>
<i>agg. interl.</i>	lezione aggiunta in interlinea nel <i>ms.</i>
<i>sprs.</i>	lezione sostitutiva in interlinea superiore nel <i>ms.</i>
<i>stsc.</i>	lezione sostitutiva in interlinea inferiore nel <i>ms.</i>
<i>var. imm.</i>	variante immediata nel <i>ms.</i>
<i>> ab <</i>	lezione bissata nel <i>ms.</i>
<i>a[b]c</i>	Sincope, eclipsi o deterioramento nel <i>ms.</i> corretti nell'edizione
<i>non aut.</i>	intervento non autoriale espunto nell'edizione
<i>agg. ed.</i>	aggiunta per intervento dell'editore

La necessità di un'indagine sull'*usus* bandinelliano, indispensabile per offrire una risposta ad alcune questioni che sono state sollevate, e la tradizione unitestimoniale del *Libro del disegno* hanno suggerito di procedere a una trascrizione conservativa dei due bifoli, che è stata condotta attenendosi il più possibile alla lezione originale e preservando la patina linguistica del Bandinelli e del copista anonimo, salvo i casi nei quali si è ritenuto opportuno adeguare la *facies* delle carte agli standard linguistici correnti. Nell'intervenire sul testo, ci si è limitati in particolare alle seguenti operazioni:

- Si è provveduto, laddove necessario, ad adeguare la punteggiatura all'uso moderno, per agevolare la comprensione della struttura sintattica delle frasi;
- Le lettere maiuscole a inizio di parola sono distribuite secondo le regole dell'italiano moderno;
- Vengono corretti tutti i casi di concrezione dell'articolo determinativo (es. *lochio* > *l'occhio*);
- Sono corrette le forme non univerbate (es. *in torno* > *intorno*), anche nei casi di raddoppiamento fonosintattico (es. *a presso* > *appresso*);
- Vengono introdotti segni diacritici (apostrofi e accenti) secondo l'uso moderno, ove mancanti (es. *piu* > *più*, *pero* > *però*). Si provvedono inoltre di accento grave le voci del verbo *avere*, espresse senza *h* etimologica (es. *anno* > *ànno*);
- Vengono sciolte tacitamente tutte le abbreviazioni e le note tironiane (es. *s.ri* > *signori*);
- Si è aggiunto, con segnalazione dell'intervento in nota, quanto omesso dallo scrivente per aplografia (es. *ifiniti* > *infiniti*);
- La *s* lunga (β), presente soltanto nel bifolio idiografo, è sciolta tacitamente con doppia *s* (es. *neceſſaria* > *necessaria*).

Il proposito di fedeltà alla lezione del testo ha suggerito, anche in considerazione delle varianti legate alla non autografia delle cc. 5–6 e all'autografia delle cc. 7–8, di preservare le numerose peculiarità morfologiche attestate. In particolare:

- Sono conservate le *h* prevocaliche etimologiche o pseudoetimologiche (es. *huomo*, *honore*) e le *h* postconsonantiche etimologiche e non etimologiche, particolarmente frequenti nei casi di articolazione velare davanti ad *a*, *o*, *u* (es. *pratica*, *Lauchonte*, *Chupido*);
- Si è conservata l'oscillazione tra le forme grafiche alternative dei due nessi intervocalici o postconsonantici *tj* e *zi* (es. *spetie*, *ispezie*), entrambi riscontrabili nelle occorrenze;
- Si è preservata l'oscillazione fra scemarie e doppie (*dileto/diletto*);
- Non è stata operata l'assimilazione consonantica delle forme arcaiche (es. *menbra*).

[c. 5r] Disegno è una dispositione di infinite et variate spetie formate in tanti variati modi, come la maestà della Natura per il continuo ci mostra, le quali spetie nelle umane menti si formano assai più belle che non si mettono in opera.³⁴⁰ Perché lo

³⁴⁰ L'idea qui espressa rimanda al concetto di disegno inteso come processo creativo di natura intellettuale. La riflessione bandinelliana non nasce tuttavia isolata, ma si sviluppa nell'alveo di una linea di pensiero che conosce una nuova fortuna con le due lezioni accademiche del Varchi sulle arti (1547). Nel proemio della seconda, in particolare, viene formulata una distinzione tra ragione superiore o intelletto speculativo, con un più alto grado di nobiltà, e ragione inferiore o intelletto attivo. Questa articolazione argomentativa funge da preambolo alla discussione della prima parte della lezione, nella quale Varchi si occupa della nobiltà delle arti, ma anche della seconda, in cui viene sviluppata la nota disputa sul paragone. L'idea del disegno come «l'origine, la fonte e la madre» di pittura e scultura, concepita da Varchi in una prospettiva aristotelica di relazione tra potenza e atto, emerge anche nelle lettere di Vasari, Pontormo e Francesco da Sangallo pubblicate in appendice alla lezione, ma, soprattutto, nella prima e ancor di più nella seconda edizione delle *Vite* vasariane. È infatti solo nella Giuntina che il disegno assume un ruolo centrale, come si evince dall'*incipit* del capitolo XV dell'introduzione, in cui ne viene formulata una definizione articolata: «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea» (Vasari 1966–1987, I, p. 111). La tradizione che vede nel disegno il «fondamento» e il «principio» delle tre grandi arti non è in ogni caso un'innovazione del Cinquecento, ma si inserisce dentro un percorso che riconosce tra i suoi precursori già Petrarca, Cennini, Ghiberti e Filarete (sul punto, cfr. Kemp 1974, p. 224). Quanto al primato del Bandinelli nel disegno,

spirito è atto puro, però è più nobile che gli stormenti corporali,³⁴¹ nel che si immagina con grande eccellenzia tutte le cose contenute da esso disegno, vertù certo tanta necessaria et universale che pare che ciò che non à in se qualche proportione di disegno non possa essere nulla: come chiarissimo exemplo si vede in tutte le cose create, talché non è possibile, né in parole né in iscritto, mostrare et ancora mettere in atto, ma sendo nell'uomo uno istinto et natural desiderio di farsi inmortali per viver se potessi sempre, con istreme fatiche et exercitii preclari à sempre cercato et sempre cercherà di fare se medesimo più simile che sia possibile per imitare quel sommo Artefice che prima disegnò, poi rilievò, di poi dipinse, et dette lo spirito et il moto a tutte le cose,³⁴² così l'uomo, quando con la propria carne et quando di terra ho di marmo ho in pittura ho in altre eterne materie, per vivere et lasciare nel mondo qualche memoria.³⁴³ La quale non si aquista se l'operatione

non si tratta di un merito attribuitogli in via esclusiva dal Vasari nella biografia dell'artista, ma di una convinzione radicata nei contemporanei, come testimonia, più di tutto, la scelta del Doni di assegnare all'amico scultore il ruolo di arbitro nella sesta parte del *Disegno* (1549).

341 Si nota qui un'affinità di prospettiva con la definizione che del disegno viene data nel dialogo doniano: «Il disegno non è altro che speculation divina, che produce un'arte eccellentissima, talmente che tu non puoi operare cosa nessuna nella scoltura e nella pittura senza la guida di questa speculazione e disegno» (Doni 1549, f. 7v); «il primo disegno è un'inventione di tutto l'universo, immaginato perfettamente nella mente della prima causa, innanzi che venisse all'atto del relieve e del colore» (ivi, c. 8r).

342 Il discorso bandinelliano sembra qui seguire un orientamento neoplatonico, in particolare nell'idea che il disegno si configuri come speculazione, che precede dunque (e non segue) la creazione artistica, e da cui la creazione artistica è definita. Anche il richiamo al «sommo Artefice» andrebbe dunque letto in questa prospettiva, come recupero del principio di un Dio primo artefice dal pensiero stoico e platonico, in opposizione all'idea aristotelica di un'origine naturalistica dell'arte (cfr. Rouchette 1959, pp. 21–26). È inoltre densa di significato la scelta di premettere «rilievò» a «dipinse», chiara testimonianza della posizione bandinelliana in merito alla questione sulla preminenza della scultura rispetto alla pittura. Come emerge dalle parole pronunciate dal Bandinelli nell'ultima parte del *Disegno*, con le quali viene citato quasi *verbatim* il giudizio michelangiolesco espresso nella lettera al Varchi in risposta al sondaggio sul paragone delle arti: «tanto è più buona la pittura quanto più s'approssima al rilievo, et tanto è più cattiva la scoltura quanto s'accosta alla pittura» (Doni 1549, f. 40v).

343 Il paragone tra l'parte dell'«uomo» e la facoltà creatrice del «sommo Artefice», di cui *supra*, trova una consonanza particolarmente evidente nel passo del *Disegno* doniano in cui si legge che «il primo disegno è una inventione di tutto l'universo, immaginato perfettamente nella mente della prima causa, innanzi che venisse all'atto del rilievo e del colore» (Doni 1549, f. 8r). Dalla riflessione doniana pare emergere un'oscillazione imperfetta tra la rielaborazione di concetti aristotelici e neoplatonici (Pepe 1998, p. 127), non certo esente dalla familiarità del Doni con il pensiero del Varchi. Una disponibilità al confronto con nozioni aristoteliche e platoniche si legge in un testo doniano di poco posteriore, la seconda edizione giolitina della prima *Libraria*, dove viene chiamata in causa, nel paragrafo prefattorio alla diceria *La mula* (indirizzata a un non chiaramente identificabile pittore, Francesco da Bergamo), l'autorità sia di Aristotele, sia di Platone: «Dice Aristotele in quel suo

non sono di tanta eccellentia che muovino gli huomini a uno diletto ammirativo, il quale dia vera isperanza di riceverne honore et utile. Le tal cose si acquistano per il mezzo delle discipline et istudi delle vertù, et perché da' mia teneri anni cominciai con istreme fatiche a cercare con debiti mezzi de' buoni precettori, sottomettendomi a quegli con hogni ubbidienza per inparare qualche particella di questo eccellentissimo et divino disegnio, et avendone cavato buono construtto per aver osservato gl'ammaestramenti et nobili consigli da e periti, con quel medesimo amore et carità mi sforzerò mostrare ai teneri fanciulli la medesima via et modi per facilitare et aprire loro la via, tanta difficile scientia et tanta lungha pratica della quale si vede certo che infiniti si affaticano el tempo della lor vita et no acquiston tanto di essa arte che con essa si possin dar le spese, perché vanno errando per lunghissime et false strade non che gli meni al desiderato fine, ma d'ongni ora più si discostan dalla verità, et a tanto difficile et terribile arte mai doverria passar hora che non si acquistassi. Et considerato in quanta difficultà et inconvenienti cascano e poveri fanciulli che ispendono il tempo et loro padri le sustantie per aquistar honore et nell'arte essere valenti, gli veggio spesso invecchiare poveri et dappochi; donde io con ardentissimo zelo mi son messo a descrivere la presente hopera, per vedere se qualche mia fatica et mio studio arà in sé tante vertù che sia bastante a rimediare a tanti inconvenienti et disordini che molti belli ingegni precipitano per non avere mostra loro con buona intelligentia la vera via,³⁴⁴ perché molti precettori si truova che vorrebano insegniarla, ma la vertù et forze loro non sono bastante, come per chiaro exemplio di lor propri mostrano non aver saputo consigliarsi nella buona via per sé pigliare, et per consequenza manco agli altri ne può dare. Una altra spetie di maestri ci sono nella arte, che potrebano et saprebano, ma non vogliano, tanto sono accecati dalla maligna natura et pessima invidia et di questi de' secol nostro ne è più che mai fussi, che di tanta ingratitudine meritano non manco riprensione che laude delle opere, considerato che in questo mondo nasciamo del tutto [c. 5v] ingnoranti et sennza scienzia alcuna, come se

libro chiamato banchetto, o convito, messer Francesco carissimo, che tutti i ricordi son buoni; et Platone nella seconda meteora lo conferma dicendo che son bonissimi quando e' s'imparono da Ruberto fratel d'Esperto» (Doni 1550, c. 71r).

