



HOME

Giogio Vasari e i modelli plastici ausiliari: sforzo dissimulato, apparente facilità

Alexandre Ragazzi

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Durante la lunghissima vita di Michelangelo, pochi furono i critici che osarono metterne in discussione le abilità di scultore. In questo campo, l'artista era considerato la massima autorità, colui che aveva superato non solo i suoi contemporanei, ma addirittura gli artisti dell'Antichità. A partire dal 1550, tuttavia, si intensificò nell'ambito della pittura il contrasto tra i sostenitori del *divino artista* e i seguaci di Raffaello. Tale disputa rappresentava in realtà la ripresa di una questione che, sebbene con intensità minore, già esisteva da qualche tempo, perlomeno dal momento in cui fu possibile mettere a confronto i dipinti nella volta della Cappella Sistina con gli affreschi realizzati da Raffaello nelle *Stanze*^[1]. Queste opere, dipinte quasi simultaneamente tra la fine del primo decennio del secolo e l'inizio del secondo, divennero veri e propri modelli per gli artisti con ambizioni in questo ramo artistico. Se Roma, grazie ai suoi tesori dell'età antica, rappresentava sempre più una grande accademia per gli apprendisti della pittura, a partire da quel momento lo studio delle opere di Michelangelo e Raffaello iniziò a far parte di questo nuovo paradigma pedagogico, quasi una tappa obbligata nel lungo cammino da percorrere per raggiungere una formazione artistica completa.

Nel 1557, nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, uno dei temi evocati da Lodovico

Dolce per tentare di definire la costituzione ideale del *perfetto pittore* fa riferimento a un importante *topos* di tutta l'arte italiana del XVI secolo. Vengono messi a confronto proprio Michelangelo e Raffaello, e l'autore, attraverso il personaggio di Pietro Aretino, così commenta:

“So bene io che in Roma, mentre che Rafaello viveva, la maggior parte, sì de' letterati come de' periti dell'arte, lo anteponevano nella pittura a Michelagnolo. E quelli che inchinavano a Michelagnolo erano per lo più scultori, i quali si fermavano solamente sul disegno e su la terribilità delle sue figure, parendo loro che la maniera leggiadra e gentile di Rafaello fosse troppo facile, e per conseguente non di tanto artificio; non sapendo che la facilità è il principale argomento della eccellenza di qualunque arte e la più difficile a conseguire”[\[2\]](#).

Michelangelo era apprezzato dagli scultori, mentre Raffaello dai letterati e dagli esperti d'arte. Secondo Dolce, le qualità tanto decantate di Michelangelo, che si evidenziavano soprattutto in quelle che egli definiva come figure di *uomini terribili e di statura di gigante*[\[3\]](#), non rappresentavano altro che un virtuosismo fine a se stesso, ancor di più quando adottato passivamente dai seguaci del maestro. Tutta la complessità che queste figure mostravano nella realtà contrastava con quello che, per Dolce, era il principale scopo dell'arte, ossia, l'imitazione della natura. Le terribili e complesse forme del repertorio michelangiolesco, sebbene esistessero, raramente si ritrovavano integralmente in natura così come l'artista le rappresentava. Al contrario, nella natura predominava la varietà, e il grande merito di Raffaello consisteva proprio nell'aver saputo rappresentarla con naturalezza.

Dolce tentava, in questo modo, di confutare gli argomenti addotti dai difensori di Michelangelo, osservando che la maggior difficoltà dell'arte consisteva nel trasmettere allo spettatore l'impressione di facilità operativa. Questa facilità, chiaramente, era solo apparente, ma l'arte si rivelava anche e soprattutto attraverso di essa. L'osservatore più attento si sarebbe dovuto sorprendere constatando come ciò che in un primo momento gli era sembrato semplice e facile fosse, in realtà, complesso e difficile.

Nella biografia di Michelangelo, già nell'edizione del 1550, Vasari parla con ammirazione della *maniera difficile* che *con facilissima facilità* l'artista adottava nel realizzare le sue opere^[4]. Vasari si riferiva al primo soggiorno di Michelangelo a Roma, al *Bacco* realizzato su commissione del banchiere Jacopo Galli. Tuttavia, tale commento può essere esteso, senza obiezioni significative, a tutta la produzione successiva dell'artista. Le pose più complesse dei suoi personaggi scolpiti, tutto lo sforzo insito nel confronto dell'artista con il duro blocco di pietra, tutto questo, secondo Vasari, Michelangelo era capace di farlo apparire semplice. A questo proposito, forse gli schiavi incompiuti realizzati per il sepolcro di Giulio II sono l'esempio più evidente di questo carattere antagonistico nell'opera dell'artista; in essi, la contorsione esagerata dei corpi si contrappone alla precisione anatomica, l'asprezza della pietra ancora intatta contrasta con l'apparire della carne e delle ossa nelle parti già scolpite. Allo stesso modo, i monumentali corpi rappresentati in scorcio nella volta della cappella Sistina, che già avevano un precedente nel cartone realizzato per la *Battaglia di Cascina*, consolidarono questa percezione e la estesero alla produzione pittorica dell'artista; ma se Michelangelo, secondo quanto

afferitava Vasari, produceva la sua arte con facilità, come comprendere il ragionamento di Dolce quando opponeva un Raffaello che si esprimeva in maniera facile ad un Michelangelo terribile e difficile?

