

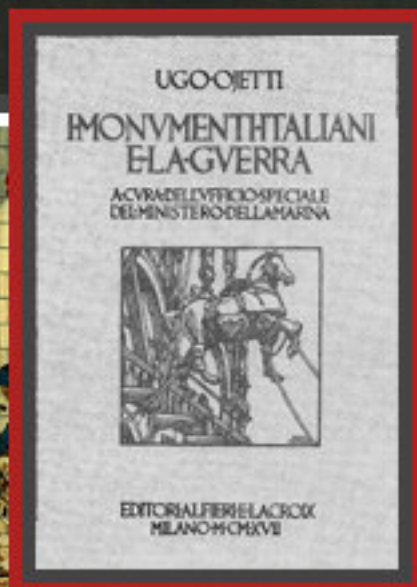
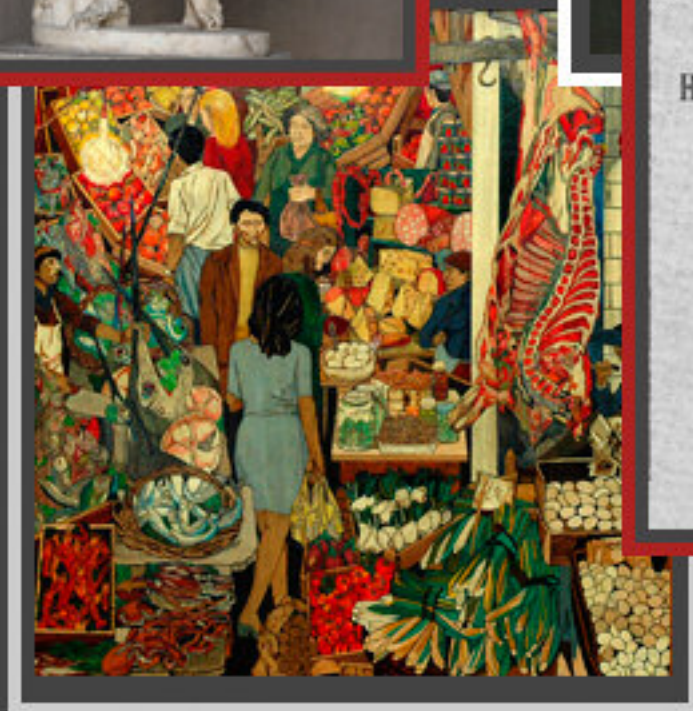
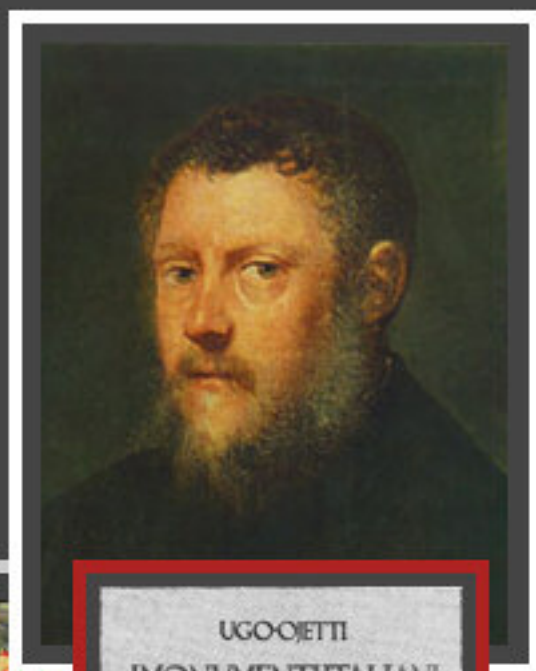
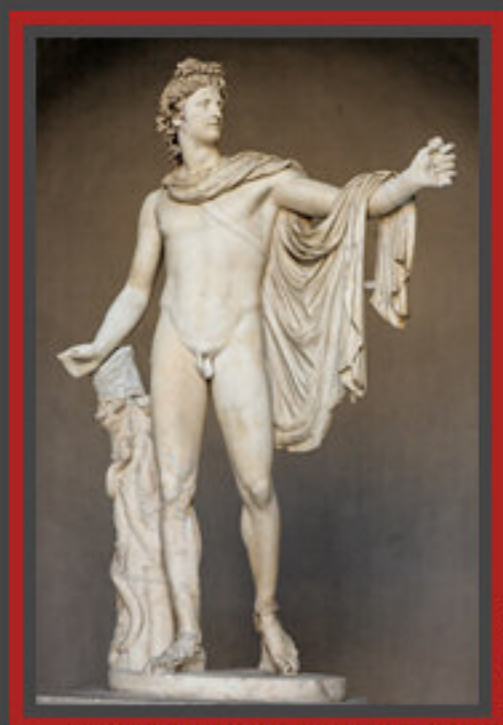


temi di Critica e Letteratura artistica

# TEMI DI CRITICA

numero 1

a cura di Simonetta La Barbera



Università degli Studi  
di Palermo



Facoltà di  
Lettere e Filosofia



Dipartimento di Studi  
Storico Artistici



Società Italiana  
di Storia della Critica d'Arte



temi di Critica e Letteratura artistica

# TEMI DI CRITICA

1

a cura di Simonetta La Barbera

Francesco Paolo Campione  
Roberta Cinà  
Giuseppe Cipolla  
Marta Nezzo

prefazione di Simonetta La Barbera



Università degli Studi di Palermo



Università degli Studi di Palermo



Facoltà di Lettere e Filosofia



Dipartimento di Studi storici e artistici



Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



## temi di Critica e Letteratura artistica

*Comitato Scientifico* Claire Barbillon, Franco Bernabei, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Gentile, Simonetta La Barbera, Donata Levi, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Massimiliano Rossi, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal.

*Coordinamento Scientifico* Simonetta La Barbera

*Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini* Nicoletta Di Bella

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma del Legge 22 aprile 1941, n. 663.  
È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n. 159.