³⁴⁴ Emergono qui con chiarezza alcuni tratti pedagogici della trattazione bandinelliana. Non va dimenticato, in effetti, il ruolo del Bandinelli a Firenze come maestro di bottega, nonché ideatore, durante il soggiorno romano presso il Belvedere, di quella che può essere impropriamente definita "Accademia", raffigurata nelle due celebri incisioni di Agostino Veneziano ed Enea Vico (Figg. 4–5); la quale, a dispetto del nome nobilitante, doveva in realtà essere niente di più di una comune bottega riunita intorno al Bandinelli. Per un intervento puntuale sull'Accademia bandinelliana, si rinvia a Thomas 2005; che andrà però riletto alla luce delle nuove acquisizioni di Marinovic 2021.

fussimo in rational bestiuole;³⁴⁵ solo acquistiamo cercando di inparare sopra le
 45 hopere et fatiche degli altri uomini da bene et giusti et benigni che si son dilettati per loro eccellente vertù indirizzare et insegnare a tutti quegli che ànno conosciuto che ne habbin di bisogno,³⁴⁶ hoperatione certo molto preclara et divina. Et in compagnia di questi mi voglio sforzare di essere io,³⁴⁷ parendomi molto crudeli e

³⁴⁵ Sembra potersi scorgere, nella polemica contro i maestri gelosi del proprio talento e indisposti a condividere con gli allievi l'insegnamento della pratica artistica, non solo una considerazione di carattere generale, ma anche un preciso riferimento che è possibile identificare. Se si presta fede a quanto riferisce il Vasari nelle *Vite*, Bandinelli avrebbe commissionato, in gioventù (tenendo conto della sequenzialità cronologica dell'esposizione vasariana, approssimativamente nel 1512), un ritratto ad Andrea del Sarto, con il preciso obiettivo di carpire subdolamente le tecniche dell'arte pittorica: «Ricercò Andrea del Sarto, suo amicissimo, che gli facesse in un quadro di pittura a olio il suo ritratto, avvisando di dovere di ciò conseguire duoi acconci al suo proposito: l'uno era il vedere il modo di mescolare i colori, l'altro il quadro e la pittura, la quale gli resterebbe in mano et avendola veduta lavorare gli potrebbe intendendola giovare e servire per esempio. Ma Andrea accortosi, nel domandare che faceva Baccio, della sua intenzione e sdegnandosi di cotal diffidanza et astuzia perché era pronto a mostrargli il suo desiderio, se come amico ne l'avesse ricerco, perciò senza far sembiante d'averlo scoperto, lasciando stare il far mestiche e tinte, messe d'ogni sorte colore sopra la tavolella et azzuffandoli insieme col pennello, ora da questo et ora da quello togliendo con molta prestezza di mano, così contrafaceva il vivo colore della carne di Baccio, il quale si per l'arte che Andrea usò e perché gli conveniva sedere e star fermo, se voleva esser dipinto, non potette mai vedere né apprendere cosa che egli volesse. E venne ben fatto ad Andrea di castigare insieme la diffidenza dell'amico e dimostrare, con quel modo di dipignere da maestro pratico, assai maggiore virtù et esperienza dell'arte» (Vasari 1966–1987, V, p. 242).

³⁴⁶ Riprendendo il filo della plausibile polemica con Andrea del Sarto, sembra possibile riconoscere, nella categoria opposta degli «uomini da bene et giusti et benigni...», almeno Rosso Fiorentino, che, sempre secondo Vasari, si era mostrato ben disposto, a differenza del maestro, ad assistere Bandinelli nello studio della pittura («Né per tutto questo si tolse Baccio dall'impresa nella quale fu aiutato dal Rosso pittore, il quale più liberamente poi domandò di ciò ch'egli disiderava», *ibidem*).

³⁴⁷ Una testimonianza della consistente attività pratica sollecitata dal Bandinelli verso i suoi assistenti e discepoli può essere offerta da una lettera autografa inviata a Cosimo nel gennaio 1552, nella quale lo scultore chiedeva di non essere imputabile per le spese ingenti relative ai numerosi marmi richiesti in passato per l'esercizio dei suoi allievi: «Bacio Bandineli umilmente ricorda Vostra Eccellenzia, nel principio che io cominciai a servirla, mi comandò io li faciesi qualche buono disciepolo de l'arte de le figure di marmo. E iò fato co' quanto istudio e amore ò posuto; e non potevano imparare se lungamente no' manegiavano el marmo. Domandai Vostra Eccellenzia quello che voleva che io faciesi de' lavori e per sua liberalità e vertù mi disse che me le donava e che io ne faciesi la voglia mia. E io per farli onore quasi tute ò donato a ogni suo fedele amico e ministro, come si sa. Ora trovo che tuti e marmi che ànno lavorato e deti disciepoli sono istati apuntati a me, e per tale causa un di a' mia figliuoli o a me mi potrebe essere domandato e marmi e salari che ànno ricieuto da l'Opera, che sarebe un di la rovina mia. E però che sarebe cosa ingiusta, umilmente la suprico mi facia fare uno partito dalli Operai di Santa Maria del Fiore che no' mi posa essere rivisto alcuno conto né domandatomi cosa nesuna di marmi o altre materie che abino servito per imparare e lavorare tuti e garzoni che istano meco; e io co' quanta vertù e buoni amaestramenti potrò

scellerati quegli maestri valenti inell'arte che ogni honore et bene ànno conseguito pe' buoni principi et buone et brieva vie che dai passati maestri sono state loro insegnata, o vero dagl'illustri et clementi padroni sono stati nutriti et d'ogni bene aiutati, sanza qual'aiuti non è possibile pervenire a nessuno buon fine, però questi si posson chiamar ingratissimi quando non rendano bene per bene ai giovanetti come per loro ànno riceuto, perché la natura dei primi principi seguitano la natura de' mezzi et ultimi fini. Et questi tali è molto più utile a fugirli che osservargli, perché tu ti fidi e pensi che t'abbino a mostrar la verità; come saprebbano, ti mostrono lo opposto et ti conferman e tuoi errori, lodandoti et adulandoti per sollevarti a creder di esser valente diventato inanzi al tempo, per addormentarti che più innanzi non vada. Et questi maligni et pessimi costumi sono nei maestri di oggi schultori et pittori che, per non insegnare et da lor modi si impari, operano segreti et serrati, con certa debole scusa di esser fantastichi et d'essere impedito loro el cervello et le mane quando disegnano o lavorano, et tutto fanno perché vorrebano che ogni buona arte morissi et precipitassi insieme con esso loro. Et essendo io stato contrario a simili nature et alieno a tali costumi, ridurrò a luce, et nelle memorie dei giovanetti et di loro padri, molti modi et ordini di quei vechi et morti maestri, holtre all'excellentia dell'arte, tanto clementi et benigni et di nobili costumi qualificati, che ogni maestro ne faceva molti, come per exemplo delle eccellenissime opere certo si vede; perché all'inparare di questa arte è giovativo ai giovani el consiglio et ammaestramenti di essa che vedere la grandezza dell'opere fatte.³⁴⁸ La ragione si è che molto differente sono le fatiche e disegni ch'a' principi dell'inparar s'appartiene a quegli che si fanno dipoi inparato, et diventato l'uomo maestro, come per chiaro exemplo ogni dì si vede di giovani che per inparare mettano el carro inanzi a' buoi: consumano el tempo loro in tempi et in modi non convenienti, talché si truovon vechi, ingnoranti et dappochi nell'arte, perché non ànno chi abbi loro insegnato né indirittogli a' modi deboli e leggieri che sono causa di onoratissima fine. Non altrimenti che a un debole stomaco per riaver le forze et farsi robusto col ben disistire, così a' debili ingegni dei teneri fanciulli si insegnà lor vie et modi facili et brievi, simili alla loro pratica et ingegno debole, et con questi modi di grado in grado salggono questa difficile scala della virtù del disegnio, principe et guida non solo della pittura et schultura, ma che di tutte le arte liberale tiene el primo grado di dimostrativo, colla quale dà hordine et regola, in

insegnierò loro» (AODF Suppliche rescritti e ordini del governo, n. 57; ed. in Cinelli-Vossilla 1998, pp. 67–68, Waldman 2001, p. 251, doc. 10, Waldman 2004, p. 487, doc. 855).

³⁴⁸ Il proposito, qui dichiarato dal Bandinelli, di fornire un campionario dei «molti modi et ordini di quei vechi et morti maestri», lascia intravedere un progetto certamente più ambizioso di quello che si legge nei pochi frammenti superstiti del trattato.

modo che pare che nulla possa essere senza qualche disegno.³⁴⁹ Et di qui è nato che gli antichi Greci et Latini, che, valenti della arte della schultura et pittura, le proposono a tutte le arte liberale e per leggi [c. 6r] feciono non le potesse exercitare 85 che nobili et liberi, ongni altra et scientia et preclara arte lasciorono in libertà poterle fare ogni sorte di uomo. Però furo tanto stimate le pitture et tavole dei Fabi et degli Emili, sì per l'eccellenzia di esse et per esser fatte da tanto illustri et egregi huomini.³⁵⁰ Et le scolture di Prasitello et Fidia per la loro eccellenzia furo

³⁴⁹ Si trova qui esplicitata, per la prima volta nel trattato, la definizione del disegno come «principe» non solo della pittura e della scultura, ma di tutte le arti liberali. Il discorso bandinelliano va quindi a inserirsi e prendere posizione nell'alveo del dibattito sul paragone delle arti. Sebbene sia nota in merito la posizione del Bandinelli (come emerge, del resto, dal *Disegno* doniano, che vede prevalere, per opinione dell'artista, la scultura sulla pittura), è evidente il tentativo di riprendere la questione sotto una diversa prospettiva, che riconosce al disegno una chiara preminenza, in consonanza ideologica con le conclusioni che emergono dal dialogo del Doni. La stessa impostazione teorica che fa derivare il disegno dall'intelletto, sebbene depurata delle implicazioni metafisiche e di ogni riferimento a una mente divina (Grassi 1956, pp. 16–17), è alla base della definizione di disegno presentata nel capitolo XV dell'introduzione all'edizione giuntina delle *Vite* vasariane (*Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture et a che; e dell'invenzione delle storie*), assente nella Torrentiniana e punto d'arrivo fondamentale della concezione vasariana del disegno.