1. Il facile e il difficile

L'opposizione tra il facile e il difficile costituiva un tema tradizionale del mondo classico e del Rinascimento. *L'arte consiste nel celare l'arte*. Persino Francisco de Hollanda, nei suoi *Diálogos de Roma*, ricordava come fosse questo il motivo che spingeva gli artisti a dedicarsi senza risparmiarsi alla realizzazione delle loro opere. In questo senso, affrontando il tema della rapidità di esecuzione, Hollanda offriva la seguente spiegazione attraverso la voce di Michelangelo: *lo scopo per cui si deve più faticare e sudare nelle opere di pittura è di fare, con grande quantità di lavoro e studio, le cose in modo che, sebbene vi si sia lavorato a lungo, sembri che siano state fatte quasi in fretta e quasi senza nessun lavoro, e molto speditamente, pur se non è andata così*^[5]. Secondo questo programma artistico, le grandi fatiche che accompagnavano il mestiere del pittore e tutte le tappe che separavano l'idea iniziale dall'effettiva realizzazione dell'opera dovevano essere dissimulate, cosicché il lungo *iter* dell'artista fino alla conclusione dell'opera doveva essere rimosso, cancellato.

D'altra parte, per un certo gruppo di amanti dell'arte, Raffaello era diventato celebre grazie alla sua facilità naturale, a una qualità inerente che, di conseguenza, gli permetteva di realizzare le sue opere in maniera facile e spontanea. La facilità cui si riferiva Dolce era, quindi, una dote innata dell'artista piuttosto che una sua conquista. In realtà, questa era

forse la migliore espressione del pensiero aristotelico nell'ambito delle arti. L'arte non risiedeva tanto nel processo di realizzazione, quanto nel repentino passaggio dall'idea alla materia. Questa sarebbe stata certamente una delle ragioni che avrebbero spinto Michelangelo, molto più tardi e pochi giorni prima della sua morte, a dare istruzioni affinché tutti i suoi studi e disegni preparatori fossero distrutti. L'opera preesisteva in potenza nella mente dell'artista, e toccava a lui imporla alla materia con un gesto violento e preciso. Eliminate tutte le tracce, sarebbero rimasti solo l'opera e l'artista, o meglio, l'opera e la fama che essa gli avrebbe assicurato.

Raffaello, dotato di una naturale facilità, si contrapponeva pertanto a un Michelangelo che, nonostante la semplicità apparente, non si risparmiava nel cimentarsi con le maggiori difficoltà dell'arte. Gli affreschi della Cappella Sistina, con i profeti e le sibille, con gli apprezzatissimi scorci degli ignudi che reggono i festoni con le insegne della famiglia Della Rovere, erano diventati un modello per chi tentava di rappresentare il corpo umano – e ciò già a partire dall'epoca in cui Raffaello era in vita. Per questo motivo Vasari, nel capitolo della sua introduzione dedicato alla realizzazione degli scorci, si esprime con queste parole sull'argomento:

“Di questa specie non fu mai pittore o disegnatore che facesse meglio che s'abbia fatto il nostro Michelangelo Buonarroti, et ancora nessuno meglio gli poteva fare, avendo egli divinamente fatto le figure di rilievo. Egli prima di terra o di cera ha per questo uso fatti i modelli, e da queglii, che più del vivo restano fermi, ha cavato i contorni, i lumi e l'ombre^[6]. Questi danno a chi non intende grandissimo fastidio perché non arrivano con l'intelletto a la profondità di tale

difficoltà, la qual è la più forte, a farla bene, che nessuna che sia nella pittura. E certo i nostri vecchi, come amorevoli dell'arte, trovarono il tirarli per via di linee in prospettiva – il che non si poteva fare prima – e li ridussero tanto inanzi che oggi s'ha la vera maestria di farli" [...].

E il biografo, poco dopo, continua:

“Di questa specie [di scorci] ne hanno fatto i moderni alcuni che sono a proposito e difficili, come sarebbe a dir in una volta le figure che guardando in su scortano e sfuggono; e questi chiamiamo al di sotto insù, ch'anno tanta forza ch'eglino bucano le volte. E questi non si possono fare se non si ritraggono dal vivo, o con modelli in altezze convenienti non si fanno fare loro le attitudini e le movenzie di tali cose”[7].