ISBN: 978-88-904738-2-1

DOI: 10.4413/978-88-904738-2-1

<http://www.unipa.it/tecla>

## INDICE

<i>Prefazione</i>	7
Francesco Paolo Campione Il <i>Disegno</i> del Doni e la teoria dell'arte nel Cinquecento	15
Roberta Cinà La scultura nella letteratura artistica del Settecento	31
Marta Nezzo Accenti nazionalistici negli scritti d'arte su periodico: 1914 -1920: una campionatura	87
Giuseppe Cipolla « <i>Io lo conoscevo bene...</i> » Renato Guttuso visto da Leonardo Sciascia	109

# IN MARGINE AL *DISEGNO* E ALLA TEORIA DELL'ARTE DI ANTON FRANCESCO DONI

FRANCESCO PAOLO CAMPIONE

Anton Francesco Doni incarna una delle personalità più curiose del Cinquecento, e non solo italiano. Nella multiforme attività, che ne fece un autore prolifico come pochi altri del suo tempo, l'operazione scrittoria procede secondo canoni notevolmente debitori nei confronti di autori precedenti e contemporanei, talora poco curandosi degli scrupoli di fronte alla riscrittura se non al plagio palese. Nella sua immensa produzione, tuttavia, la teoria dell'arte occupa un ruolo di primo piano ed emerge con caratteri di una certa originalità. È lecito anzi affermare che il contributo più nuovo del pensiero di Doni ascenda proprio alle sue idee sull'arte. Fiorentino, trapiantato a Venezia, lo scrittore – in una con il suo carattere bizzarro e non di rado provocatorio – esalta l'amico Tintoretto contro l'idolatria cui era oggetto Raffaello, e assegna alla scultura il ruolo di arte principe su tutte le altre. Nel 1549, pochi anni dopo l'indizione della celebre *Inchiesta* di Benedetto Varchi, e anteriormente alla pubblicazione della prima edizione delle *Vite* vasariane, Doni pubblica a Venezia il *Disegno*, un breve trattato che sotto forma dialogica affronta la questione del paragone tra le arti, individuando proprio nell'arte plastica il corrispettivo immediato del disegno. In realtà il paradigma della scultura come madre delle arti (non ultima anche della



Ritratto di Anton Francesco Doni. Derivante probabilmente da un prototipo di Enea Vico, fu inserito nelle prime edizioni de *I Mondi* (1552) e de *I Marmi* (1552-53).

scrittura) è un *topos* che ricorre continuamente nel pensiero doniano. Nei *Marmi* (1553), tra gli interlocutori dei dialoghi compaiono più volte artisti (e scultori in particolare), rappresentando altrettanti portavoce dello scrittore. In questa, che è forse l'opera più riuscita del fiorentino, più d'una volta la *methodus* operativa della scultura (lo "scoprire" l'immagine entro la materia bruta) viene assunta a modello per tutte le arti. Non meno significativi, i passi dell'opera in cui Doni teorizza della "esperienza estetica" che prova lo spettatore al cospetto della scultura (in particolare, delle allegorie michelangiolesche nella Sagrestia di San Lorenzo), con accenti di singolare modernità che davvero sembrano precorrere molte delle nozioni sviluppatesi poi nel corso del Sette e dell'Ottocento (ad esempio quella di *empatia*). Nella scrittura doniana il rapporto fra testo e immagine è un nesso del tutto inscindibile. Da abile tipografo, lo scrittore conosce perfettamente la presa emozionale che l'inserzione di queste nel testo opera sul lettore, e non di rado le immagini stesse – la più parte destinate originariamente ad altre opere, come avviene nei *Mondi* (1552) – sono il pretesto per lo sviluppo potenzialmente infinito della scrittura. Il nesso tra scrittura e suo corrispettivo iconico, seppure non concretizzato in immagini, trova l'esemplificazione più significativa nelle *Pitture* (1564), un testo che – forse sulla suggestione dell'*Idea del Teatro* di Giulio Camillo – progettava sul modello delle *Immagini* di Filostrato, una serie di quadri simbolici che avrebbero dovuto ornare un palazzo dedicato a Petrarca ad Arquà.

Nella scrittura di Doni, in definitiva, converge tutta l'esperienza dei "poligrafi" veneziani del Cinquecento (Doni fu prima amico, poi acerrimo avversario di Pietro Aretino, di cui condivise molte dei giudizi sugli artisti contemporanei) rappresentando davvero una delle voci più significative della teoria dell'arte nell'Italia del tempo.

**D**i se stesso Doni amò tramandare un ritratto che esattamente riproduceva – con la vivezza del parlato popolare – la sua attitudine "capricciosa":

**H**o gli occhi rossi come un prosciutto, il viso bigio come un rosignuolo, dritta come un solco la persona e sofficiente grandezza di naso e d'orecchia. Una cosa mi guasta, che fece pianger la mia balia, che aveva paura ch'io non potessi pigliare il capezzolo: e questa è ch'io sono abboccato grandissimamente<sup>1</sup>.

Se la grandezza della bocca corrispondesse davvero a un'altrettale facondia, Doni fu allora dotato dalla natura a parlare e scrivere a dismisura.

In effetti lo scrittore fiorentino è uno di quegli autori la cui fortuna critica è stata un paradossale riflesso della bizzarria della sua opera. Largamente produttivo in vita, tanto che amava affermare che i suoi libri si leggevano prima ancora di essere pubblicati,

<sup>1</sup> A. F. DONI, *Lettera a Francesca Baffo*, pubbl. in ID., *I Mondi e gli Inferni* (Venezia 1552), ed. a cura di P. Pellizzari, Einaudi, Torino 1994, p. VII.

e di comporli direttamente in tipografia (tralasciando quella fase di revisione formale e tecnica che a tutti gli altri autori pareva indispensabile requisito), Doni cominciò a conoscere una fase discendente della sua carriera già verso la fine degli anni '60 del Cinquecento<sup>2</sup>, quando ormai il suo stile e i temi della sua opera si mostravano inconciliabili con il clima di rigida ortodossia morale imposto dalla Controriforma. Così la 'cometa' dell'autore conobbe una lunga eclisse per riapparire solo nell'Ottocento, più come curioso fenomeno di scrittura bislacca che come autore meritevole di studio. Le riedizioni dei *Marmi* curate da Fanfani nel 1863, con le notizie biografiche relative all'autore di Salvatore Bongi, e da Chiorboli nel 1928, sono in realtà più operazioni bibliofile che tentativi di riabilitare uno scrittore che – fino alla fine degli anni Venti del Novecento – figurava con alcune sue opere persino nell'*Index Librorum Prohibitorum* della Chiesa.

Come talora accade, però, uno scrittore dimenticato diventa d'un tratto oggetto di una vera e propria moda, e così Doni (grosso modo a partire dal saggio bibliografico della Ricottini Marsili - Libelli del 1960) è divenuto uno degli autori più frequentati dalla critica moderna, cosicché ha cominciato a riguardarlo un gran numero di saggi e pubblicazioni (una «soma di libri» avrebbe forse detto lo stesso autore), che in parte si giustificano con la sua produzione vastissima e con la pluridisciplinarietà dei suoi interessi. In realtà Doni non è uno scrittore per il quale si possano felicemente enucleare modelli tematici circoscrivibili in un filone omogeneo. Detto in altri termini – diversamente ad esempio da quanto accade al suo contemporaneo Aretino, certo letterariamente, ma anche culturalmente di gran lunga più attrezzato – il Doni scrittore di “cicalate”, oppure epistolografo, o ancora filologo stravagante, numerologo, filosofo ‘moralista’, utopista, scrittore di cose d'arte, musicologo non è scomponibile in unità d'ambito a compartimenti stagni, che non tengano conto delle altre specializzazioni a cui attinse la sua sfrenata vena scrittoria. Per questo Doni non è scrittore “facile”. L'esibita sciatteria della