³⁵⁰ L'inclusione della pittura e della scultura tra le arti liberali è in linea con il generale proposito di nobilitazione della pratica artistica promosso dal Bandinelli nel suo trattato. Si evidenzia l'affinità di queste considerazioni con un passaggio del *Memoriale*, nel quale è citata, come *supra*, la *gens Fabia*, portata ad esempio dello *status* richiesto per l'esercizio della pittura e della scultura: «perché molti principi e signori che portavano l'abito di Santo Iacopo s'opposero ignorantemente dicendo come scultore non lo meritassi, non considerando che la pittura e la scultura da' Fabii e d'altri nobili esercitata e che in un nobile ogni arte è nobile, come Epaminonda nobilitò in Tebe un vilissimo ofizio, esercitandolo» (cap. V.II.m). Si trattava, in ogni caso, di un argomento usato frequentemente dai teorici dell'arte e letterati del Cinquecento, come il Castiglione, che vi faceva riferimento nel suo *Cortegiano* (I, 49). Si può oggi considerare un fraintendimento storico, che non riconosceva la funzione della pittura e della scultura nel mondo antico come arti meccaniche o tecniche, in linea con la tradizione che, a partire dal Quattrocento (con il particolare contributo dell'Alberti, di Piero della Francesca e di Leonardo), assegnava una crescente dignità alle arti maggiori, in virtù dell'esercizio speculativo della creazione. Seguendo questo principio, già l'Alberti, nel *De pictura*, aveva infatti enfatizzato, in conformità a un motivo di derivazione pliniana (*Nat. Hist.* XXXV), la gloria della disciplina, richiamando alcuni esempi di nobili personalità che vi si erano cimentate: «Fu certo grande numero di scultori in que' tempi e di pittori, quando i prencipi e i plebei e i dotti, l'indotti si dilettavano di pittura, e quando fra le prime prede delle province si estendeano ne' teatri tavole dipinte e immagini. E processe in tanto che Paolo Emilio e non pochi altri cittadini romani fra le buone arti a bene e beato vivere a i figliuoli insegnavano la pittura, quale ottimo costume molto a presso de' Greci s'osservava: voleano che i figliuoli bene allevati, insieme con geometria e musica, imparassono dipignere. Anzi fu ancora alle femine onore sapere dipignere: Martia, figliuola di Varrone, si loda a presso dello scrittori che seppe dipignere. E fu in tanta lode e onore a presso de' Greci la pittura, che fecero editto e legge non essere a i servi licito imparare pittura. Fecero certo bene,

tanto stimati che per iddei furno adorati.³⁵¹ Et in tanta stimatione appresso agli antichi è istata questa arte, et ancora appresso ai moderni non mi pare che nessun dubiti che non sia in maggior veneratione tenuto uno valente statuario o pittore che non è uno valente strologo ho medico ho geometro ho musico o qual'arte liberal si voglia,³⁵² come mestiero assai più raro perché imita et forma tutta la natura tanto simile e, a quella che pare, che non le manchi che la materia et lo spirito: come si dice di Archimede siracusano, che con tanta perfetione prima disegnava et, mediante quello, metteva in opera le sue machine et sue ordinate sfere, che non gli mancava se non la materia et aria fatto un'altra machina mondiale; o vero come si vede in Euclite greco geometro, con le quale intese disegniare et comporre e cieli con tutto el globe della terra. Hor, sendo chiamato la forma del corpo umano mondo piccolino, cosa stupefattiva, pare che in si piccola forma sia inclusa 90 tante eccellenzie et tanta gran machine, et cosa più miracolosa pare che uno huomo abbia a far sé medesimo con la forza di uno stile o il scarrello o pennello, con tanta arte si formi più bello che il suo proprio exemplio, talché non à dubbio che la speculatione et studi di formare questo huomo non sia più nobile e più difficile che ciaschuna figura matematica contenuta da quantità continua o quantità scontinua, in modo che ànno i loro termini certi dellli indivisibili punti e quelli distesi et che le linee curve non son rette e che quattro non è tre. Et inparando li huomini tutte le cose, l'una in primo grado di certitudine come è detto, l'altra è contenuta da una gratia et bellezza divina che da' cieli viene negli ingegni humani et dalli ingegni 95 nell'atto et operation dei sensi.³⁵³ E questa eccellenzissima et divina gratia non s'appartien di nulla alle scientie matematiche, ma solo ai poeti et a' disegnatori,³⁵⁴ col 100 105 110

però che l'arte del dipignere sempre fu a i liberali ingegni e a li animi nobili dignissima. E quant'io, certo così estimo: ottimo indizio d'uno perfettissimo ingegno essere in chi molto si diletti di pittura [...]» (Alberti 2011, pp. 255–257).

³⁵¹ Il binomio Fidia-Prassitele e il tema della nobiltà delle loro opere come risultato delle mani che le avevano create si possono individuare già nel *De pictura* dell'Alberti («Anzi ancora il piombo medesimo, metallo in fra li altri vilissimo, fattone figure per mano di Fidia o Praxitelis, si stimerà più prezioso che l'argento», ivi, p. 249).

³⁵² Il ruolo sociale dell'artista è un tema centrale nella riflessione del Bandinelli e assume un ruolo chiave anche in termini autobiografici, come dimostrano i costanti tentativi di autopromozione che contraddistinsero l'attività dello scultore, già perfettamente delineati polemicamente dai contemporanei, in particolare Vasari e Cellini.

³⁵³ Se già in precedenza si osservavano i riferimenti all'attività creatrice di un «sommo Artefice» cui veniva ad adeguarsi, per imitazione, la speculazione dell'artista, trova qui spazio un ulteriore tratto di matrice neoplatonica: l'idea che trapassa, per grazia, dalla dimensione divina nell'ingegno umano, per poi concretarsi nella pratica manuale.

³⁵⁴ Viene evidenziata la priorità della creazione artistica rispetto alla riflessione geometrico-matematica, in virtù di un *furor* divino che accomuna il poeta e il disegnatore: scelta non casuale, che consente di porre ancora una volta sullo stesso piano una delle arti liberali per eccellenza e il

quale disegno si immaginano in prima nelle lor menti le inventione variate et non più viste, quando di battaglie et incendii et rovine di città, con furor di cavagli et occision di soldati, con quelli moti et attitudine fiere che in quell'atto si apartiene; 115 imaginandosi ancora vaghe et dilettevole storie di amore, con Venere et giuochi di cupidini, con molte storie baccanarie piene di allegrezza et di giocondità; et in un medesimo tempo s'immaginerà istorie maninconiche piene di dolori et crudelissimi tormenti di martori. Et nonostante queste, cercherà formare inventione di storie divine appartenente ai culti de' sacri dei, tutte cose che alla gratia si appar- 120 tengano, la quale non può mettere in atto in modi grati se il maestro proprio con ogni sua potentia non si trasferisce, egregio capitano o tonante Giove o altro iddio o vero crociato o giubilante a una mensa o innamorato, insino a trasferirsi in ope- ratione di bestie irrationale, et d'ogni cosa distinguere et scerre el più bello e quello [c. 6v] mettere in atto con la forza et arte del suo disegno,³⁵⁵ come si dice che 125 faceva lo iddio Cupidine innamorato di Psiche: gli andava innanzi in varie forme, trasformato quando in soldato, e quando in abito di mercante, et talvolta di formoso gharzone, et d'ogni abito (dice Ovidio che si sforzava scerre el più bello per piacer alla sua amata). Così debbe far il disegnatore: per dilettare e piacer a tutti gli huomini a cercare la gratia di tutte le sue hoperatione, non solo dell'univer- 130 sale et copiosissime storie, quanto ancora delle particolare figure. Et d'ogni minima

disegno, che Bandinelli si proponeva di includere tra le arti liberali. Il tema del rapporto tra poesia e pittura era stato oggetto della disputa terza (*In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*) della lezione varchiana sulla maggioranza delle arti. Ma è soprattutto come polemica reazione al proemio della lezione che il passaggio può essere inteso, nel ribaltare una delle conclusioni, di impronta fortemente aristotelica, a cui era giunto il Varchi: «tutte le scienze, essendo nella ragione superiore et avendo più nobile fine, cioè contemplare, sono senza alcuno dubbio più nobili di tutte l'arti, le quali sono nella ragione inferiore et hanno men nobile fine, cioè operare» (Barocchi 1960–1962, I, p. 8).

355 L'impostazione neoplatonica del discorso bandinelliano intorno al disegno, alla creazione e all'ispirazione artistica trova qui una felice contaminazione aristotelica. Se, da un lato, non sono trascurabili i riferimenti al «sommo Artefice», al passaggio dell'idea dai «cieli» negli «ingegni umani» e a una teoria dell'ispirazione artistica intesa come *furor* (cui non doveva certo essere estraneo il rinnovato interesse filosofico per l'*enthousiasmòs* che da Ficino in avanti aveva contraddistinto l'ambiente fiorentino, come si osserva in Lorenzo de' Medici, Poliziano e Pico della Mirandola), l'ardita metafora usata dal Bandinelli («egregio capitano [...]») sembra svilupparsi all'insegna di un addomesticamento dell'ispirazione divina attraverso le tecniche e la pratica del disegno («con la forza et arte del suo disegno»), che procedono per imitazione scientifica della natura. Non sembra dunque scorgersi una preminenza assoluta dell'artista che opera istintivamente, ispirato dalla visione dell'idea, rispetto a un apprendimento tecnico della pratica artistica che passa attraverso lo studio e l'applicazione scrupolosa di regole e procedure, la cui esposizione, se ci si attiene al testo, è presentata come uno dei fini primari del trattato. Anche l'uso dei termini «atto» e «potenza», di impronta aristotelica, come cardini del discorso sul passaggio dalla speculazione all'esecuzione, testimonia il retroterra eclettico della teorica bandinelliana delle arti.

cosa debbi³⁵⁶ cercare assai più la gratia che le misure.³⁵⁷ Posto che il disegno delle spetie sia contenuto da ordini di linee et misure di esse – in modo che qualche grave schrittore ne ànno iscritto in volumi per insegnare con tali misure a' maestri fare li ingnudi con ogni loro menbro per forza di figure geometre, come quadrati e forme ritonde et triangulare,³⁵⁸ come se un braccio o ganba o testa fussi figura di geometria, et intorno a questo si sono tanto avviluppati che ànno lasciato addrieto tutti e termini dell'arte che alla gratia s'appartengano,³⁵⁹ che sono infiniti et difficili

135

356 Non è chiaro se il «debbi» sia qui da ricondurre a un errore del copista, visto il precedente «debbe» alla terza persona, o sia invece da leggere come un'allocuzione precettistica.

357 Il sostantivo «gratia» (o «grazia», variante attestata nelle carte autografe) presenta diverse occorrenze. Derivante, anche semanticamente, dal latino «gratia», il termine occupa una posizione di privilegio già negli scritti dell'Alberti, ma è solo con la Torrentiniana del Vasari che viene consacrato nel lessico della critica d'arte, assumendo un valore ricco di implicazioni concettuali. Non sembra si possa trascurare, in particolare, una consonanza del giudizio bandinelliano in merito alla preminenza della grazia sulle proporzioni con l'idea di grazia che emerge già dalla prima edizione delle *Vite*, quando si legge, nel proemio della terza parte, un giudizio particolarmente eloquente sugli artisti precedenti a Leonardo: «Ma se ben i secondi argomentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette che elle finissino di agiugnere a l'intero della perfezzione, mancandoci ancora nella regola una licenzia, che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine; il quale aveva di bisogno di una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quel[l']ordine con più ornamento. Nelle misure mancava uno retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate, avessero in quelle grandezze ch'elle eran fatte una grazia che eccedesse la misura» (Vasari 1966–1987, IV, pp. 4–5). L'invito del Bandinelli a privilegiare la «gratia» sulle «misure» sembra dunque accordarsi con la tesi, che emerge dagli scritti contemporanei del Vasari, per cui la grazia deve essere intesa come una qualità indefinibile e dipendente dall'occhio, ma soprattutto prioritaria rispetto al rigoroso e razionale rispetto *more geometrico* delle proporzioni (sul punto, cfr. Blunt 2001, p. 104). Anche in tal caso, Bandinelli sembra mediare tra l'adeguamento a canoni normativi e regole applicabili alla pratica del disegno e l'esigenza di preservare l'«occhio» dell'artista, quest'ultimo inteso come la capacità di osservazione, controllata dai sensi, dei principi che regolano la natura.