Questi modelli disposti *in altezze convenienti* fanno pensare immediatamente alle successive descrizioni di Lomazzo e Ridolfi in merito ai procedimenti impiegati da Tiziano o Tintoretto per ritrarre modelli plastici appesi a fili[8]. Vasari riteneva che Michelangelo fosse l'esempio estremo, il modello insuperabile, faro e *lanterna* per tutti gli altri artisti; ad essi indicava il cammino da seguire e gli chiariva il pensiero in un simultaneo movimento verso l'esterno e l'interno, verso il mondo esteriore e la dimensione interiore dell'individuo stesso. Per questo era faro e lanterna, esempio di arte e di condotta[9]. Orbene, se per realizzare quegli scorci Michelangelo era ricorso a modelli plastici ausiliari, fatti di creta o cera, si trattava dunque non solo di una scelta operativa, ma anzitutto di una regola da seguire.

2. Modelli plastici ausiliari

Sia chiaro che quando parliamo di modelli

plastici ausiliari non trattiamo di sculture di origine classica che circolavano sotto forma di riproduzioni di bronzo o gesso. Pezzi di tal genere erano adottati come canoni, modelli per lo studio di cui bisognava mantenere la posa, che non veniva mai alterata. I modelli plastici, al contrario, s'impiegavano proprio per la loro possibilità di essere manipolati. L'artista, maneggiando la materia plastica, sperimentava alternative concrete per la sua idea, e i modelli plastici assumevano dunque una funzione analoga a quella degli schizzi.

A questo punto va ricordato che, a causa della celebre disputa sul paragone, s'iniziò a considerare la pittura, la scultura e l'architettura come arti che avevano nel disegno un principio comune – concezione che, dopo un lungo processo, si era cristallizzata nelle teorizzazioni di Varchi e dello stesso Vasari. Il disegno, elemento vitale e costitutivo per l'arte toscana, si ramificava, superava il suo significato fisico e ne assumeva anche uno mentale. Questa nuova idea, consolidatasi nel corso del secolo, aveva nello schizzo uno dei suoi elementi più importanti, essendo questo il registro più spontaneo della mente dell'artista, la trasposizione più immediata della sua idea su carta. In un certo modo, lo schizzo rappresentava il punto di contatto, l'elemento che rendeva possibile il riavvicinamento tra il disegno fisico e quello mentale. Quanto al modello plastico, esso assumeva una funzione simile, pur se in una fase successiva nel lungo processo di realizzazione di un dipinto. Se lo schizzo rivelava, comunque, i dubbi e le esitazioni dell'artista – il suo pensiero in movimento – i modellini di cera e creta avevano pressappoco la stessa funzione. Essendo realizzati in creta, essi potevano essere manipolati fintantoché fossero stati freschi; modellati in cera, potevano essere modificati

se riscaldati con acqua tiepida. Insomma, se l'idea aveva a che fare con l'apprensione dell'intelligibile, lo schizzo e la modellazione ne erano la materializzazione più immediata.

Un noto passaggio di Giovanni Battista Armenini, pubblicato nel 1586, rivela che l'associazione di questo metodo a Michelangelo, come proponeva Vasari, era naturale e non destava stupore. L'autore dice:

“Ma chi è che ancora non sapia che di una o di due figure di tondo rilievo, solamente col voltarle nel modo che sono per diverse vie, non se ne cavino molte in pittura e tutte tra sé diverse? Poi che ciò pur si vede da chi punto considera nel ‘Giudizio’ dipinto da Michelangelo, lui essersi servito nel termine ch’io dico. Né ci sono mancati c’hanno detto quivi ch’egli n’haveva alcune fatte di cera di man sua, e che li torceva le membra a modo suo, immollandole prima le giunture nell’acqua calda, acciò quelle a rimorbidir si venisse; della qual via, come forse riuscibile, io ne lascio la prova all’arbitrio d’ognuno”[\[10\]](#).

Armenini ricorda anche come alcuni criticavano Michelangelo per la ripetitività dei corpi che realizzava, poiché egli rappresentava uomini e donne, bambini, giovani e vecchi sempre come figure muscolose. Di fatto, questo era l'elemento centrale della critica di Dolce.