<sup>2</sup> Anton Francesco Doni nasce a Firenze nel 1513 da Bernardo di Antonio, che esercitava il mestiere di forbicciaio. In realtà lo scrittore si attribuì una prosapia aristocratica affermando di vantare tra i suoi avi due papi, un appartenente alla fazione ghibellina e parenti nobili sparsi tra Pistoia, l'Ungheria e Napoli. Momento fondamentale nella formazione di Doni è il soggiorno presso la casa di Baccio Bandinelli tra il 1529 e il '30. Da questa esperienza lo scrittore derivò con ogni probabilità sin dalla giovane età quella passione per il disegno, le pietre preziose, le arti in generale che sarebbe stata la caratteristica più significativa della sua produzione letteraria. Non staremo qui a seguire il vorticoso peregrinare di Doni per varie città italiane, né le vicende editoriali della sua sconfinata produzione (per i quali conviene richiamarsi a C. RICOTTINI MARSILI-LIBELLI, *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1960; e all'apparato biobibliografico contenuto in *Opere* di Folengo, Aretino e Doni, a cura di C. CORDIÈ, Ricciardi, Milano-Napoli 1976, vol. II, pp. 571-96; e l'ampia scheda sull'autore a cura di G. Masi, in “Cinquecento plurale” consultabile sul sito [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org), continuamente aggiornata); piuttosto qui è il caso di rilevare come la quota più consistente della scrittura doniana si dati agli anni immediatamente prossimi alla metà del secolo, con opere che ne fanno uno degli spiriti più eterodossi del suo tempo: tra esse il *Disegno* (Venezia 1549), *La Libreria* (Venezia 1550) e *La Seconda Libreria* (Venezia 1551), *I Marmi* (Venezia 1552-53), *I Mondi* (Venezia 1552), *le Rime del Burchiello commentate dal Doni* (Venezia 1553), e ancora molte altre in una produttività così ampia da avere ben pochi eguali nell'ambito della poligrafia del tempo. Di Doni si può affermare con sicurezza che, nella sua professione di giornalista *ante litteram*, fu uno degli autori più attenti al mercato editoriale della sua epoca: la professione di stampatore, che in verità perseguì con non molta fortuna nella seconda metà degli anni '40 del secolo, gli consentì però un notevole esercizio tecnico che poi avrebbe messo a frutto a Venezia nel suo sodalizio con i tipografi ed editori Francesco Marcolini e Gabriel Giolito de' Ferrari, per i quali possiamo pensare rappresentasse non solo uno degli autori di riferimento, ma anche una sorta di consulente “tecnico” e – oggi diremmo – di “marketing” editoriale. Ritiratosi in una sorta di esilio volontario a Monselice, presso Padova, Doni vi muore nel 1574. Per un ampio quadro biografico dell'autore, cfr. anche A. LONGO, *ad vocem* “Doni, A. F.”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1992, vol. 41, pp. 158-67.

sua scrittura, gli errori ostentati con disinvoltura, i plagî e le riscritture indissimulati i modi di dire contorti e comprensibili spesso solo in un ristrettissimo territorio gergale, solo apparentemente disegnano il ritratto di uno scrittore superficiale, che scriveva più per empire pagine su pagine che per veicolare messaggi di una qualche profondità.



Una delle imprese più utilizzate da Doni, che un po' ne sintetizza l'attitudine ad assumere continuamente una maschera. Nelle edizioni de *I Mondi* è accompagnata dal motto QUEL CHE PIÙ MI MOLESTA ASCONDO E TACCIO.

In realtà l'attitudine "capricciosa" dell'autore a scrivere «per dar baia al mondo»<sup>3</sup> non è tanto la spia di un disimpegno morale, o della devoluzione al 'caso' o al 'caos' (un gioco di parole che probabilmente sarebbe stato congeniale allo stesso Doni) delle facoltà creative. È piuttosto il sintomo più evidente di una crisi delle strutture letterarie che – nell'ambito della poesia – trovava via di fuga ad esempio nel *revival* petrarchesco dei bembisti; e più in generale, la spia di una insofferenza alle regole canoniche che, con il declinare del Rinascimento nella sua fase ultima (la si chiami o meno Maniera), prendevano a stringere in misura sempre più asfissiante gli artisti, i quali tuttavia talora di buon grado vi si sottomettevano. Ha notato opportunamente Massimiliano Rossi<sup>4</sup> che «Doni va sempre considerato *in toto*». A differenza di Pietro Aretino che, come rilevavamo più sopra, presenta una propria specificità nell'ambito delle teorie artistiche del suo tempo, senza essere egli stesso un teorico, Doni 'non può' essere considerato uno scrittore dei fenomeni artistici estrapolandone la numerose puntate nel campo della scrittura sull'arte senza un aggancio con il resto della sua produzione. Perché? Possiamo rispondere che nella strabocchevole produzione letteraria dello scrittore fiorentino, che non di rado si avvale della ripetizione di formule e persino di intere pagine di opere già pubblicate (non importa se da lui stesso o da altri), il discorso sull'arte è la trave che regge l'impalcatura dell'intera sua opera. In tutti i suoi scritti, quali che siano la sua attitudine, il grado delle sue conoscenze, la "serietà" con la quale egli s'accosta alla pagina, l'arte è l'essenza concettuale che dà sostanza alle parole: non solo perché – specie nelle opere maggiori – c'è un rapporto talora inscindibile tra immagine e testo (così avviene nei *Mondi* e nei *Marmi*, pubblicati poco a ridosso della metà del Cinquecento); ma soprattutto perché l'arte stessa è l'orizzonte a cui costantemente si richiama Doni per esplicitare il suo discorso, per rendere la sua parola *visibile*. L'aggancio all'arte è insomma

<sup>3</sup> A. F. DONI, *I Marmi* (Marcolini, Venezia 1553); ed. a cura di E. Chiorboli, Laterza, Roma-Bari 1928, vol. I, p. 131.

<sup>4</sup> M. ROSSI, *Teoria sull'arte e artisti nei Marmi tra Firenze e Venezia*, in «Mangiar libri e inghiottire scritture». *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, Atti delle Giornate di Studio organizzate dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, in c. di s. Ringrazio Massimiliano Rossi per avermi gentilmente concesso di visionare in anteprima il testo del suo intervento.

sempre presente negli scritti del fiorentino come se la sua *methodus operandi* ascendesse più all'ambito del figurativo che del testuale.