358 Il riferimento polemico a «qualche grave scrittore» pone in contrasto la riflessione teorica sulle regole dell'arte (nella fattispecie, sulle proporzioni) con la pratica dei «maestri». Non è difficile individuare, nelle parole del Bandinelli, una critica verso la tradizione favorevole al predominio di una rigorosa impostazione geometrico-matematica delle figure. Tra le pietre miliari di questa tradizione si annoverano gli scritti dell'Alberti e di Piero della Francesca, il *De sculptura* di Pomponio Gaurico e il *De divina proportione* di Luca Pacioli, gli ultimi due facilmente riconducibili, prima ancora dell'Alberti, alla caricatura delineata dal Bandinelli dei teorici interessati all'arte ma totalmente estranei alla pratica artistica. Sul versante opposto, Bandinelli resta fedele a una linea che, sulla scorta dell'esperienza cenniniana e ghibertiana, predilige l'empirismo pratico di bottega nella definizione delle proporzioni anatomiche del corpo umano; sul tema più generale della tecnica nella letteratura artistica del Cinquecento, si rinvia almeno a Cerasuolo 2014.

359 Si noti ancora, in questo passaggio, una contrapposizione tra la «gratia» e le rigide convenzioni geometrico-matematiche contestate dal Bandinelli, ma anche tra la «lunga pratica» e le elaborazioni teoriche considerate autoreferenziali.

lissimi et artifitosi, che si acquistano con una lunga pratica et debiti exercitiati, con brevissime et semplice misure – però mi sono maravigliato che questi
 140 preclari scrittori sieno cascati in tanto errore d'aver voluto insegnare l'arte del disegno senza alcuna sperienza di essa, ma solo con la forza di compassi e di squadranti ànno cerco di insegnare non tanto disegni o pitture, ma figure di marmo;³⁶⁰
 cose certo da riderne e farsene beffe, perché si vede per exemplo certo che tutti e giovani che con questi modi vogliono inparare reston tanto confusi et cascono in
 145 tanti errori, che mai del mestiero aquistano nulla. E molte ottime ragione di ciò si potrebbe dare, ma dua sono le principale: prima si è che i giovani, per tale costume di misurare ciò che fanno, avvezzano tanto infingardo et pigro el giudicio del loro intelletto et del loro occhio, che la mano non può et non sa hoperare sanza la servitù de' sopradetti stormenti, che cascha in tanta confusione che sé e l'opere
 150 confonde, talché vi si stracca et in modo si infastidisce che, per non sapere per via nessuna uscirne, non ne truova mai el fine e lasciale imperfetto; appresso a questo ne seguita che, avvezzandosi a disegniare et a fare le opere con l'alturità delle infrascritte misure le quale apparisce di loro certi, dilettevoli e facili modi, de'
 155 quali l'ochio et pratica del discepolo ho maestro si fida tanto che lascia adrieto ogni studio et cura che alla gratia si appartiene et una osservanza di infinita dificultà che s'aquista senza seste o riga,³⁶¹ anzi son nimici l'uno dell'altro. Nientedimanco, per questo non niego né proibisco che 'l misurare talvolta le figure non sia utile et buono, ma ti consiglio che l'usi el manco che puoi,³⁶² come a' suoi luoghi 'l mostrerrò

³⁶⁰ Nel riferimento a «compassi e squadranti» pare scorgersi un'allusione a precisi strumenti di misurazione delle proporzioni umane, come l'*exempeda*, le *normae mobiles* e il *finitorium* descritti dall'Alberti nel *De statua*. Si trattava, nei fatti, di un regolo verticale (*exempeda*), di squadre mobili (*normae mobiles*) e di un più complesso strumento (*finitorium*) formato da un cerchio graduato a cui erano fissati un raggio mobile e uno o più fili a piombo. L'uso di questi tre strumenti consentiva di distinguere un reticolo geometrico utile per l'esecuzione. Il fatto che Bandinelli si premurasse di contestare che i «preclari scrittori» avessero descritto anche, in maniera impropria, «non tanto disegni o pitture, ma figure di marmo» (dove il «non tanto» è da intendersi chiaramente come «non solo») sembra avvalorare l'ipotesi che lo strale polemico fosse rivolto proprio contro il *De statua* albertiano, la cui fortuna critica conosceva in questo momento, anche a dispetto del volgarizzamento operato in seguito da Cosimo Bartoli, il principio della sua fase declinante (Collareta 1982, pp. 184–185).

³⁶¹ Che la polemica contro l'uso di «seste o riga» debba essere interpretata come una «chiara critica nei confronti di Dürer» (Passignat 2017, p. 84) richiede di dare per scontata una conoscenza certa di Dürer da parte del Bandinelli, come si precisa *infra*; si preferisce qui volgere l'ipotesi al condizionale.

³⁶² Bandinelli precisava di non essere contrario a un uso ragionevole delle misure nello studio delle proporzioni, rivendicando però la contrapposizione insanabile tra l'intuizione dell'artista («osservanza») e l'uso rigido degli strumenti («seste o riga»).

più aperto, perché gli è necessario sapere le misure dell'ossature, massimo che in loro non ricerca di formare alcuna bella gratia, ma nei corpi umani. Considera bene quello che or ti³⁶³ 160

[c. 7r] Capitolo [1?]

Pe' la dificultà e varietà de' termini che sono nelle soprascritte arte è neciesario d'una medesima maniera parlarne i' vari modi, seconde che variati addenti acha-giano e chosì come sono variate l'arte di scholtura e pitura. Posto che dal disegnio 165 tutta dua naschino, pe' la diversità de la praticha bisogna variare distanze di lumi e di maserizie e di molte altre chose,³⁶⁴ chome a' luoghi apartenenti si mostrerà. E al presente viene molto a proposito trattare del sito e disposizione di Belvedere, dove si vede molti mirabili ordini d'architetura fati da Bramante ecielentissimo architetto,³⁶⁵ investigatore e vera lucie de li antichi ordini. E perché mostrò in ogni 170 chosa l'ecielenzia di sua vertù, drento i' Belvedere adornò uno chortile cho' belissime eterne memorie d'antiche istatue marmore.³⁶⁶ E d'ogni angolo del quadro ci fecie una nichia, dove sopra suo basamento cholochò una figura co' cierte scritture achomodate chon infinito dileto a chi vedeva el disegnio belo che ci aveva usato a fabriccharle, co' cierte chonsonanze e mormori di chadute cho' cierti suoni che 175 facievono un'armonia e dolcie chonchordanza a li orecchi, ch'era forza ne seguisi,

³⁶³ Si interrompe la c. 6v.

³⁶⁴ «maserizie» sta per masserizie, ossia il complesso di strumenti necessari per la pratica artistica.

³⁶⁵ Il palazzo del Belvedere in Vaticano – i lavori per l'allestimento del quale, su progetto del Bramante, erano stati avviati sotto il pontificato di Giulio II – aveva visto ospite il Bandinelli in diverse occasioni, già a partire dagli anni giovanili dello scultore. Presso il Belvedere Bandinelli l'artista aveva ricevuto, da Clemente VII, un alloggio, come si ricava da varie fonti: sia dal *Memoriale* («Et avendo fatto buono progresso nel disegnio, nella scultura e nelle lettere, mi mandò a' servizi di Clemente Settimo l'Anno primo del suo pontificato, acciò che quivi mi impiegassi nella proffessione stabilita; et al quale Clemente come figlioli di antichi amici e servidori della casa, fui raccolto cortesemente, dandomi la parte e stanze in Vaticano», cap. V.II.III), sia dal Vasari, che nelle *Vite* segnalava l'assegnazione di stanze in Vaticano allo scultore poco dopo l'ascesa al soglio di Clemente VII («Consegnategli di poi dal papa stanze e provisione [...]», Vasari 1966–1987, V, p. 246); anche l'osservazione dello scultore che si legge più avanti nella parte autografa del frammento («Ma quanto a' molti termini de la scholtura e pitura, molto mi chonfidai ne' rarissimo ingegnio di Leonardo da Vinci, che i' Belvedere abitava come me») sembra poter confermare la presenza del Bandinelli nel cuore della corte. Occorre inoltre rammentare la presenza, presso il Belvedere, di quella scuola-bottega identificabile con il nome di Accademia bandinelliana, come si evince dall'iscrizione sull'incisione a bulino di Agostino Veneziano: ACADEMIA DI BAC | CHIO BRANDIN IN | ROMA | IN LUOGO DETTO | BELVEDERE | MDXXXI | A.V. (Fig. 4; sull'incisione, cfr. in particolare la scheda curata da Tommaso Mozzati in Heikamp-Paolozzi Strozzi 2014, pp. 528–529).

³⁶⁶ Si tratta del cosiddetto Cortile Ottagono, in cui Giulio II allestì il primo nucleo delle collezioni pontificie di antichità classiche.

per quelo che Bramante haveva fato, d'adormentare chi udiva. E i' tali ordini acho-modò tute le statue, che l'aqua fra ese chadeva i' certi pili antichi: in uno ischulpito la guera de l'Amanzone,³⁶⁷ e sopra a eso uno Tevere che pel suo vaso gitava aqua, 180 e deto pilo posava sopra cierte testugine; l'altro nichio ci era fra ischogli posto una Chriopatre³⁶⁸ morta dala vipera, e fra sua membra chascava la deta aqua in uno pilo ischulpito una istoria d'uno vitorioso imperadore, che la preda e prigioni li era rapresentato, e deto pilo posava sopra dua delfini; nel terzo angolo era il belissimo Apolo,³⁶⁹ nel quarto angolo era posto una Venere chon uno Chupido;³⁷⁰ nelle 185 quattro facie l'artifizioso e amirativo Lauchonte cho' altre ecientisime figure.³⁷¹ E nel mezo di deto chortile era posto dua fiumi di marmo, uno chiamato Nilo e l'altro Tevere.³⁷² E la metà di deto chortile era piena d'onbrosi melaranci dove senpre

³⁶⁷ Il riferimento è da individuarsi nella decorazione con scene di amazzonomachia della vasca («pilo») marmorea posta in origine sotto alla scultura della personificazione del fiume Tevere, sortetta a sua volta alla base da due tartarughe.