L'opera vasariana è inframmezzata da diversi riferimenti all'uso di modelli plastici da parte dei pittori[\[11\]](#). Di tutta la letteratura cinquecentesca, è nel suo libro che ritroviamo il maggior numero di cenni a tale pratica. Dalle sue biografie, emerge che si trattava di un procedimento molto comune, ampiamente diffuso e adottato da un numero incalcolabile di artisti. Di fatto, ciò forse può spiegare perché all'argomento non fosse

dedicato un trattamento specifico nelle pubblicazioni che trattavano di pittura. Era considerato banale, poiché è evidente che la semplice modellazione in creta o cera non era in grado di rivelare quelle virtù artistiche che i pittori tanto ostinatamente rivendicavano nella loro lotta perché la pittura fosse ricompresa a pieno titolo tra le arti liberali. È vero che Bernardino Campi, artista che godette di grande successo tra Cremona e Milano, scrisse il suo *parere* sull'argomento attorno al 1557, proprio tra la pubblicazione delle due edizioni delle *vite* vasariane. Ciò avvenne, tuttavia, nell'Italia settentrionale, e il testo fu pubblicato solo nel 1584^[12]. È facile dunque intendere come non si trattasse tanto di una questione teorica, quanto semmai pratica.

Vasari accenna a questa categoria di modelli quasi sempre solo di passaggio, spesso attraverso aneddoti destinati ad arricchire il testo delle biografie. Le poche eccezioni si limitano all'introduzione dell'opera, alla parte dedicata alla pittura, quando l'aretino menziona i modelli plastici nel processo di formazione ideale per i giovani artisti. Dopo aver abituato la mano al disegno, gli apprendisti dovevano passare all'imitazione di figure di rilievo – di marmo, gesso o creta. Solo avendo concluso questi studi erano pronti per affrontare il modello vivo. Sempre nell'introduzione, Vasari specifica inoltre che l'uso dei modelli plastici non si restringeva alla fase formativa dei giovani artisti. Anche i pittori famosi usavano questi modelli nelle loro botteghe, non solo quando si esercitavano, ma addirittura durante la creazione delle loro opere. I modelli plastici aiutavano nella realizzazione del drappeggio, della posa, della composizione, dell'illuminazione e degli scorci.

Due furono, tuttavia, i pittori duramente

criticati da Vasari per essere ricorsi eccessivamente ai modelli plastici ausiliari, anche in fase di finalizzazione delle loro opere. Niccolò Soggi era uno di loro[13]. Frequentatore della collezione di sculture di Lorenzo il Magnifico nel giardino di San Marco e discepolo del Perugino, altro artista che notoriamente si avvaleva di modelli plastici, Soggi lavorò con scultori come Andrea Sansovino e Giovanni Francesco Rustici. I modelli di cera e creta finirono così per offrirgli un ausilio comodo e naturale, poiché allo stesso tempo in cui si rinnovava il suo interesse per le forme tridimensionali a causa dell'influenza di questi rinomati scultori, egli vedeva preservati i vincoli di affinità con il suo periodo di formazione nel giardino di San Marco. Conseguentemente, pur non sorprendendo che Vasari abbia insistito sull'uso di modelli plastici da parte di questo artista, meritano attenzione le parole scelte dall'autore. Vasari scrive infatti:

“Attese anco assai Niccolò a fare modelli di terra e di cera, ponendo loro panni addosso e carte pecore bagnate; il che fu cagione che egli insecchì sì forte la maniera, che mentre visse tenne sempre quella medesima, né per fatica che facesse se la poté mai levare da dosso”[14].

La smisurata soggezione ai modelli plastici è qui intesa come causa dello stile duro e secco di Soggi. In seguito, parlando delle *armi* di Leone X dipinte da Soggi all'inizio del pontificato, la critica viene nuovamente mossa:

“Nella quale opera Niccolò si portò non molto bene, perché nelle figure d'alcuni ignudi che vi sono et in alcune vestite, fatte per ornamento di quell'armi, cognobbe Niccolò che lo studio de' modegli è cattivo a chi vuol pigliare buona maniera”[15].

Vasari avrebbe insistito una terza volta sul fatto che i modelli plastici erano la causa dei difetti nella pittura di Soggi. A questo scopo, prese come esempio un tabernacolo realizzato a Prato da Antonio da Sangallo. Secondo Vasari, la pittura era stata commissionata a Soggi su insistenza dello stesso scultore, giacché il committente, Baldo Magini, aveva in realtà intenzione di affidarne la realizzazione ad Andrea del Sarto. Si trattava di un'*Incoronazione della Vergine* – che non ci è giunta –, e il biografo la menziona con queste parole:

[Niccolò Soggi], “messovi mano, con ogni suo potere si sforzò di fare una bell’opera; ma non gli venne fatta, perché dalla diligenza in poi, non vi si conosce bontà di disegno né altra cosa che molto lodevole sia, perché quella sua maniera dura lo conduceva, con le fatiche di que’ suoi modelli di terra e di cera, a una fine quasi sempre faticosa e dispiacevole”[\[16\]](#).

Per Vasari, senza un ultimo confronto con il modello vivo, l’opera era priva di grazia e vivacità, e i grandi artisti possedevano queste qualità grazie al fatto di aver completato il loro processo formativo. Essi erano passati per le sculture antiche e moderne, per i modelli plastici, per il modello vivo e, soprattutto, avevano recepito il meglio della maniera dei loro maestri. Il problema di Soggi era essersi accontentato dei risultati raggiunti usando unicamente modelli di cera e creta.