In Doni non c'è una soluzione di continuità fra la scrittura di cose d'arte e – ad esempio – la prassi critica e esegetica che lo porta, nel 1553, a inerpicarsi per l'erta accidentata delle *Rime* del Burchiello<sup>5</sup>: nel dedicare (non a caso) all'amico Tintoretto il risultato del suo lavoro d'interpretazione, gli presenta la produzione in rima di Domenico di Giovanni come l'opera di un «poeta pittor di grottesche». Qui però non si tratta solo di una ennesima variazione sul tema dell'*ut pictura poësis*, abbassato al livello del parlare popolaresco o persino sovvertito in una celebrazione della follia e del *nonsense*. Porre in parallelo la poesia burchiellesca alle grottesche significa erodere con decisione il dogmatismo pedantesco che imperava al suo tempo, la pretesa che tutto potesse essere ridotto a spiegazione secondo logica. Nelle rime di Burchiello, così come nelle grottesche, la solidarietà tra significante e significato è venuta meno. Nelle grottesche il segno è solo significante,

poiché l'eterogeneità degli elementi che le compongono rendono impossibile qualunque ricomposizione di essi in un senso unitario. Paragonando a queste le rime del poeta quattrocentesco, Doni ha molto acutamente colto nel segno: di fatto il *comento* che egli appronta a corredo delle *Rime* non solo non spiega nulla del loro senso (sempre che davvero, nelle intenzioni del poeta, esso fosse davvero sotteso alle parole), ma addirittura ne rende ancora più incomprensibile la lettura. Le poesie di Burchiello, anzi, divengono il pretesto per un *pastiche* che ricombina in un'opera totalmente nuova il modello da interpretare, una specie di prosimetro che rifà – ovviamente in chiave degradata – la *Vita Nova* dantesca. E così la dedica a Tintoretto, «il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura» nella nota sentenza vasariana, più che la spia di un gusto personale per lo stile del pittore veneziano è probabilmente l'indizio



Tintoretto, *Ritratto di Anton Francesco Doni*, Budapest, Museo di Belle Arti. Si tratta verosimilmente del «ritratto mirabile» che Doni, nella dedicatoria delle *Rime del Burchiello comentate dal Doni* (1553) afferma di avere avuto realizzato dall'amico pittore veneziano.

<sup>5</sup> [Burchiello], *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, Marcolini, Venezia 1553. Per il commento doniano alle rime del poeta quattrocentesco, cfr. G. MASI, *La Zuffa del Negligente. Il Comento doniano alle Rime del Burchiello*, in M. Zaccarello (a cura di), *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*, Atti del Convegno (Firenze, 26 novembre 1999), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 169-93; Id., *Filologia ed erudizione nel Comento del Doni alle Rime del Burchiello*, in A. Corsaro, P. Procaccioli [a cura di], *Cum notibusse et comentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, Atti del Seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 23-24 novembre 2001, Vecchiarelli, Manziana, 2002, pp. 147-72.

di una condivisione d'interessi verso tutto ciò che si presentava sotto le spoglie del bizzarro e dell'abnorme. Forse uno dei tratti più caratteristici della personalità del fiorentino è proprio l'interesse costante verso i 'gabinetti' di anticaglie, per le raccoglie di *mirabilia* che egli doveva spesso frequentare nelle visite ad amici e potenti: nell'accozzaglia folle di oggetti che spesso essi esibivano lo scrittore vedeva forse il corrispettivo iconico della sua scrittura. C'è un passo dei *Marmi* che, da questo punto di vista, ascende davvero a paradigma immediato della sua sensibilità. È la parte finale della *Diceria dell'Inquieto*, che peraltro rappresenta una delle ultime sezioni dell'opera. Forse conviene riportarla nella sua interezza perché – una volta di più – è una delle pagine più vive della sua opera:

Pochi giorni fa io fui menato a vedere uno scrittoio d'anticaglie; e colui che mi vi menò, al mio parere, è più pazzo che non son io, se già io non sono come la maggior parte degli altri, che credano esser savi soli loro. Egli mi cominciò a mostrare una testa di marmo e a lodarmela (le son tutte albagie che si mettano in fantasia gli uomini) per la più stupenda cosa del mondo, poi certi busti, certi piedi, certe mani, certi pezzi, un sacco di medaglie, una cassetta di bizzarrie, un granchio di sasso, una chiocciola convertita in pietra, un legno mezzo legno e mezzo tufo sodissimo, certi vasi chiamati lacrimarii, dove gli antichi, piangendo i lor morti, riponevano le lor lagrime, certe lucerne di terra, vasi di ceneri, e altre mille novelle. Quando io fui stato a disagio quattr'ore e che io veddi che tanto tanto teneramente era innamorato di quelle sue pezze di sassi, con un sospiro io gli dissi: – Oh se voi fosti stato padrone di queste cose tutte quando l'erano intere, eh? – O Dio, che piacere avrei io avuto! – rispose egli. – Se poi voi le aveste vedute come ora? – Sarei morto – disse il galantuomo. – O che direste voi che se ne farà del gesso ancóra! perché fia manco fatica che di pezze le diventin gesso che non è stata di bellissime statue diventar pezzi brutti. – E mostratogli il sole, gli disse: – Fratello, quello è una bella anticaglia, e ce n'è per qualche anno, e non queste scaglie, boccali, lucerne e novelle, che si rompono e vanno in mal punto e in mal'ora: io vorrei avere in casa quello; e non l'avendo veduto mai più, mostrandotelo, ti farei stupire. Lascia andar coteste novelle, vattene a Roma, ché per un mese tu ti sazierai; e quando tornerai a casa e che tu rivegga queste tue cose, te ne riderai come fo io. Per me non trovo cosa che mi diletta più d'un giorno, io sono instabilissimo, inquieto e non cappio in me medesimo. – Guardate ora voi, Doni, se mi sapeste trovare qualche ricetta che mi stagnasse il sangue<sup>6</sup>.

La descrizione è faceta, eppure estremamente precisa e profonda. La passione antiquaria è un po' il rovescio della coazione alla scrittura. Comporre è davvero come collezionare pezzi antichi – talora bizzarrie sulle quali la natura si è esercitata – per dar luogo a un'opera nuova attraverso pezzi 'vecchi'. Eppure qui l'autore non sfugge a quell'inflessibile naturalismo che ne caratterizza la scrittura. E così l'anticaglia più mirabile non è un fossile, una lucerna o il

<sup>6</sup> A. F. DONI, *I Marmi*, cit., vol. II, p. 211.

frammento corrosivo d'una statua: è proprio il sole, antico di millenni eppure sempre nuovo.