³⁶⁸ La scultura a cui allude il Bandinelli, a lungo identificata con Cleopatra («Criopatre») – probabilmente per via dell'armilla a forma di serpente intorno al braccio sinistro –, è in realtà la copia romana di un marmo greco raffigurante Arianna dormiente. Acquistata da Giulio II nel 1512 per il Cortile del Belvedere, venne in seguito adattata a fontana, prima di essere trasferita, sotto il pontificato di Giulio III (1550–1555), nel palazzetto di Vincenzo VIII, nell'ala est del Belvedere. La descrizione della vasca sottostante con l'iconografia dell'imperatore prigioniero e i «dua delfini» citati, posti in origine a sorreggere la fontana ai lati di una conchiglia, si possono osservare in uno schizzo sul verso di un foglio oggi a Roma (Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 124257), che offre un'idea dell'allestimento della nicchia. Il fatto che Bandinelli segnali la presenza della scultura nel cortile del Belvedere, prima quindi del trasferimento operato da Giulio III, non può sfortunatamente essere assunto a conferma del *terminus post quem* dei frammenti ai primi anni Cinquanta, in quanto non risultano soggiorni a Roma dello scultore successivi al 1541, quando Bandinelli lavorava alle tombe di Leone X e Clemente VII in Santa Maria sopra Minerva (Waldman 2004, p. 214, doc. 350).

³⁶⁹ Il «belissimo Apolo» è certamente una delle più celebri sculture tra quelle citate dal Bandinelli e comprese nel cortile ottagonale. Il marmo, copia romana del II sec. di un bronzo greco del IV sec. a.C., era stato rinvenuto ad Anzio alla fine del Quattrocento ed era in seguito confluito nella collezione privata di Giuliano della Rovere, prima di essere trasferito al Belvedere. Riferendosi all'*Orfeo* bandinelliano (Fig. 42), Vasari scrisse che lo scultore aveva imitato per quest'opera proprio «l'Apollo di Belvedere di Roma, e fu lodatissima meritamente, perché, con tutto che l'*Orfeo* di Baccio non faccia l'attitudine d'Appollo di Belvedere, egli nondimeno immita molto propriamente la maniera del torso e di tutte le membra di quello» (2017, p. 98).

³⁷⁰ Si tratta della *Venus felix* oggi nel Museo Pio-Clementino, copia romana del II sec. di un originale greco.

³⁷¹ Dopo il ritrovamento in località Colle Oppio nel 1506, il gruppo del *Laocoonte*, scultura di età ellenistica databile tra il I sec. a.C. e il I sec. (descritta da Plinio in *Nat. Hist.* XXXVI, 37), copia marmorea di un originale in bronzo, venne acquistato da Giulio II e collocato nel cortile ottagonale, diventando, insieme all'*Apollo*, il pezzo più prestigioso della collezione.

³⁷² La scultura raffigurante la personificazione del fiume Nilo, copia romana del I sec. di un originale greco, era stata trasferita al Belvedere da Leone X durante il suo pontificato insieme a quella

chantava infiniti ucieleti. E per tale disposizione no giudicho che sia nel mondo uno
paradiso a chonsiderare chon quanti dileti tuti e sensi umani posono essere lieti e
felici, e anchora l'anima nostra possa imparare virtù, chom'è sua natura.

190

Chapitolo [2?]

Da deschrita disposizione di luogo nascie un'altra chomodità no minore che le dete,
e questa si è, pe' le magnie opere e dilettevoli piaceri sono un'escha che tira a sé
tuti e beli e rari ingiegni, non altrimenti che fa la chalamita el fero. E io chome più
debole fui molto umile a oservare la vertù e vagheza di deto luogo, chontenprando 195
senpre una divina industria di vertù molto mirabile che i' quegli maestri chognoscieve.
E quello che da me no sapevo chognosciere, chome uno ubidente disciepolo ne ricierchavo que' nobili ingiegni che in età m'erano padri e i' reverenzia
maestri. E per mostrarmi la natura e subieti de le invenzione richorevo a signore
chonte Baldasare da Chastiglione, otimo poeta e molto belo investigatore d'anti- 200
chità, e a preso messere Pietro Bembi e monsignore e messere Giulio Sodoleti e altri
simili ingiegni di belissima achademia di quegli tempi.³⁷³ Ma quanto a' molti termini
de la scholtura e pitura, molto mi chonfidai ne' rarissimo ingiegno di Lionardo da
Vinci, che i' Belvedere abitava chome me.³⁷⁴ E molte volte m'achade co' sopradetti
e altri simili di spasegiare tra quegli aranci cho' lunghi ragionamenti molto gravi e 205
utili, e senpri quali mi fieciono uno inistimabile giovamento, che è istato principale
chausa che i'ò fato la presente opera, e anchora fu chausa che, faciendo i' deto
luogo la felice memoria di papa Leone e papa Chrementi una chontinova istanzia,
per loro dileto e amore che mi portavano spesso venivano ne la mia istanza, dove

200

205

raffigurante il Tevere (oggi al Louvre), anch'essa copia romana di un marmo greco. Le due sculture
erano state rinvenute nel 1512 grazie ai lavori di scavo in prossimità dell'antico tempio di Iside,
non lontano dalla basilica di Santa Maria sopra Minerva.

³⁷³ I riferimenti sono da intendersi, naturalmente, a tre figure attive alla corte di Leone X:
Baldassarre Castiglione (1478–1529), Pietro Bembo (1470–1547) e il meno noto Giulio Sadoletto
(1494–1521), letterato modenese al servizio del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena e fratello
del cardinale Jacopo Sadoletto (1477–1547). Il Castiglione è molto probabilmente definito «belo in-
vestigatore d'antichità» per via del ruolo come delegato papale alla sovrintendenza delle antichità
romane, di cui resta una traccia significativa nella celebre lettera a Leone X, redatta congiunta-
mente con l'Urbinate, volta alla promozione della tutela e della conservazione del patrimonio
culturale romano.

³⁷⁴ Il riferimento a Leonardo (1452–1519) consente di datare la parentesi evocata dal Bandinelli
all'intervallo 1513–1516, in corrispondenza del soggiorno romano del pittore. Il periodo a cui al-
lude Bandinelli può forse essere individuato nella sua permanenza a Roma, al servizio di Leone
X – compresa tra il marzo 1514 (Waldman 2004, pp. 27–28, doc. 65) e, al più presto, il gennaio 1515
(ivi, p. 32, doc. 76).

210 lavorai e' Lauconte di marmo,³⁷⁵ e i' detto luogo Loro Santità dicevano loro ufizio, tanto quela onoratissima Chasa s'è diletata d'ogni virtù. E perché le menbra senpre seguono e loro chapi, infiniti signori venivano a visitare tale luogo di Belvedere e co' dimesticheza grande parlavo per imparare da' queli; e Loro Ecielienzie mostravano pigliare de' mia ragionamenti dileto, e chosì maneggiando chontinovamente
 215 cho' fatti e cho' le parole la vertù, mi sono isforzato d'onorare e moderni. È perché da e deti moderni ò senpre ricieuto chon afezione ogni reprehensione per ichoregiermi di tute quele chose che m'è istato mostro, che io abi trato no solo de l'arte, ma [c. 7v] a ogni gienere di chostume: esendo istato molto fedele e umile a riprendermi, prego li uomini che legieran e mia ischriti che inverso le mia fatiche vi sia tanta
 220 pietà e amore, che no mi tolghino quele laude che io merito, aquistate chon tanto sudore e lunghe fatiche, talché per imparare più volte mi chondusi i' pericholo di morte. Perciò, quelli che no m'arano alche dischrezione, cierto che sarano tenuti uomini pesimi e pieni d'una malignia invidia, perché l'oparare d'una preclara arte non è altrimenti che una asidua e chontinova guera, che usa uno valoroso chapi-
 225 tano per avere una vettoria. E quello ch' i'ò aquistato da' sopradetti signori e valenti maestri non è istato solo ne l'arte, ma ancora nella nobiltà de' chostumi, per avere io veduto molti maestri ecielenti e mediochri, ischultori e pitori, cho' nature tanto astrate che sono istate piene di riprensibili chostumi, che per loro pocho giudicio li àno aquistati, e durante la loro vita insino a l'ultima decrepità li àno esercitati
 230 chome ispresi nimici de la natura umana; di loro àno dato brutisimo esenpri, né si sono vergogniati alchuno di schrivere de' maestri erori e vizi molto più degni e i' chontinuo uso di chi à ischrito, chome pe' chostumi di loro vita chiaro si vede.³⁷⁶

375 Il «Lauconte di marmo» qui citato non è altro che la copia al naturale dell'originale gruppo scultoreo, realizzata da Bandinelli su commissione del cardinale Bernardo de' Medici, per conto di Leone X. Concepito originariamente come dono per il re di Francia Francesco I, il *Laocoonte* bandinelliano, la cui esecuzione va datata a partire dal 1520, fu in seguito destinato da Clemente VII al secondo cortile di Palazzo Medici a Firenze (1531). Trasferito nel Casino di San Marco con la vendita del palazzo ai Riccardi (1659), il *Laocoonte* entrò in seguito a far parte, dopo la morte del cardinale Giovan Carlo de' Medici (1663), della collezione degli Uffizi, dove è oggi conservato (inv. 1914 n. 284).

376 Quest'ultimo passaggio («per avere io veduto [...]») è certamente una delle parti più interessanti dei frammenti bandinelliani e presenta una chiara allusione a Giorgio Vasari (1511–1574) come autore di biografie di artisti, ma anche come artista egli stesso, il che consente di escludere altri eventuali indiziati, già scarsamente verosimili, tra i precursori del Vasari (Filippo Villani, Lorenzo Ghiberti, Antonio Billi, Giovan Battista Gelli, Paolo Giovio o l'anonimo autore del BNCF Magl. XVII 17). Già Waldman (2004, p. 898) avanzava l'ipotesi del Vasari, ipotizzando un evidente riferimento alla Torrentiniana. La proposta di Waldman di porre il 1550 come sicuro *terminus post quem* dei frammenti va però letta tenendo conto che il manoscritto dell'opera circolava informalmente già negli anni precedenti la pubblicazione, e di certo ne era a conoscenza colui che avrebbe dovuto esserne in origine lo stampatore, Anton Francesco Doni, figura strettamente legata al Bandinelli e

Capitolo [3?]

Avendo mostro el sito di Belvedere, cho' li esenpri istatuari di marmo e cho' le chonversazioni dell'ilustri signori e anchora valentissimi maestri, luogo molto simile al giardino di Santo Marcho dove el divino ingiegnio di Magnifico Lorenzo de' Medici fecie uno racholto, chominciato da' vechio Chosimo de' Medici, de le più belle figure di marmo che potesino avere, e i' tale giardino mese e maestri che di sopra ò narati, a ciò che si faciesino valenti³⁷⁷ – ma di tale luogo non ò posuto dare quella piena notizia ch'i' ò dato di Belvedere perché i' quelo tempo non ero nato,³⁷⁸ 235
ma per quanto mi referi el padre mio, rachogliendo ne la mia memoria le cose udite cho' quele ch'i' ò vedute, molto mi pare simile in Firenze el giardino posto i' su la piazza di Santo Marcho cho' Belvedere di Roma posto i' su la piazza tra el palazo papale e eso Belvedere –, e avendo io visto delle reliquie de l'antichaglie restate del 240

in contatto con lo scultore fiorentino anche dopo la partenza da Firenze nel 1547, come testimonia la lettera del 1550 edita da Girotto (2014, pp. 91–99, 767–775). Per quanto riguarda l'interpretazione del passaggio, è verosimile che «molto più degni» debba leggersi come un'anastrofe riferita a «maestri»; quello che Bandinelli intenderebbe dire è, quindi, che qualcuno ha scritto per menzionare i difetti di artisti di più grande fama, senza tenere conto dei propri. I «vizi» che Bandinelli vuole riconoscibili dai «costumi» potrebbero essere un riferimento a carenze di natura intellettuale, o forse a eventi recenti che avevano segnato la vita del Vasari, come la frequentazione abituale con cortigiane e, soprattutto, i due figli illegittimi avuti nel 1547 (su questo punto, si rinvia agli scavi archivistici di Lepri-Palesati 2003 e al contributo compendiario di Mattioda 2007, in particolare pp. 495–496; per una biografia completa del Vasari, ancorché da aggiornare alla luce delle acquisizioni più recenti, cfr. Le Mollé 1995).