Critiche analoghe si ritrovano nella biografia di Battista Franco[\[17\]](#). Vasari racconta che l’artista veneziano fin dall’inizio considerò le opere di Michelangelo come un modello. Assiduo frequentatore della Sagrestia Nuova in San Lorenzo, Battista Franco sarebbe lì divenuto amico intimo dello scultore Bartolomeo Ammanati e del pittore Gerolamo

Genga. I tre avrebbero abitato insieme, e il fascino per la scultura sembrerebbe essere stato l'aspetto centrale di questo convivio. Di fatto, un secolo dopo, Baldinucci ricordava ancora Genga come grande modellatore di creta e cera[18]. In tali circostanze era quindi piuttosto ragionevole che Battista Franco ricorresse costantemente ai modelli plastici. Vasari sembra però aver inteso questa necessità di Battista Franco come causa dei principali difetti della sua opera, poiché formula il seguente giudizio:

[...] “si mise Battista a disegnare con grandissimo studio le statue di Michelagnolo che sono nella Sagrestia nuova di San Lorenzo, dove allora essendo volti a disegnare e fare di rilievo tutti i scultori e pittori di Firenze, fra essi acquistò assai Battista; ma fu nondimeno conosciuto l'error suo di non aver mai voluto ritrarre dal vivo o colorire, né altro fare che imitare statue e poche altre cose che gli avevano fatto in tal modo indurare et insecchire la maniera, che non se la potea levar da dosso, né fare che le sue cose non avessero del duro e del tagliente”[19].

È opportuno ricordare che anche Federico Barocci, iniziato proprio da Battista Franco all'arte della pittura[20], usò modelli di creta e cera nelle fasi preparatorie dei suoi quadri[21]. Pertanto, da Genga a Barocci, tutto fa pensare che questi modelli fossero strumenti diffusi in quell'ambiente. La critica di Vasari, a sua volta, si basa su quello che, secondo lui, era l'uso indiscriminato dei modelli plastici. Confrontandosi con artisti dallo stile duro e secco come Battista Franco e, soprattutto, Niccolò Soggi – i cui personaggi rappresentati spesso fanno pensare a blocchi di pietra incapaci di trasmettere sensazioni di grazia o movimento –, Vasari attribuì la responsabilità di questo

scarso risultato all'uso dei modelli plastici ausiliari. In questi pittori, la ricercata impressione di facilità operativa cedeva spazio a una difficoltà che ne rivelava l'incapacità artistica. Avendo questi modelli, tuttavia, uno spazio assicurato all'interno del programma artistico ideale concepito dall'aretino – ricordiamo nuovamente che anche Michelangelo li aveva utilizzati – è necessario interpretare queste critiche.

Infatti, quando Vasari cercò di dimostrare che l'imperizia di alcuni artisti era dovuta alla soggezione totale a questi modelli, molto probabilmente aveva un'intenzione molto più profonda. Piuttosto che di una semplificazione, si trattava invece di un modo per sottolineare e magnificare tanto l'importanza dello studio a partire dal naturale, quanto la necessità di adottare la maniera di un gran maestro; in questo contesto, i modelli plastici – con il gruppo più ampio dei modelli tridimensionali – fungevano da strumento per esporre la profonda convinzione di Vasari in merito all'importanza di questi suoi due principali presupposti metodologici.

3. Un lungo processo artistico

Una delle descrizioni più complete dei procedimenti adottati dagli artisti cinquecenteschi italiani per realizzare le loro opere fu data da Armenini nei suoi *veri precetti della pittura*^[22]. Si tratta di un'opera pubblicata a quasi vent'anni dalla seconda edizione delle biografie di Vasari, ma va ricordato che essa costituisce il registro della formazione artistica di Armenini. Insoddisfatto degli indirizzi che l'arte della pittura stava assumendo, l'autore decise di divulgare le regole che aveva appreso in gioventù. Armenini, nato a Faenza, aveva trascorso un periodo di apprendistato a

Roma tra il 1550 e il 1556. In seguito a questa data, abbandonò la città perché temeva un nuovo saccheggio di Roma nel momento in cui s'intensificavano le ostilità tra il pontefice Paolo IV e Filippo II di Napoli. Dirigendosi dunque a nord, intraprese un lungo viaggio fermandosi a Genova, Parma, Mantova, Piacenza, Milano e Venezia. Questo faentino, perciò, può essere in qualche modo considerato un mediatore tra l'arte dell'Italia centrale e settentrionale.