E Doni riprenderà altrove il tema della collezione come occasione per esercitare la sua vena bizzarra. E ancora una volta Tintoretto è il destinatario di una interessante missiva. Già dieci anni prima della pubblicazione delle *Rime del Burchiello* Doni gli aveva indirizzato una lettera nella quale gli descriveva il Museo Gioviano di Como<sup>7</sup>, scritta in *pendant* con l'altra ad Agostino Landi datata qualche giorno avanti. Ebbene, la *ratio* (se di 'ragione' è lecito parlare a proposito di Doni) che muove la descrizione del Museo prodotta per il pittore è la medesima che anima il *Comento* alle *Rime* del Burchiello. Se la lettera al conte Landi è tutta intessuta nella misura dell'erudizione, quasi a riprodurre nell'esattezza pedantesca il tono di una lezione accademica, quella a Tintoretto è architettata come una esegesi burlesca nella quale il significato delle immagini e delle opere custodite nella raccolta – che pure dalla descrizione appare con una certa chiarezza – è volutamente sovvertito. Una statua, che evidentemente raffigurava *Cibele*, nella falsamente ingenua descrizione di Doni diviene una donna «c'haveva più poppe assai ch'una

cagna, et in capo una panieria di frutte, come la venisse dal mercato»<sup>8</sup>. O ancora a proposito di una raffigurazione di *Apollo e Marsia*: «Il primo mi pareva un San Bartholomeo, ma non aveva la pelle sulla spalla: ch'uno huomo che portava la ribeca l'appiccava a un albero, et poi gli era legato come un San Bastiano. Che domine era egli?»<sup>9</sup>. Chiaramente, l'operazione esegetica di Doni è non tanto e non solo una satira contro la saccenteria della cultura ufficiale, rigonfia di autocelebrazione nell'ostentazione del proprio sapere; quanto il tentativo di riformare il linguaggio della critica a partire dal naturalismo linguistico e dal rifiuto delle categorie preconcrete degli intellettuali di corte. E dunque un'opera come il *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino (Venezia 1548), che muoveva da un piatto conformismo e da un incondizionata partigianeria per la pittura, dovette – lo notò già Rodolfo Pallucchini<sup>10</sup> – dargli sui nervi.



Frontespizio del *Disegno del Doni* (Giolito, Venezia 1549).

Il fatto è che Doni è uno scrittore che non può essere seguito in un percorso lineare, proprio perché tale dirittura non gli è mai stata congeniale. Capace di esaltare Tiziano come uno dei massimi artisti d'ogni tempo, gli sovrappone

<sup>7</sup> A. F. DONI, [Lettera] A M(esser) Jacopo Tintoretto Eccellente Pittore (Como, 23 luglio 1543), in Id. *Tre Libri di Lettere del Doni*, Marcolini, Venezia 1552, pp. 75-79. La lettera era già stata pubblicata nelle due edizioni delle *Lettere* del 1544 e del 1547, e – come vedremo – nell'appendice al *Disegno* del 1549.

<sup>8</sup> Ivi, p. 76.

<sup>9</sup> Ivi, p. 77.

<sup>10</sup> R. PALLUCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, "Quaderni del Rinascimento Veneto", n° 1, Venezia 1943, pp. 16-17.

però Michelangelo e proprio là (a Venezia) dove l'inveterata disputa tra disegno e colorito aveva portato alla "centauresca" sintesi ideale elaborata dallo stesso Pino di «un dio della pittura» che possedesse il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano.

Il *Disegno del Doni*, che il fiorentino pubblica nel 1549<sup>11</sup> quasi in risposta all'operetta piniana, è un testo che esibisce con evidenza le contraddizioni che caratterizzano l'intera sua produzione. Da una parte – apparentemente – non aggiunge nulla di nuovo al dibattito critico contemporaneo, riprendendo numerosi *topoi* della tradizione, anzi ulteriormente tritandoli in un risultato quantomeno stanco; dall'altro però è capace di illuminare su quella crisi delle strutture di pensiero rinascimentali, già in atto da molto tempo, se letta non come opera "assoluta", bensì come filo conduttore principale di tutti gli altri suoi testi. E dunque, a presentare il suo trattato, è utile far parlare lo stesso autore attraverso la lettera *Al Bordone*, *Guida dell'Accademia de' Pelegrini*:



Una delle imprese dell'Accademia Peregrina, rappresentante un pellegrino recante il falco e il bordone, oggetto quest'ultimo allusivo al pittore Paris Bordone che Doni indica come corifeo del sodalizio.

Tutti questi libri [Doni aveva precedentemente enumerato le opere composte dai membri dell'Accademia Peregrina nel 1549] vi si mandano; rimandatemi per il medesimo apportatore IL DISEGNO mio, et date un'occhiata a questa scusa magra che io ho fatto a coloro che leggeranno l'opera. State sano.

AI LETTORI.

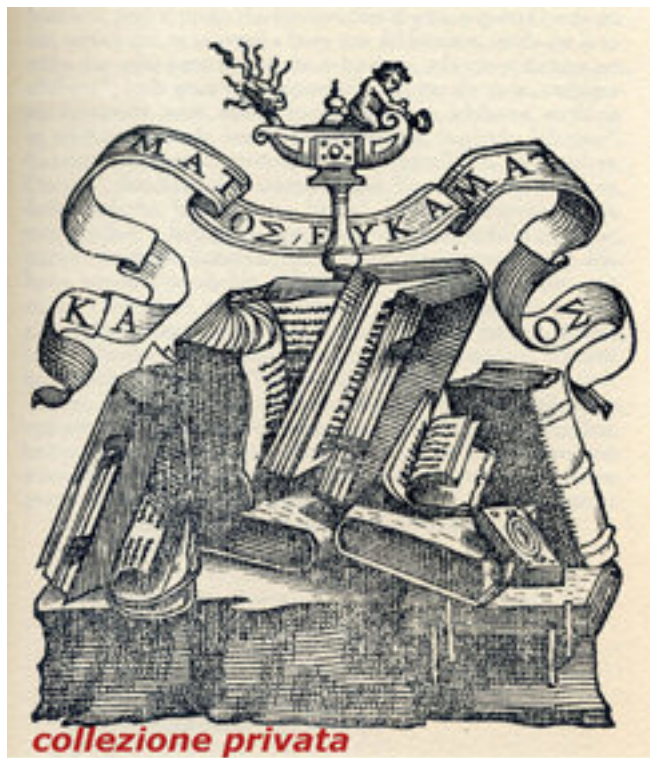
Egli è pur venuto un tempo che i paperi (come si suol dire) menano a ber l'ocche, cioè che ne sa più un praticone senza cuiussi, che un dottore di poco giudizio con molte lettere; perché un mezz'huomo che habbia buon discorso, se non intende una cosa, con l'ingegno suo la va ricercando, et domandando a chi la sa, et cava dalla miniera di quel cervellaccio tutto il suo bisogno. Et anchora che 'l dotto di poco senno tenga le sue lettere in confessione, il galante intelletto fa come coloro che cavan l'oro, i quali entran per varie strade nella montagna,

<sup>11</sup> A. F. DONI, *Disegno del Doni partito in più ragionamenti*, Giolito, Venezia 1549. Ed. mod. *Disegno. Fac simile della edizione del 1549 con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, a cura di M. Pepe, Electa, Milano 1970, loc. cit. a n. 33. Altra ed. parziale in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1971, t. I, pp. 554-91.