377 Il riferimento è al giardino di San Marco, all'interno del quale Lorenzo aveva promosso l'installazione di una parte della sua collezione di sculture antiche perché servissero come modello per i giovani artisti fiorentini. Luogo centrale della vita artistica fiorentina, per certi aspetti ante-signano del progetto accademico bandinelliano (cfr. Barzman 2000, pp. 6–7), il luogo è descritto da Vasari nelle biografie di Pietro Torrigiano («nella sua giovinezza fu da Lorenzo Vecchio de' Medici tenuto nel giardino, che in sulla piazza di San Marco di Firenze aveva quel magnifico cittadino in guisa d'antiche e buone sculture ripieno [...] come una scuola et academia ai giovanetti pittori e scultori et a tutti gl'altri che attendevano al disegno», Vasari 1966–1987, IV, pp. 124–125) e di Michelangelo («Teneva in quel tempo il Magnifico Lorenzo de' Medici nel suo giardino in sulla piazza di S. Marco Bertoldo scultore [...], perché desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e di scultori eccellenti, voleva cheelli avessero per guida e per capo il sopra detto Bertoldo, che era discepolo di Donato. [...] Dolendosi adunque Lorenzo, che amor grandissimo portava alla pittura et alla scultura, che ne' suoi tempi non si trovassero scultori celebrati e nobili, come si trovavano molti pittori di grandissimo pregio e fama, deliberò, come io dissi, di fare una scuola; e per questo chiese a Domenico Ghirlandai, che se in bottega sua avesse de' suoi giovani che inclinati fussero a ciò, l'inviasse al giardino, dove egli desiderava di essercitargli e creargli in una maniera che onorasse sé e lui e la città sua», Vasari 1966–1987, VI, pp. 9–10). Per una più approfondita ricognizione sul giardino di San Marco, cfr. Elam 1992.

378 Il Bandinelli nacque nel 1493, dunque in prossimità della fine dell'esperienza di San Marco, a cui aveva invece potuto assistere il padre, Michelangelo di Viviano (1455–1526).

245 deto giardino, ò giudicato molto simile a l'ecielente istatue di Belvedere, del quale
 è neciesario parlare d'ogni suo partichulare e distinguere l'una istatua dall'altra. E
 mostrerò di ciascuna ogni sua minuzia, chome misure, dintorni e nerbi e muscoli
 e vene, anchora loro variati moti di diverse atitudine, apreso le variate forme
 sechondo loro età, perché i' Belvedere e bambini e fanciuli e garzoni e uomini d'età
 250 perfeta, anchora vecchi e femmine, igniude e vestite, e di tute prometo mostrare
 tanta verità di vertù quanto le mia forze si distenderano, riduciendo i' quanta
 brevità sia possibile per no metere chonfusione a' letori,³⁷⁹ chonsiderato quanto la
 materia è i' sé difficile, per avere a tratare e imitare una forma d'uomo tanta difi-
 cile e bela che da tuti e savi è deto uno mondo picholino; e molti àno tenuto che
 255 l'uomo solo sia più perfetto che tuto e' resto che si vede, onde io giudicho che no
 sia possibile sodisfare a pieno, perché sempre l'operazione de l'intelletto chome più
 perfetto, vede più asai che no può operare l'ochio e le mane,³⁸⁰ perciò fo impossibile
 in qualchosa non erare, ma per mancho erare piglieremo e principi che senpre
 sono più facili.

260 **Capitolo [4?]**

E per prociedere cho' debiti mezi, i' modo che disciepoli chome maestri fati ne
 posino chavare bono chostruto, comincieremo a schrivere li ordini e misure de'
 picholi bambini e andremo insino a l'ultima età, talché si ritorna vicino alle misure
 del bambino, che chosì bisogna per finire el circholo de la natura. Ma inanzi che
 265 più oltre andiamo, bisogna razionalmente mostrare che ordini e misure fano per
 l'arte del disegnio, e, perché le sono infinite, non è possibile tute mostrarle; perciò
 mostrerò quele che sono più a proposito e neciesarie a l'arte. Le quale misure sono
 di dua sorti, longitudine e latitudine, ma molto più s'usa le misure per lungheza e
 poche per groseza, perché ogni minimo menbro del chorpo umano n'à infinite. Ma
 270 trateremo delle principale e più in uso, alegando i' questo partichulare de le misure
 el deto di Pietro pitore perugino di sopra deto, che l'ochio e la praticha gioverrà
 a l'oparare l'arte più che nula. Apreso dirò anchora a tale proposito uno deto di
 Donato ischultore, sendo riciercho da uno padre d'uno disciepolo di Donato che
 si voleva partire che ordine doveva tenere a inparare sanza el maestro, al quale
 275 Donato rispose che faciesi in buon dato, e quando era bene istrachò si rifaciessi da

³⁷⁹ Del proposito bandinelliano restano soltanto i pochi passaggi che, nei frammenti, trattano delle proporzioni dei fanciulli. Non è possibile stabilire se i passi in questione fossero solo la prima tessera di una trattazione più ampia andata perduta o l'unica parte effettivamente realizzata del progetto.

³⁸⁰ Viene ripresa ed enfatizzata in questo passaggio la distinzione tra la creazione “mentale” del disegno e l'esecuzione, tra l'intelletto e l'occhio/le mani.

capo a fare più che mai, e tal modo usasi insino alla sua morte. È una gran parola deta per una lunga e vera isperienza. [c. 8r] Ma per questo no lasciare, devo seguitare l'ordine chominciando dalle misure, avertendo ogni disciepolo che impara faci di saperle, ma no l'usi, perché l'impedirà molto la praticha de le mane e del giuditio de l'ochio, chome s'è mostro.

280

Capitolo [5?]

Avendo mostro di sopra quanto è obrigato ogni maestro di ciò che fa elegiere el più belo da imitare de la natura, e avendo ora a trattare de la proporzione e misura de' bambini,³⁸¹ de' quali fa mestiere elegiere el più belo dell'età di bambino da quattro ani insino a oto, e la ragione si è che inanzi al deto tempo la proporzione e disegnio suo è molto ischiocho e debole, di modo che à pochissima grazia, e pasato li ani quattro chomincia a tenere di proporzione di fanciulo; ma nella età de' deti ani quattro, anchora che alchuni maestri abino usato farli d'una età d'ani dua o tre, ci sforzeremo pigliare el più belo e lo rafronteremo co' li esempi antichi e moderni più beli. Anchora è da distinguere la varietà de' luoghi e mistieri dove àno a servire e bambini. A giuchi e feste di Baco o d'amori àno avere una cierta età e proporzione

285

290

³⁸¹ Per quanto riguarda lo studio delle proporzioni dei bambini, alcuni precedenti significativi sono individuabili nel trattato sulla scultura del Gaurico («Ac de Adulto loquimur viro, non de Putis infantibus, quorum in longitudinem mensura omnis nisi quattuor constat faciebus. Nam de humana per singulas actates Symmetria que in prima, media, atque ultima Puericia, Item Adolescencia, Juventute et Senectute deprehendatur, certi nihil nunc afferre possemus. Et iam cogitamus in puer, si quis mihi nepos ex sorore nasceretur, eam omnem observare, atque observatam litterarum monimentis demandare, ut aut beneficio mihi gratam posteritatem devinciam, aut certe ad aliquid semper quod expediat excogitandum exemplo excitem», Gaurico 1999, p. 154) nonché nel primo libro dei *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* di Albrecht Dürer. Sulla padronanza che lo scultore aveva del latino il *Memoriale* è eloquente («Si come era mio padre di vivace ingegno et attivo, [...] perché voleva che io attendessi alli studi delle lettere, e particolarmente alla latina, quello che mancava di giorno, voleva che io supplissi di notte, facandomi ancora insegnare al Rustici la scultura. Ebbi per maestro nella grammatica messere Francesco Bartoli», cap. V.II.III), ma doveva verosimilmente essere, alla luce della reale formazione retorica dell'artista, ben più scarsa. La conoscenza di Dürer da parte di Bandinelli non è pertanto dimostrabile con certezza, né sono individuabili, nel *Libro del disegno*, riferimenti precisi all'artista tedesco: va però osservato che in quegli stessi anni Cosimo Bartoli stava conducendo una traduzione in volgare del trattato di Dürer sulla geometria, basandosi sulla traduzione latina di Joachim Camerarius (per l'edizione della traduzione bartoliana, vd. Dürer-Bartoli 2008), e che il Dürer latino era, a questa altezza cronologica, ampiamente letto e studiato in italia (cfr. Fara 2014, p. 35). È dunque possibile che, anche senza leggere direttamente il trattato, Bandinelli avesse avuto modo di discutere con il Bartoli della questione nell'ambiente dell'Accademia Fiorentina, a cui lo scultore era stato ammesso nel 1545 (Waldman 2004, p. 294, doc. 487); lo stesso vale per una plausibile conoscenza, mediata se non diretta, del Gaurico.

di dintorni. Un'altra proporzione e un'altra età àno avere i' grenbo o i' bracio a le Nostre Done, e un'altra età s'apartiene in una istoria d'inocienti. Ma di tute si darà qualche regola e misura sechondo ch'à disposto la natura e sechondo e maestri che 295 quela cho' diligenzia àno nelle loro opere imitato.

Quanto a' naturali bambini d'uno anno insino i' dua, la loro maniera de' dintorni e de' sentimenti di drento si è chome qui di sotto si schriva. Le loro menbra chome ganbe e bracia sono iscioccherele, nelle quale si vede più arte per via di chrespe cho' cierte cicete che faciono dete menbra, che ordini di muscholi. Solo nelle stiene 300 mostrano bele amachature, chome nelli osi delle omeri, e molto belle sono l'amachature che sono nella cintura; ma el suo corpo è chome uno disegnio d'uno sacho pieno,³⁸² tanto ogni chosa di eso bambino è ritondo, talché le dita di mane e piedi paiano salsiciuolini. Ma nelle ginochia e gomiti à qualche amachatura che dano cieno de' muscholi ch'à 'vere da grande, pur pochi e molto dolci. E loro capeli sono 305 basi e pochi. E le misure sua sono queste, che tutta la sua lungheza istando rito i' piede si è teste cinque, pigliando la misura di sua testa dove comincia e chapeli. El suo torso, pigliando alla fontanelà della gola insino al chominciare del bischero, si è teste due. Una testa è lunga la choscia, pigliando da deto principio di bischero al mezo della nocca, e dal mezo di deta nocie insino i' sul cuticelo del piede è una testa. 310 E del tuto di sua lungheza tali si dà giù non tutta la terza del piede. Apreso a questo le bracia sono lunghe due teste, una da principio della ispala al gomito e una da deto gomito al fine dela palma della mana, cioè a la prima nochia dove le dita chomin-ciano. La largheza de leispale si è una testa e mezo, chavatone la decima parte d'esa testa. E chapezoli de le pope sono distanti l'uno da l'altro una testa mancho uno 315 sesto. Dal belicho alla fontanelà de la gola è tre quarti d'una testa. Dal deto belicho alla natura si è due terzi di testa. La spala è lunga meza testa, e tanto è dal gomito e resto del bracio cho' tutta la palma una testa chome di sopra. La mana è lunga meza testa. Tuto el piede col chalcagnio è lungo una testa mancho uno quarto. El piede, lasciando la grosseza della ganba, si è meza testa. El più grosso de la choscia i' profilo 320 si è tre quarti di testa e pocho meno è i' facia. El più grosso del bracio si è uno terzo di testa, el più sotile uno otavo. La testa del bambino dal di sotto del mento e quanto al più rilievo della testa e al didrieto de la memoria è grosso i' profilo, pigliando, dove istà el belicho, una testa. Le spale, pigliando dal più rilievo del peto al più rilievo dell'omero, è sete otavi di testa, nella largheza delle gote no ci è misura. L'altre 325 misure della testa sono chome l'altre. La maggiore largheza de' fianchi i' facia s'è

³⁸² La metafora del sacco pieno era di uso comune per designare la muscolatura del tronco, come si legge per esempio nella *Vita* del Cellini, dove l'*Ercole* bandinelliano è descritto come un «saccaccio pieno di poponi, che diritto sia messo, appoggiato al muro» (Cellini 2006, p. 427). Anche il *Libro di pittura* leonardesco testimonia un ampio uso della metafora: «sacco di noci», «sacchi pieni di rappe e di grinze» (Leonardo 1995, II, pp. 276, 278).

una testa, e di profilo quarto. Dal principio della natura al didreto del qulo si è una testa mancho uno decimo.