Armenini credeva che l'arte potesse essere insegnata e appresa ricorrendo a un insieme sistematizzato di norme. Secondo lui, il pittore doveva seguire un rigido percorso per portare a termine la sua opera. In primo luogo, bisognava realizzare gli schizzi parziali o dell'opera nel suo insieme, importanti come strumento più adatto a fissare rapidamente l'*idea* concepita dalla mente dell'artista. Il passo seguente consisteva nel rifare questi schizzi producendo disegni più elaborati. Successivamente si fabbricavano i modelli plastici, impiegati per una verifica finale delle figure e della composizione. Solo a questo punto avveniva il confronto con i modelli vivi, che servivano a risolvere dubbi più specifici. Infine, dopo tutti questi sforzi, si producevano i cartoni che, secondo l'Armenini, rappresentavano la manifestazione più perfetta che l'arte del disegno poteva esprimere[23].

Come è possibile notare, si trattava di un processo lungo e laborioso – e questo senza nemmeno considerare le trattative tra artista e committente. Sicuramente i procedimenti adottati da Raffaello e dalla sua bottega si avvicinavano molto a quanto descritto da Armenini. Anche il metodo operativo di Michelangelo, in un certo qual modo, s'ispirava a questa idea. Ecco allora

riproporsi la nostra domanda iniziale circa i motivi reali dell'insistenza degli autori in merito all'opposizione tra il facile e il difficile quando i due artisti erano messi a confronto.

Riprendendo l'argomento, secondo Dolce, Raffaello si era fatto notare per il fatto di essere naturalmente dotato di facilità, mentre per Vasari, Michelangelo produceva le sue complesse figure con *facilissima facilità*. Interessante, a proposito, la testimonianza di Ascanio Condivi quando sostiene di aver sentito Michelangelo dire che Raffaello non acquisì la sua arte dalla natura, ma attraverso un lungo studio[24]. La dichiarazione è piuttosto verosimile, poiché nell'ottobre del 1542 Michelangelo chiuse una celebre lettera indirizzata a un anonimo corrispondente – in cui si lamentava della sua situazione e faceva un bilancio delle sventure relative ai lavori per il sepolcro di Papa Giulio II – affermando che Raffaello aveva imparato da lui tutto ciò che conosceva dell'arte[25]. Michelangelo stesso, dunque, suggeriva che la propria facilità fosse innata, mentre quella di Raffaello era stata costruita attraverso lo studio e l'impegno personale. Si trattava, infatti, di un chiaro tentativo per minare l'eredità raffaellesca, e la dichiarazione di Dolce, nel 1557, fu una reazione a questa crescente tendenza.

Non va altresì ignorato che Vasari, già nell'edizione torrentiniana, aveva creato il mito di un Michelangelo sorto praticamente per generazione spontanea. Nel discorso vasariano, Raffaello era a sua volta citato per aver saputo fare tesoro degli insegnamenti dei suoi maestri. Non si trattava, quindi, di un'abilità completamente innata, quanto piuttosto imparata. Da un lato vi era l'artista autosufficiente, quasi un poeta posseduto e ispirato dal potere divino – come nello *lone* di

Platone[26]; dall'altro, l'artista *ottimo universale* che, attraverso la virtù, aveva costruito la propria fortuna. Ad ogni modo, tutti questi casi – Condivi, Michelangelo e Vasari, cui possiamo aggiungere quello di Giovan Battista Gelli[27] – condividevano strategie simili. L'obiettivo era gettare discredito su un'opinione diffusa e consolidatasi rapidamente, ossia, la facilità naturale di Raffaello, per evidenziare al contrario la facilità, ancorché laboriosa, di Michelangelo.

4. Arte e talento

In tutti questi discorsi era anche implicito il fatto che, nonostante l'apparente facilità, l'arte si costituiva come attività complessa a causa di questioni tecniche e concettuali. Il punto era non rivelare tale difficoltà, perlomeno non immediatamente. Si trattava piuttosto di accennare alla difficoltà in maniera sottile, perché essa fosse percepita solo in una fase successiva di riflessione. In questo modo, i concetti di sforzo e abilità naturale, sebbene contrari, concorrevano a formare l'identità dei grandi artisti. Questo spiega perché termini come arte e talento, che nell'accezione originaria si sarebbero dovuti intendere con un significato contrario – ossia, come opposizione tra tecnica acquisita e abilità innata – iniziarono ed essere considerati i due lati della stessa moneta. Il talento diventava l'imprescindibile alleato dell'arte, senza il quale essa non poteva esistere.