et lo traggon con gran fatica tutto brutto, et sporco; ma con mirabil maestria lo vanno poi raffinando. Così credo che facessino i poeti per lettera antichi, che leggevano questo scartabello, et quell'altro scartafaccio, et di quegli ordivono la tela dell'opera loro. Pure gli è difficil cosa a metter mano negl'altrui scrigni. Che si dirà adunque havendo dato in publico quest'opera, che tratta della Scoltura et Pittura, che per mia fede non saprei fare un beveratoio da pulci con lo scarpello, né col pennello una testa (presso che io no'l dissi) di grillo? Et pure gratia Dei n'ho cicalato non so quante carte. Potrei esser calunniato che io l'havessi rubata. A questo risponderebbe Antonio Schizzatore così morto com'egli è: che non è cosa detta o scritta che non ne sappia ragionar quasi ogni persona come son'io, et havendo praticato l'Eccellenza mia (con sanità fia detto) con la maggior parte degl'huomini che sanno benissimo l'arte, non è gran fatto ch'io ne cicali; anchora i Savi che compongono de' libri, rubano dagl'altri libri, o traggono per parlar più moderato, tutte le lor compositioni. Così faremo un saldo, che io habbi imparato a bocca (come s'imparava la Cabalà) per pratica, et i dotti da' libri per scienza. Molti i potranno riprendere ch'io ho detto che la scoltura è più nobile che la pittura: ogn'uno è ubligato a dire l'opinion sua, anchor Leon Battista Alberti essaltò la pittura, ma se per sorte non piace loro, piglino la penna cortesemente et rispondino tal che con più forte ragione mi strapazzino et vinchino il piato, perché tal cosa mi farà sommo piacere, et ne resterò loro obligato mill'anni. Se poi io saprò dire anchor io qualche cosa frapperò col tempo empiendo qualche foglio. Mi resta solamente per hora a dire nell'orecchio a chi dicesse che io non ho saputo quel che io mi dica per via di Philosophie, di stile: bravo, di parole; a questo non farò manco servitili, ch'io m'habbi fatto a gli altri, et son questi gl'argomenti sì fatti, che Aristotile in sesto De Anima, et in duodecimo Phisicorum, si conferma con Platone de Situ Orbis: che uno il qual biasima (che sia della lega dell'ignoranza come me) ne faccia prima altrettanto et poi cicali et frappi quanto e' vuole, et qui do fine alle ciancie per questa volta<sup>12</sup>.

La citazione è un po' lunga, ma è davvero illuminante riguardo alla concezione dell'arte di Doni, tanto che potrebbe essere assunta a manifesto poetico dell'intera sua produzione. Lo stile è quello del parlare popolaresco, diremmo quasi da osteria dopo una buona bevuta. Ogni artificio di affinamento esteriore è così bandito in nome di una vena spontanea, e in una con l'elaborazione formale è caduto il principio d'autorità su cui il sapere pedantesco appoggiava i pilastri della propria credibilità. Doni non solo ammette di essere «un praticone senza cuiussi» (dove la voce latina storpiata riproduce beffardamente il linguaggio accademico, e indica il bagaglio culturale nutrito di frequentazioni libresche), ma afferma – a ulteriore aggravio della sua posizione – che non sarebbe capace nemmeno di cesellare un abbeveratoio da pulci

<sup>12</sup> A. F. DONI, [Lettera] *Al Bordone, Guida dell'Academia de' Pelegrini sempre osservandissimo*, in ID., *Tre Libri di Lettere*, cit. pp. 148-52, loc. cit. a pp. 151-52. Anche questa lettera era stata accolta nell'appendice al *Disegno*. Abbiamo leggermente modificato l'interpunzione dello scritto e staccato l'intestazione per mostrare il suo statuto di progetto di prefazione, che nella redazione definitiva fu mutato relegando la lettera (forse considerata troppo faceta per il tono "serio" del testo) alla fine del trattato.



L'impresa, accompagnata dal motto STULTITIA EST APUD DEUM SAPIENTIA HUIUS MUNDI, che apre una delle sezioni dei Mondi. Raffigura simbolicamente la «soma di libri» su cui opera lo scrittore, cavati dalla dura pietra. L'iscrizione nel cartiglio (EYKAMATOS, «laborioso») è un ulteriore indizio della difficoltà dell'azione creativa secondo Doni.

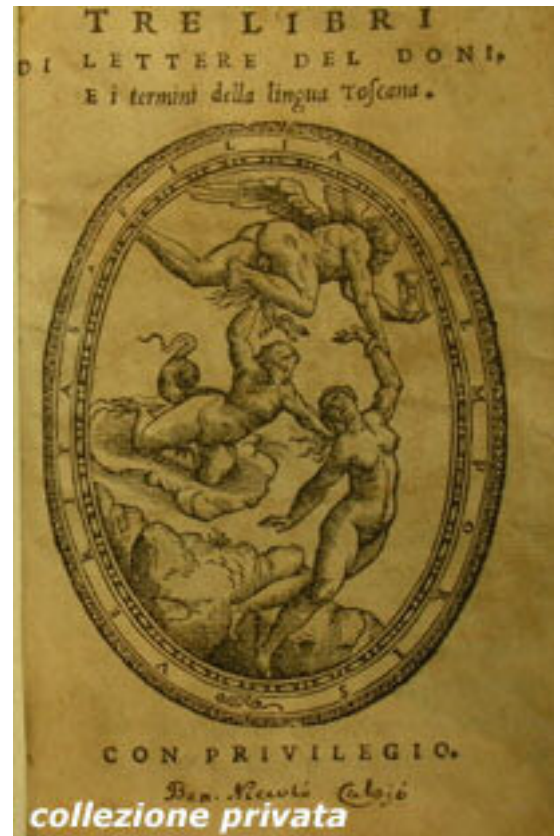
essere considerata quasi l'«impresa» della sua officina letteraria: quella della montagna da cui i cavatori d'oro traggono un materiale a prima vista deforme, ma che con tecnica sapiente riducono a oggetti mirabili. Altrove (ad esempio nei *Marmi*) questo monte è assimilato alla mente dell'artista<sup>13</sup> (il «cervellaccio», secondo uno dei lemmi più cari all'autore), da cui con fatica, quasi a spremere i sassi, egli trae l'umore della creazione.