E tale età e proporzioone di bambini co' le dite misure piaque asai a molti valenti maestri antichi, chome si vede i' Belvedere e a quello valente ischultore che fecie la statua del Tevero e del Nilo, quale à molti bambini adoso fati cho' deti ordini e maniera.³⁸³ Apreso si vede pe' Roma molti altri esempri, chome nel Palazzo di Santo Marco cierti bambini a uso di chupidi che portano una saeta di Giove sono i' lapida di marmo di mezo rilievo molto eciegenti e di bela maniera fati.³⁸⁴ Ma de' moderni maestri ch'è piaciuto imitare tale maniera è istato Andrea del Verrocchio.³⁸⁵ Li piaque tanto imitare simile età che vi fecie una assoluta maniera, ma fu tropo cho' le cicie risegata; nientedimanco, fu i' modo acieta a' sua disciepoli, che molto fu imitata. Ma Lionardo da Vinci, chome valente disegniatore, ne chavò quello che fusi possibile di fare bambini di tale età.³⁸⁶ Chon tanta dolcieza e bela grazia li dipinse tale che à superato tutti, i' tale età e modi di dintorni e muscholi di bambini da late che servono a Nostre Done e storie de Nocienti o a' virtù di Charità vogliono esere nel modo deto, posto che di più età posino istare; nientedimanco, tale ordine e maniera pare più chonveniente.

330

335

340

Capitolo [6?]

Ma quanto a' bambini d'età d'ani quattro incircha, chosì chome mutano l'età, mutano misure e ordini di nervi e muscholi, el quale modo fu molto più in uso el sopradetto. La ragione si è che di questa età ano più forza da giucholare cho' loro menbra e fare

345

³⁸³ Il riferimento è rivolto, ancora una volta, ai gruppi scultorei raffiguranti il Tevere e il Nilo, che Bandinelli aveva potuto osservare nel giardino del Belvedere. In entrambi i casi, si rileva la presenza di putti: Romolo e Remo davanti a *Tevere*, un nutrito gruppo di infanti pigmei intorno a *Nilo*.

³⁸⁴ Si dovrà leggere in queste parole un riferimento ai bassorilievi che decoravano il Palazzetto di San Marco (oggi Palazzetto Venezia).

³⁸⁵ Un celebre esempio scultoreo del Verrocchio, che il Bandinelli doveva certamente avere in mente nella redazione di questo passaggio, è il bronzo *Putto con delfino*, destinato in origine a decorare una fontana della villa medicea di Careggi.

³⁸⁶ Non sorprende il giudizio estetico lusinghiero da parte del Bandinelli, riconducibile alla stima verso il pittore, che il giovane Baccio aveva avuto modo di frequentare sia a Firenze (come testimonia a più riprese il Vasari nella biografia bandinelliana) sia, come si legge nei frammenti, a Roma presso il Belvedere. Le modalità di raffigurazione dei putti e le peculiarità delle proporzioni rispetto a quelle dei soggetti adulti erano argomenti che interessavano particolarmente Leonardo, come si osserva in alcuni passaggi del *Libro di pittura* («Tra li uomini et i puttini trovo gran differenzia di lunghezze dal'una all'altra giontura, imperò che l'uomo ha dalla giontura della spalla al gomito, e dal gomito alla punta del dito grosso, e dall'un omero della spalla all'altra due teste per pezzo, e 'l putto n'ha una, perché la natura [ci] compone prima la grandezza della casa dell'intelletto, che quella dell'spiriti vitali», Leonardo 1995, II, p. 252).

molto varate atitudine e cho' più bela grazia, i' modo ch'e maestri antichi e moderni
 se ne sono serviti a infinite invenzione molto diletevole, chome i' feste bachanale
 ichogliere grapoli d'uve e chon ese ischerzare, entrare i' bigoncie piene d'uve,
 350 pisciarvi drento, chavalchare bechi e altri animali, ingiostrare l'uno chontra l'altro
 cho' farfale. Apreso a questo, molto [c. 8v] fu in uso fregi di bambini di tale età che
 si vestivano e ispogliavano l'armadure di Marte, faciendo chon ese pe' giucho tuti
 e moti che verili chombatenti fano, e i' tale giucholare e atitudine bambociesche
 mostrano le loro menbra co' certi risalti di rilevate cicie che àno grazia, masimo
 355 quando fano invenzione di giuchi diletevoli, chome si vede in istorie di chupidi che
 ischersano co' Venere, volando sopra li arbori, masimo sopra aranci, chogliendo e
 pomi e chon esi giuchando, e tali chogliendo rose, facendo grilande e chi festoni
 e chi ne fioriscie la madre, e chi li spargie pel prato. E altri bambini chorono per
 360 pigliare lepre e chonigli, cho' loro ischerzano cho' molti vaghi giocholini, e tale
 invenzione chon animali, alberi, erbe e fiori, le quale cose sono tute dedichate a
 Venere: chorono dietro a farfale, a grili che saltando co' le loro mane le vogliono
 pigliare, e tali si vede chavalchare chioccole e testugine e altri pigrissimi animaletti
 che per tale varietà molto piacciono, perché naturalmente si dicie che ciò che fano
 e bambini è belo, perché sempre ridono, e giuochi vezose ci fano. E questa età e
 365 giuochi di bambini, ne' moderni maestri, è molto piaciuto a Donatelo sopradeto,
 dove mostrò tanta bela arte e grazia nelle diletevole chonposizione, chome si vede
 i' marmi, i' bronzi e in istuchi, che furono degne d'esere imitate da ogni valen-
 tuomo.³⁸⁷ El Buonaroti à imitato chon ogni suo istudio tale maniere di bambini,
 chome pe' l'opere si vede, ma deto Buonaroto li à usate chon alquanto più disegnio
 370 di muscholi.³⁸⁸ Ma per veri e naturali bambini Donato à superato tutti e moderni,
 chome si vede del pergamo di marmo posto i' Prato ne la Pieve,³⁸⁹ dov'è uno balo
 di bambini vestiti di sotilissimi pani, cho' tanta vertù di belissima grazia fati, che i'
 ardisco dire che in anticha né i' moderni no avere visto paragone, e le misure de'
 quali sono qui deschritte nel modo di sopra usato.

³⁸⁷ La centralità della lezione di Donatello per la raffigurazione scultorea dei putti era già ampiamente condivisa dai contemporanei del Bandinelli (sul punto, cfr. Struthers 1992).

³⁸⁸ Il culto michelangiolesco per la muscolatura rientra tra i motivi topici della critica d'arte coeva intorno al Buonarroti; pare in ogni caso sorprendente che il Bandinelli adotti un giudizio che corrisponde in parte ai rilievi mossi contro lo scultore stesso, come si evince dai versi satirici rivolti in scherno del gruppo di *Ercole e Caco* in occasione della sua scopertura (sul punto, cfr. cap. I).

³⁸⁹ Sono qui citati i bassorilievi che decorano il pulpito esterno del Duomo di Prato, opera di Donatello e di Michelozzo, raffiguranti putti danzanti.

Capitolo [7?]

375

Avendo noi mostro quanto s'apartiene a nostra intenzione le misure chon altre proporzioне del bambino d'ani dua e apreso e bambini d'ani quattro incircha, i' questo chapitolo intendo dimostrare una terza ispezie d'ani sete insino i' dieci, che volgaremente per uso si chiamano fanciulini, ché, volendo distinguere tale età i' modo che chi legierà ne possa chavare fruto, è neciesario chiamare le forme cho' quei nomi che più sono in uso. E tale età di fanciulini d'ani sete incircha molto fu i' uso dalli antichi maestri per cierta disposizione d'invenzione che universalmente usorno fare. Giovano l'attitudine masimo nelli dei d'Amore, chome di marmo si vede asai cho' cierte atitudine fanciulesche che pocho variano l'una da l'altra, che charchano l'archo per mettervi la frecia e pe' la tenera età non àno balia di schricharsi e tali alla fucina di Volgano fabrichano le saete e altre armadure, le quale invenzione àno bisogno d'attitudine che mostrino forza chonforme a l'età e a tali esercizi; perciò questi, faciendo tale forze, vengono a schoprire molti muscholi gagliardeti, chome si vede per simili fanciuleti che tirano l'archo, o chi volando sopra dalfini, molto chonformi a la vita. E si troverano asai di tali fanciuleti, quali anchora si vede ischulpiti, che chorono dreto a varie fiere per folti boschi, le quale invenzione e atitudine no verebe verisimile vederle fare a bambini de la età sopradeta. A preso si vede molte invenzione di fanciuli di tale età che sopra chavali chorano, anchora sopra chari, chon altre bele e varie invenzione, o di sacrifizi bachanari, chi aciende el fuocco sofiando, e chi porta o pone uno fastelucio di legno sopra l'altare, e chi da uno ciespuglio le taglia, e tale chon uno choltelo ischava l'agnielo, e chi lo tene pe' le ganbe o pe' la choda: fanciulesche atitudine tanto bele e diletevole, chome per isperienza ò veduto ne' mie istudi di diversi disegnio ch'i' ò fati. Ma tale maniera ne' moderni³⁹⁰

380

385

390

395

IV.II.iv Note filologiche

1. La c. 5r coincide con il principio del bifolio idiografo; disegno] dissegno (*non aut.*)
4. nel che] onde *sprs. a* • del che • (*non aut.*)
5. disegnio] dissegno (*non aut.*)
7. disegnio] dissegno (*non aut.*)
10. preclaril] plecari [sic = preclaril]. Si corregge pertanto Waldman (2004, p. 899), che trascrive «precari».
12. di poi] et *sprs. a* • di poi • (*non aut.*)

³⁹⁰ Si interrompe la c. 8v.