Nel celebre disegno della *Pietà* realizzato per Vittoria Colonna, Michelangelo utilizzò un passaggio della *Divina Commedia* di Dante, che l'artista riportò ai piedi della Croce. Il verso *Non vi si pensa quanto sangue costa*[28] fu usato dall'artista esattamente nel

medesimo contesto in cui l'aveva impiegato il poeta. Il riferimento al sangue versato da Cristo e dai martiri cristiani può tuttavia essere esteso, come indicò Clements[29], allo sforzo dell'artista stesso per rappresentare quel tema attraverso la sua arte. Michelangelo dunque lamentava e rivelava, con un velato gesto di umiltà, come la sua arte fosse frutto di un angosciante sforzo personale. In questo modo, l'artista s'inseriva nella tradizione delle formule d'umiltà e modestia apposte da autori dell'Antichità e del Medioevo nelle proprie opere. *Come ho potuto, non come ho desiderato*, avrebbe detto un artista dell'Antichità; *come posso*, scrisse Jan Van Eyck in più di un dipinto da lui realizzato. Se Aristotele aveva sancito che *l'arte imita la natura*, San Tommaso d'Aquino aveva completato la frase con *per quanto può*[30]. *L'arte imita la natura per quanto può*; tale affermazione conteneva l'idea secondo cui la fiducia in se stessi e l'umiltà costituivano i due lati del carattere scisso dell'artista moderno.

Per Vasari, l'eccellenza di Michelangelo nella realizzazione degli scorci si doveva all'uso dei modelli plastici[31]. Michelangelo, trasformato in *Ercole al bivio*, aveva rinunciato al percorso piacevole e semplice in favore di un cammino tortuoso e difficile. Per riuscire a trasferire la sua idea alla materia, l'artista non risparmiava i suoi sforzi, ed essi erano tali che, una volta eliminate le loro tracce, tutto sembrava essere facile. Avendo abbracciato questa idea, Vasari criticava aspramente gli artisti che nelle proprie opere lasciavano intuire, a causa di un aspetto secco, duro e artificiale, i laboriosi procedimenti necessari alla loro realizzazione. Era questo il caso di Niccolò Soggi e Battista Franco. Essi, incautamente, rivelavano il segreto più prezioso dell'arte e

annullavano l'incanto che poteva animare l'opera.

Considerato questo, si può notare che i modelli plastici ausiliari facevano parte di una doppia strategia per evidenziare la laboriosità insita nell'attività di pittura da un lato e, dall'altro, cancellarne le tracce. Di fatto, come elementi legittimi del processo di elaborazione di un dipinto, questi modelli non potevano costituire un'eccezione a tale sistema; e nonostante il loro spazio fosse assicurato all'interno della metodologia allora in vigore, in qualche modo il loro uso doveva essere taciuto per non dare l'impressione di difficoltà operativa. È, questa, una delle ragioni che spiegano perché siano così pochi i modelli di questo genere che si sono conservati.

Paradossalmente, tuttavia, va ricordato come questa stessa difficoltà operativa potesse avere un significato opposto. Si poteva quindi ammettere l'uso dei modelli plastici e di tutti i sotterfugi a cui si ricorreva nel lungo processo di esecuzione di un dipinto per dimostrare che il pittore, non risparmiandosi nel tentativo di giungere a eccelsi risultati, aveva consapevolmente scelto di percorrere un cammino arduo e pieno di ostacoli che gli avrebbe, infine, offerto come ricompensa la scoperta del proprio talento. Da questo punto di vista, menzionare il ricorso ai modelli plastici faceva parte di un discorso più ampio, il cui intento principale era quello di magnificare la virtù del pittore.

In Raffaello e Michelangelo queste scelte operative sembravano essersi definitivamente consolidate. L'apparente facilità e lo sforzo operativo finivano, così, per essere un riferimento e un modello per tutta quell'epoca, per tutti i pittori che accettavano il difficile compito di realizzare la propria opera all'ombra dei due grandi

maestri.

(Traduzione: Andrea Scorza Barcellona)

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, n° 1, 2013.

[1] A questo proposito, cfr. BATTISTI, Eugenio, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, in: *Rinascimento e Barocco*, Torino: Einaudi, 1960, pp. 175-215. Cfr. anche VASARI, Giorgio, *Vita de Michelangelo Buonarroti: fiorentino, pittor, escultor e architeto* (Traduzione, introduzione e commento: Luiz Marques), Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

[2] DOLCE, Lodovico, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557, f. 8r-v (cfr. anche f. 50v, in cui l'autore equipara la facilità di Raffaello allo stile apparentemente facile di Cicerone, Virgilio, Petrarca e Ariosto).

[3] Cfr. la lettera indirizzata da Dolce a Gasparo Ballini, in: BOTTARI, Gio.; TICOZZI, Stefano, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 v., Milano: Giovanni Silvestri, 1822-1825, V, pp. 166-176.

[4] Cfr. VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo a cura di Rosanna Bettarini, Commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 v., Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987, VI, pp. 15-16.

[5] Cfr. HOLLANDA, Francisco de. *Dialoghi romani*, in: *I trattati d'arte di Francisco d'Olanda*, a cura di Grazia Modroni, Livorno: Sillabe, 2003, p. 140. Cfr. anche HOLLANDA, Francisco de, *Diálogos de Roma – Da*

pintura antiga (prefazione e note a cura di Manuel Mendes), Lisboa: Sá da Costa, 1955, p. 82.