Nella finzione del *Disegno* il dialogo corre tra le personificazioni della Natura e dell'Arte a partire da un ennesimo *topos* della tradizione, la disputa su quale delle due debba ricevere la palma della preminenza. Al di là tuttavia della debolezza di questo luogo comune, introdurre all'inizio del dialogo questo contraddittorio serve immediatamente a rivelare quale sia la mossa teorica che sottostà all'opera: Doni, sin dallo stile della sua scrittura (che curiosamente in quest'opera trova una pausa di misurato accademismo, quasi a giustificare il giudizio che di essa si sarebbe dato quale unica sua opera «seria»), rivela una propensione naturalistica che emerge non solo nella bizzarria attorta delle sue locuzioni, nei wellerismi e nei modi di dire vivacemente popolareschi; ma soprattutto nella considerazione stessa della scultura quale arte la più «naturale» tra tutte. In un passo dei *Marmi* – declinando nella solita attitudine al paradosso il tema delle statue

o di dipingere una testa di grillo. Oggetti quasi da *Wunderkammer*, si direbbe, che nel loro microscopico respiro paiono non tanto concretare la propensione a discutere di quisquiglie, e per di più in uno stile volutamente antiletterario; quanto piuttosto a parlarne secondo il dato dell'esperienza. Esercizio che Doni ostenta non nella pratica artistica (sebbene fosse disegnatore non disprezzabile), bensì nella frequentazione di pittori e scultori a Firenze e a Venezia (lo stesso corifeo dell'Accademia Peregrina a cui si rivolge l'autore – forse per ottenere una revisione del suo lavoro – è il pittore Paris Bordone, ed è certo significativo che a capo di una congrega letteraria fosse posto proprio un artista figurativo); ma che è anche e soprattutto il dominio di una tecnica compositiva che non retrocede di fonte al plagio, assumendolo anzi a *methodus* (l'unica possibile) della scrittura. Nella selva di bizzarrie che Doni presenta, in questa lettera come nel resto delle sue opere, una metafora credo possa

<sup>13</sup> A. F. DONI, *I Marmi* (Marcolini, Venezia 1553); ed. a cura di E. Chiorboli, Laterza, Roma-Bari 1928, vol. I, p. 100.

‘imprigionate’ nella materia già prima che lo scultore vi metta mano, uno dei suoi strampalati interlocutori (il *Porcellino*) assegna all’artefice piuttosto il ruolo di scopritore che di creatore<sup>14</sup>. Qui Doni rivela certamente la sua aderenza alla dottrina neoplatonica dell’Idea, che Michelangelo aveva espresso nel celebre sonetto *Non ha l’ottimo artista alcun concetto*, sebbene sia utile supporre che tale adesione sia più un omaggio al maestro fiorentino che sentita partecipazione a un modello filosofico che doveva conoscere in misura solo larvale. In realtà, come ha notato Mario Pepe nella sua introduzione all’edizione del *Disegno* del 1970<sup>15</sup>, Doni qui rielabora, fondendoli al dettato neoplatonico in una mescolanza non precisamente originale, elementi aristotelici che la cultura controriformista – alla quale l’autore dovette pur sempre partecipare – riteneva congeniali alla diffusione delle dottrine Tridentine. Così la teoria del disegno subisce una trasmutazione – diremmo – di comodo e fa sì che esso divenga «speculation divina che produce un’arte eccellentissima, talmente che tu non puoi operare cosa nessuna nella scoltura et nella pittura senza la guida di questa speculatione et disegno»<sup>16</sup>. Il carattere metafisico (e non meno convenzionale) assegnato al disegno, definito poco più oltre come «un’inventione di tutto l’universo, imaginato perfettamente nella mente della prima causa, inanzi che venisse all’atto del rilievo, et del colore»<sup>17</sup>, non deve far perdere di vista né il naturalismo dell’autore, per il quale sembra esistere ben poco al di là del dato dell’esperienza sensibile; né il solito atteggiamento paradossale e contraddittorio, che in realtà nel *Disegno* è mascherato da un conformismo di maniera. Credo che a valutare con maggiore acribia il portato dell’operetta doniana (e qui l’edizione curata da Pepe è strutturalmente davvero esemplare) debbano soccorrere altre opere che danno contezza di alcune posizioni che – fatalmente – nel *Disegno* restano implicite: non solo gli altri scritti specificamente dedicati alle arti figurative, ma anche altri in cui il discorso sull’arte non è esattamente in primo piano. Le *Lettere* in questa direzione rappresentano ancora una volta un apparato critico di sicura utilità, perché rivelano lo scrittore da un punto di vista interno, dal quale il tono letterario e le remore stilistiche e dottrinali sembrano banditi. In una di queste, indirizzata a Francesco Coccio<sup>18</sup>, Doni (attribuendo



Frontespizio della terza edizione dei *Tre Libri di Lettere del Doni* (Marcolini, Venezia 1552). Nella vignetta, l'immagine del *Tempo* che sottrae la *Verità* alla *Menzogna*.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> M. PEPE, Introduzione a A. F. DONI, *Disegno*, cit. p. 20.

<sup>16</sup> Ivi, p. 7 verso.

<sup>17</sup> Ivi, p. 8.

<sup>18</sup> A. F. DONI, [Lettera] *Al Dotto et da bene Messer Francesco Coccio* (Padova, 17 febbraio [1543]), in *Id.*, *Tre Libri di Lettere*, cit. pp. 205-09.

in verità la trovata a uno «spirito letterato [...] diventato pazzo») ipotizza il meccanismo secondo il quale gli artisti e i letterati più grandi attingono all'Idea. Non è umanamente possibile, afferma in sostanza Doni, che alcuni uomini insigni nelle arti e nelle lettere possano avere già in giovane età (ed *ex nihilo*) raggiunto la perfezione senza aver maturato l'esperienza che, in tutti gli altri uomini, è il percorso necessario a raggiungere – se non altro – risultati di una certa validità. E qui l'*alter ego* dell'autore esibisce una sua personale interpretazione della dottrina platonica dell'anamnesi, mescolandola alla credenza orfica della metempsicosi:

Michel Agnolo scultore et dipintore sopranaturale haveva quindici anni, che faceva sì bene come cinquanta: non era possibile far questo se non fosse stato un'altra volta al mondo, et scultore et pittore, et tante volte gli è tornato che s'è fatto perfetto. Così come gli huomini arrivano a quel segno, Domenedio gli tira a sé in Paradiso, et non gli lascia più tornare. [...] La virtù, gentilhuomini miei, come è giunta al segno a quel termine che è stabilito da lui, non la va più su. Ma creato un'altra anima, et venuta in questo mondo, tanto ci torna che la si fa perfetta. Vedete l'Aretino: è arrivato al colmo di quello che può dire un huomo senza lettere come egli è, che ha saputo più che mille letterati. Titiano è al colmo. Voi direte d'un pazzo: come anderà ella? Alla pazzeresca, tornargli tante volte che diventi savio, o pazzo *sine fine dicentes*. Perché venuto a quella perfetion della pazzia, potrà comparire anch'egli in Paradiso per pazzo solenne. [...] Voi mi moverete un dubbio: come è possibil che io mi ricordi, et così gli altri huomini, di quell'altra volta che io fui in questo mondo? Vi dirò. Prima n'è cagione questo corpo come ostaculo dell'intelletto in guisa dell'occhio serrato, il qual sempre tu vedi, et t'imagini una figura, una casa, una città, una persona, un animale. Ma come tu l'apri tutti s'accordano all'esserne capace, et poi è ordinazione di Messer Domenedio così. Tal volta lo fa ben ricordare a qualcuno, che a quel Philosopho che si diceva esser stato un cavallo a Troia. Et quell'altro un gallo, come chimerizza Luciano<sup>19</sup>. Il Moro da Savignano gli è stato una volta sola per esser dipintor goffo. Cencio Dini contadino da Santa Croce di Lucca gli è stato due volte o tre: la prima volta fu sguattero della corte, la seconda spazzava la casa, hora è sguattero, scrivano et poeta, [e] lo sguattero lo fa per eccellenza. Eccì poi di quegli, che sono stati ricchi ricchi, et sono hora poveri poveri, ma virtuosi. [...] Io son povero et disertio furfantissimo in chermisi. Ma comincio a d'armi [sic] alle lettere della scrittura, forse che non ci tornerò venticinque volte, che anderò in Paradiso<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> A. F. DONI, [Lettera] *Al Dotto et da Bene Messer Francesco Coccio*, in ID., *Tre Libri di Lettere*, cit., pp. 205-209.

La «maschera del Doni», usiamo l'ormai classica formula escogitata da Momigliano<sup>20</sup>, ha sempre impresso il ghigno eversore della beffa. Non importa all'autore se a citazioni reali s'accompagnino autorità fittizie, se il vero si mescoli all'invenzione o se il lettore si trovi irretito in una trappola dalla quale è difficile sfuggire: ciò che conta – una volta di più – è assestare un colpo al sapere vacuo dei pedanti. Abbassare il dettato filosofico al piano della facezia significa perciò non solo screditare la cultura ufficiale, ma di più rifondare il meccanismo della regola in una nuova operatività. Così nel *Disegno*, e in realtà in tutti i *loci* delle sue opere nelle quali lo scrittore fa uso del paragone tra arti che s'avvalgono di 'segni differenti', l'*ut pictura poësis* è liquidato in favore di un altro modello comparativo. Ancora nelle *Lettere*, un passo illumina sul rapporto che esiste tra scritto e immagine:

Costoro che si presero la licenza di far comparazioni, hanno scritto che il Poeta è molto simile al Pittore, per tenere alquanto l'uno et l'altro di una certa libertà di fare a suo modo. Hora io vorrei essere di tanta autorità che io facesse un altro paragone fra il mercatante di gioie, et il compositor di libri, perché tosto che uno gioiellieri navica per diverse parti del mondo, et gli viene alle mani qualche gioia rara, o altra cosa che vi si possa far sopra disegno, che sia utile per lui, egli è tosto risoluto che 'l compratore, che n'avrà desiderio, l'habbi a pagar bene, et oltre allo sborsar de danari, tenga un grand'obbligo alla diligenza che gl'ha usata nel ricercarla <sup>21</sup>.

Qui il parallelo dà conto non solo dell'interesse che Doni stabilmente coltivò per le arti 'minori', interesse che è peraltro testimoniato da diversi passi del *Disegno* in cui la personificazione della scultura elogia le opere di glittica, l'intaglio in avorio, gli esempi di oreficeria <sup>22</sup>, ma anche dell'analogo operare di scrittori e artigiani che l'autore pone alla base del suo metodo. La scrittura per Doni è – lo notavamo a proposito dell'analogia sua concezione della scultura – una scoperta di «cose rare e mirabili» che l'autore, al pari di un gioielliere, ricerca per ogni dove e con grande dispendio («Oh, età traditora – lamenta egli nella medesima lettera – da che bisogna che chi compone si stili il cervello per comprarsi il pane»), che talora non gli è nemmeno riconosciuto.

Viene così a cadere l'immagine di uno scrittore sciatto, poco curante dello stile, finanche grossolano. In Doni lo sperimentalismo linguistico, il rendere sulla carta l'idea di una materia viva e ancora in ebollizione, è il tentativo di abolire i confini tra le arti; e, ancor di più,

<sup>20</sup> Doni qui allude all'operetta dialogica di Luciano intitolata *Il sogno, ovvero il gallo*, in cui il protagonista Micillo discute con Pitagora il quale, secondo quanto crede lo stesso Micillo, si è reincarnato in un pollo.

<sup>21</sup> A. MOMIGLIANO, *La maschera del Doni*, sul «Corriere della sera» del 3 settembre 1932 (poi in ID., *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938 [1948<sup>2</sup>], pp. 61-67).<sup>22</sup> A. F. DONI, *Lettera Al molto honorato et nobile Messer Rocco Granza, et maggiore suo, et compare osservandissimo*, in ID., *Tre Libri di Lettere*, cit., p. 195.

<sup>22</sup> Cfr. soprattutto ID., *Disegno*, cit. pp. 12v e ss., e p. 67 dell'ed. a cura di M. PEPE.

la tensione a dare l'idea di una scrittura sinestetica, nella quale il «cavo, il rilievo, o il basso»<sup>23</sup> siano il correlativo del tortuoso scorrere della parola, o addirittura del suo implicitarsi in sensi del tutto sfuggenti. È sicuramente una metafora più o meno pregnante immaginare lo scrivere come una operazione in tutto simile a quella dello scolpire o del modellare. Tuttavia a Doni questa analogia è utile proprio a indicare la difficoltà della creazione “originale”, in un momento in cui la poesia trovava già bell'e pronte le sue formule nel repertorio petrarchesco, la pittura e la scultura esautoravano la potente e tragica lezione michelangiolesca in un repertorio ormai stracco di muscolosità e torsioni.

Nel *Disegno*, come notavamo più sopra, l'attitudine di Doni a sperimentare una lingua nuova è momentaneamente sospesa. Lo scrittore fiorentino dovette certo assegnare notevole importanza a quest'operetta per accreditarsi autorevolmente nell'ambito delle teorie artistiche. Probabilmente per questo motivo che, per comporre quest'opera, abbandonò il suo stile espressionistico, pur non rinunciando a una certa propensione “teatrale” nella costruzione del contraddittorio tra le diverse componenti del concetto di disegno. In verità, il suo portato teorico – almeno immediatamente – non era destinato a incidere granché nell'ambito delle discussioni dottrinali sulla vicendevole superiorità di pittura o scultura. Eppure, se letto senza preconcetti, e soprattutto in concorso ad altre opere nelle quali l'autore utilizza il discorso sull'arte a supporto di una più generale teoria della composizione, il *Disegno del Doni* si mostra davvero come uno dei testi più rivelatori dell'intero Cinquecento.

<sup>23</sup> Ivi, p. llv.

Aprile 2010  
Università degli Studi di Palermo  
<http://www.unipa.it/tecla>