41. questi] questri [sic = questi]
 42. non manco] tra parentesi nel *ms.* laude] lalde [sic = laude]
 44. cercando] var: *imm.* di › con le ‹
 45. giusti] g[i]usti
 47. preclar] plecara [sic = preclara]
 70. sono] agg. *interl. sup.* ch'a' principi] var: *imm.* di › dap ‹
 79. salggono] sa[l]ggono
 80. che] agg. *ed.*
 85. preclar] plecara [sic = preclara]
 95. siracusano] siraugano [sic = siracusano]. La lezione «siraugano» è da intendersi come un probabile storpiamento di «siracusano», più che come l'univerbazione di «si raugano» (Waldman 2004, pp. 898, 901, 907); che₂] agg. *ed.*
119. de' sacri dei] agg. *interl. sup.*
 121. ogn] ogli [sic = ogni]
 140. preclar] plecari [sic = preclar]
 144. vogliono] vogl[i]ono
 156. l'uno dell'altro] agg. *interl. sup.*
 161. Si conclude la c. 6v
 162. Con la c. 7r inizia l'autografo bandinelliano; Chapitolo] vergato sul margine sinistro termini] te[r]mini; sono] so[no]; le] l[e]
 167. luoghi] lu[o]ghi; mostrerà] most[r]erà
 169. molti] var: *imm.* di › s... ‹
 170. investigatore] i[n]vestigatore
 172. angolo] a[n]golo
 174. infinito] i[n]finito; ci] var: *imm.* di › ch... ‹
 175. chonsonanze] cho[n]sonanze
 178. che] var: *imm.* di › cher... ‹
 179. Tevere] Dibero [sic = Tevere]
 182. vitorioso] var: *imm.* di › interesante ‹ ; imperadore] i[m]peradore;
 183. rapresentato] r[ap]resentato
 185. quattro] agg. *interl. sup.* Lauchonte cho' altre ecielentisime] sprs. a › Lauchonte chon var... ‹
 186. fiumi] f[i]umi
 187. Tevere] Dibero [sic = Tevere]
 188. infiniti] i[n]finiti sia] si[a]
 190. possa] pos[s]a; imparare] i[m]parare
 191. Chapitolo: vergato sul margine sinistro
 192. nascie] na[s]cie
 193. magnie] m[a]gnie

194. ingiegni] i[n]giegni
 195. vagheza] vag[h]eza;
 196. senpre] senp[re] industria] i[n]dustria; chognioscieve] chognio[s] cievo
 196–197. chogniosciere] chognio[s]ciere;
 197–198. disciepolo] di[s]ciepolo
 198. ingiegni] i[n]giegni
 199. invenzione] i[n]venzione
 200. investigatore] i[n]vestigatore
 202. ingiegni] i[n]giegni
 203. ingiegno] i[n]giegnio
 205. di] [dji; lunghi] lung[h]i
 206. inistimabile] var. imm. di › gran ↵
 207–208. i' deto luogo] sprs. a › ... ↵
 210. luogo] lu[o]go
 212. visitare] vicitare [sic = visitare]; luogo] var. imm. di › s... ↵
 213. imparare] i[m]parare
 216. per ichoregiermi] var. imm. di › ichor... ↵
 219. inverso] i[n]verso;
 220. tolghino] to[l]g[h]ino
 221. lung[h]e] lunghe; imparare] i[m]parare
 223. invidia] i[n]vidia
 224. e chontinova] sprs. a › chontinova ↵
 226. maestri] var. imm. di › chapitali ↵ ; › quali sono ... ↵ nel ms., dopo «chostumi»; Chapitolo ↵ nel margine sinistro del ms.; › Avendo ↵ nel ms., prima di «per»
 227. › molte astrate de li maestri ↵ stsc. a › nature di molti... ↵ nel ms., tra «veduto» e «molti»
 229. loro] [l]oro; insino] i[n]sino
 231. alchuno] var. imm. di › alq... ↵ ; › chon ogni vizio e falsità ↵ nel ms., tra «maestri» e «erori»
 232. chontinuo] chonti[n]uo ;
 233. Chapitolo] vergato sul margine sinistro
 234. mostro] most[r]o
 235. chonversazioni] cho[n]versazioni
 236. ingiegno] i[n]giegnio
 240. piena] p[i]ena
 242. simile] sprs. a › simile ↵ ; giardino] g[iar]dino; posto] var. imm. di › di S. ↵
 243. piazza] p[ia]za; tra] var. imm. di › d... ↵
 246. e distinguere] var. imm. di › ista... ↵ ; distinguere] disti[n]guere

247. mostrerò] most[r]erò; dintorni] di[n]torni
 249. e bambini] var. imm. di › ...San ‹
 250. femmine] velmine [sic = femmine]
 252. chonfusione] cho[nf]usione; chonsiderato] cho[n]siderato
 256. intelletto] oteleto [sic = intelletto];
 257. perfetto: prefeto [sic = perfetto]; l'ochio e] agg. interl. sup. imposibile] i[m]posibile;
 258. principi] pri[n]cipi
 260. Chapitolo] vergato sul margine sinistro
 261. disciepoli] di[s]ciepoli
 262. comincieremo] comi[n]cieremo
 263. insino] i[n]sino
 266. dell] var. imm. di › nas... ‹ infinite] i[n]finite;
 267. mostrerò] most[r]erò
 268. lungheza] lung[h]eza;
 269. groseza] g[r]oseza infinite] i[n]finite
 271. pitore] sprs. a › per ‹
 273. disciepolo] di[s]ciepolo
 276. insino] i[n]sino
 277. lasciare] la[s]ciare
 278. disciepolo] di[s]ciepolo; impara] i[m]para
 279. impedirà] i[m]pedirà
 281. Chapitolo] vergato sul margine sinistro
 285. insino] i[n]sino e la ragione] var. imm. di › perch... ‹
 287. fanciulo] fa[n]ciulo;
 288. anchora che] sprs. a › la terza ‹; alchuni var imm. di › sua la terza ‹
 290. luoghi] luog[h]i
 296. insino] i[n]sino
 296–297. la loro maniera de' dintorni e de' sentimenti di drento] sprs. a › tuta la
 loro lungeza istando riti si è ‹
 298. isciocherele] i[s]ciocherele
 300. nelli osi delle omeri] var. imm. di › ne le omeri ‹ e › ispale ‹ (sprs. a › ne
 le omeri ‹);
 300–301. l'amachature] var. imm. di › l'amach ‹
 301. disegnio] var. imm. di › sachō ‹
 303. salsiciuolini] sa[!]siciuolini; ginochia] var. imm. di › ginochi ‹
 304–305. E loro capeli sono basi e pochil] agg. marg. (da integrare, come segna-
 lato nel ms., tra «dolci» e «e le misure»)
 305. lungheza] lung[h]eza
 306. comincia] comi[n]cia;

307. insino] i[n]sino
 308. choscia] cho[s]cia
 309. nocca] noce [sic = nocca]; insino] i[n]sino
 310. lungheza] lu[n]g[h]eza
 311. lunghe] lung[h]e; principio] pri[n]cipio
 312–313. chominciano] chomi[n]ciano largheza] l[ar]g[h]eza; parte] var. imm.
 di › part... ‹
 316. La spala] var. imm. di › Dal principio... ‹
 319. lasciando] la[s]ciando choscia] cho[s]cia
 320. terzo] sprs. a › otavo ‹
 321. dal di sotto] var. imm. di › dal mento ‹
 324. largheza] larg[h]eza
 325. largheza] larg[h]eza
 325–327. La magiore largheza de' fianchi i' facia s'è una testa, e di profilo quarto.
 Dal principio de la natura al didreto del qulo si è una testa mancho uno
 decimo] agg. marg. sinistro, sotto › E tale ‹ che anticipava con ogni evi-
 denza il paragrafo successivo. Si osserva, nell'annotazione a margine,
 una scaletta posta in orizzontale, a mo' di segno di integrazione.
 332. sono] var. imm. di › mol... ‹;
 333. di mezo] sprs. a › me... ‹
 335. tanto imitare simile età che vi fecie una assoluta maniera] var. imm. di ›
 tanto vedere a del Verochio sopradeto che ne fecie una ferma maniera
 ‹ ; scultore] sprs. tra › Verochio ‹ e › sopradeto ‹ , non cancellato
 336. disciepoli] di[s]ciepoli
 342. chonveniente] var. imm. di › chon... ‹
 343. Chapitolo] vergato sul margine sinistro
 344. quattro incircha] sprs. a › 4, che late àno lasciato ‹
 347. antichi] var. imm. di › antich... ‹ ; «moderni» assente in Waldman
 (2004, p. 906)
 348. infinite] i[n]finite
 350. pisciarvi] pi[s]ciarvi ingiostrare] i[n]giostrare; chontra] cho[n]tra
 353. chombatenti] cho[m]batenti
 353. bambociesche] ba[m]bociesche
 355. invenzione] i[n]venzione
 356. ischersano] var. imm. di › is... ‹
 357. e chon] var. imm. di › echos... ‹
 358. fioriscie] fiori[s]cie
 358–359. per pigliare] var. imm. di › drieto ‹;
 359. cho' loro] var. imm. di › e prese ‹ ; vaghi] vag[h]i
 360. invenzione] i[n]venzione

362. chiociole] c[h]iociole
- 361–364. chorono...fano] *agg. interl.*, *sprs.* a tre righi nel *ms.*
364. belo] *var. imm.* di › bil ‹
367. istuchi] istuch[i]
370. muscholi] mu[s]choli
372. di belissima] *var. imm.* di › sono ‹
373. paragone] *var. imm.* di › e le m ‹
375. Chapitolo] vergato sul margine sinistro, sovrascritto all’immagine di una scaletta orizzontale. Un ampio spazio bianco separa il capitolo dal precedente.
376. intenzione] i[n]tenzione
377. incircha] i[n]circha
378. intendo] i[n]tendo; d’ani] *var. imm.* di › ch... ‹ ; insino] i[n]sino
379. fanciulini] fa[n]ciulini; distinguere] disti[n]guere
380. possa] pos[s]a; le forme] *sprs. a* › le spezie ‹
381. incircha] i[n]circha
382. invenzione] i[n]venzione;
383. Giovano] Gi[o]vano; attitudine] a[tti]tudine
384. cho’ cierte] *sprs. a* › chon una me ‹ ; fanciulesche] fa[n]ciulesche; fanciulesche] *var. imm.* di › un po ‹
385. e] *agg. ed.*
- 385–386. pe’ la tenera età non àno balia di scharicharsi] *agg. interl. sup.*
- 385–386. scharicharsi] scharicha[r]si
387. invenzione] i[n]venzione chonforme] cho[n]forme
389. fanciuleti] fa[n]ciuleti
- 389–399. o chi... ne’ moderni] sezione cassata. La porzione di testo è inoltre separata da quella precedente da una riga, preceduta dall’immagine della scaletta orizzontale sovrascritta a «tirano l’arco». Con questa sezione si conclude la c. 8v, che segna la fine delle carte autografe bandinelliane contenute nel fascicolo.
390. chonformi] cho[n]formi; asai] asa[i]; fanciuleti] fa[n]ciuleti
392. invenzione] i[n]venzione
393. fanciuli] fa[n]ciuli
394. invenzione] i[n]venzione
395. e chi] *var. imm.* di › e che ‹
396. chon] *var. imm.* di › h ‹
397. fanciulesche] fa[n]ciulesche
398. ne’ mie] *sprs. a* › ... ‹