[6] Brano anche citato da PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 390.

[7] VASARI, 1966-1987, I (1568), pp. 122-123. Cfr. ARMENINI, Gio. Battista, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587, pp. 155-156.

[8] Cfr. LOMAZZO, Gio. Paolo, *Idea del tempio della pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590, p. 53; RIDOLFI, Carlo, *Delle maraviglie dell'arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori Veneti e dello Stato*, 2v., Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648, II, pp. 6-7. Per uno sguardo più approfondito su questa pratica artistica, mi sia permesso citare la mia tesi di dottorato (RAGAZZI, Alexandre, *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística*, Campinas: Unicamp, 2010), disponibile per la consultazione nella biblioteca digitale dell'Unicamp (indirizzo elettronico www.bibliotecadigital.unicamp.br).

[9] Si allude qui alla risposta di Michelangelo all'inchiesta promossa da Benedetto Varchi in relazione al paragone tra le arti, quando l'artista afferma di credere che la scultura fosse *la lanterna della pittura*. Cfr. VARCHI, Benedetto, *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...*, Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549, pp. 154-155. Per un'interpretazione più esatta di questa lettera, vedi BERBARA, Maria, *A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi:*

considerações sobre o vínculo entre o epistolário e as concepções artísticas buonarrotianas, in: *Concinnitas*, n. 8, 2005, pp. 103-109, soprattutto n. 22.

[10] ARMENINI, 1587, pp. 98-99. Sulle critiche a Michelangelo a causa della mancanza di variazione nelle pose di queste figure, Cfr., e.g., DOLCE, 1557, ff. 47v-48r, così come la lettera di Dolce a Gasparo Ballini (in: BOTTARI-TICOZZI, 1822-1825, V, pp. 166-176).

[11] Cfr. VASARI, 1966-1987, I (1568), pp. 112, 114-115, 120, 122-123; III (1568), pp. 264, 543; IV (1568), pp. 17, 106, 299-300, 355, 572; V (1568), pp. 189-192, 203, 281-283, 333, 412, 460-461, 539, 545; VI (1568), pp. 177-179.

[12] CAMPI, Bernardino, *Parere sopra la pittura*, in: LAMO, Alessandro, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura et pittura: dove ragiona della vita e opere in molti luoghi e a diverse prencipi e personaggi fatte dall'eccell. e nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese*, Cremona: Christoforo Draconi, 1584.

[13] Su Niccolò Soggi, vedasi BALDINI, Nicoletta, *Niccolò Soggi*, Firenze: Edifir, 1997.

[14] VASARI, 1966-1987, V (1568), p. 189.

[15] VASARI, 1966-1987, V (1568), pp. 189-190.

[16] VASARI, 1966-1987, V (1568), pp. 191-192.

[17] Per uno studio aggiornato su Battista Franco, cfr. BIFERALI, Fabrizio; FIRPO, Massimo, *Battista Franco "pittore viniziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa: Edizioni della Normale,

2007.

[18] Cfr. BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei professori del disegno*, 7 v., Firenze: Batelli e Compagni, 1845-1847, II, p. 94.

[19] VASARI, 1966-1987, V (1568), pp. 460-461.

[20] Cfr. BELLORI, Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma: per i Successori al Mascardi, 1672, p. 171.

[21] Cfr. BELLORI, 1672, p. 195 e BALDINUCCI, 1845-1847, III, p. 408.

[22] Cfr. ARMENINI, 1587, pp. 100, 138-139.

[23] ARMENINI, 1587, pp. 99-100.

[24] CONDIVI, Ascanio, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma: Antonio Baldo, 1553, f. 47v.

[25] BUONARROTI, Michelangelo, *Cartas escolhidas* (traduzione e note a cura di Maria Berbara), Campinas/São Paulo: Unicamp-Unifesp, 2009, p. 100.

[26] *Ione*, 533 e ss.

[27] GELLI, *Ragionamento*, 1551, p. 29, *apud* CLEMENTS, Robert J., *Michelangelo's theory of art*, New York: New York University Press, 1961, pp. 57-58.

[28] DANTE, *Paradiso*, XXIX, 91.

[29] Cfr. CLEMENTS, Robert J., *Michelangelo on effort and rapidity in art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 17, 1954, pp. 301-310 e CLEMENTS, 1961, pp. 57-58.

[30] Cfr. COLLARETA, Marco. *Als ich can*. In: *Predella*, n. 21, 2007 (consultabile sul sito predella.arte.unipi.it).

[31] VASARI, 1966-1987, I (1568), pp. 122-123 (precedentemente citato).

© 2013 FIGURA - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica

