

Sonderdruck aus:

Ulrich Pfisterer · Max Seidel

Visuelle Topoi

Erfindung und tradiertes Wissen in
den Künsten der italienischen Renaissance

Deutscher Kunstverlag München Berlin

Victor I. Stoichita

»Lochi di foco«

La città ardente nella pittura del Cinquecento

Plinio il Vecchio in un conosciutissimo brano della sua *Storia Naturale*, tessendo l'elogio del leggendario pittore Apelle, affermava che questi avrebbe: »[...] dipinto anche ciò che non può esser dipinto, il tuono, il fulmine e il lampo [...]« (*Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura*[...]).¹

Questo brano pone un problema importante: quello della rappresentazione del non rappresentabile che Apelle, il più grande pittore di tutti i tempi, avrebbe saputo risolvere. Che il tuono, fenomeno prima di tutto uditivo e non ottico, sia per eccellenza qualcosa di non rappresentabile è fuor di ogni possibile dubbio. Bisogna tuttavia tentare di scoprire perché Plinio nell'elenco delle cose »che non si possono dipingere« includa anche il fulmine e il lampo.

La risposta è probabilmente la seguente: si tratta in questo caso indubbiamente di fenomeni ottici, ma di fenomeni dalla visibilità – per così dire – eccessiva. Dipingere il lampo è come dipingere un eccesso del visibile, avendo raggiunto, il visibile, un livello di massima intensità e velocità, tanto da diventarne accecante, quindi non rappresentabile.

In un altro passo della stessa opera, Plinio aggiunge che Apelle avrebbe realizzato questo genere di pitture utilizzando quattro colori soltanto,² e in un ultimo brano ci dice ancora che il celebre pittore greco, consapevole delle difficoltà connesse con il proprio tentativo, avrebbe fatto ricorso a uno »strato scuro« (*atramentum*) con cui ricopriva i quadri ultimati »allo scopo di evitare che il lampo troppo acceso ferisse la vista.«³ Nessuno dei dipinti di Apelle è giunto fino a noi e i suoi scritti teorici, di cui parlano le fonti,⁴ sono anch'essi irrimediabilmente perduti per sempre.

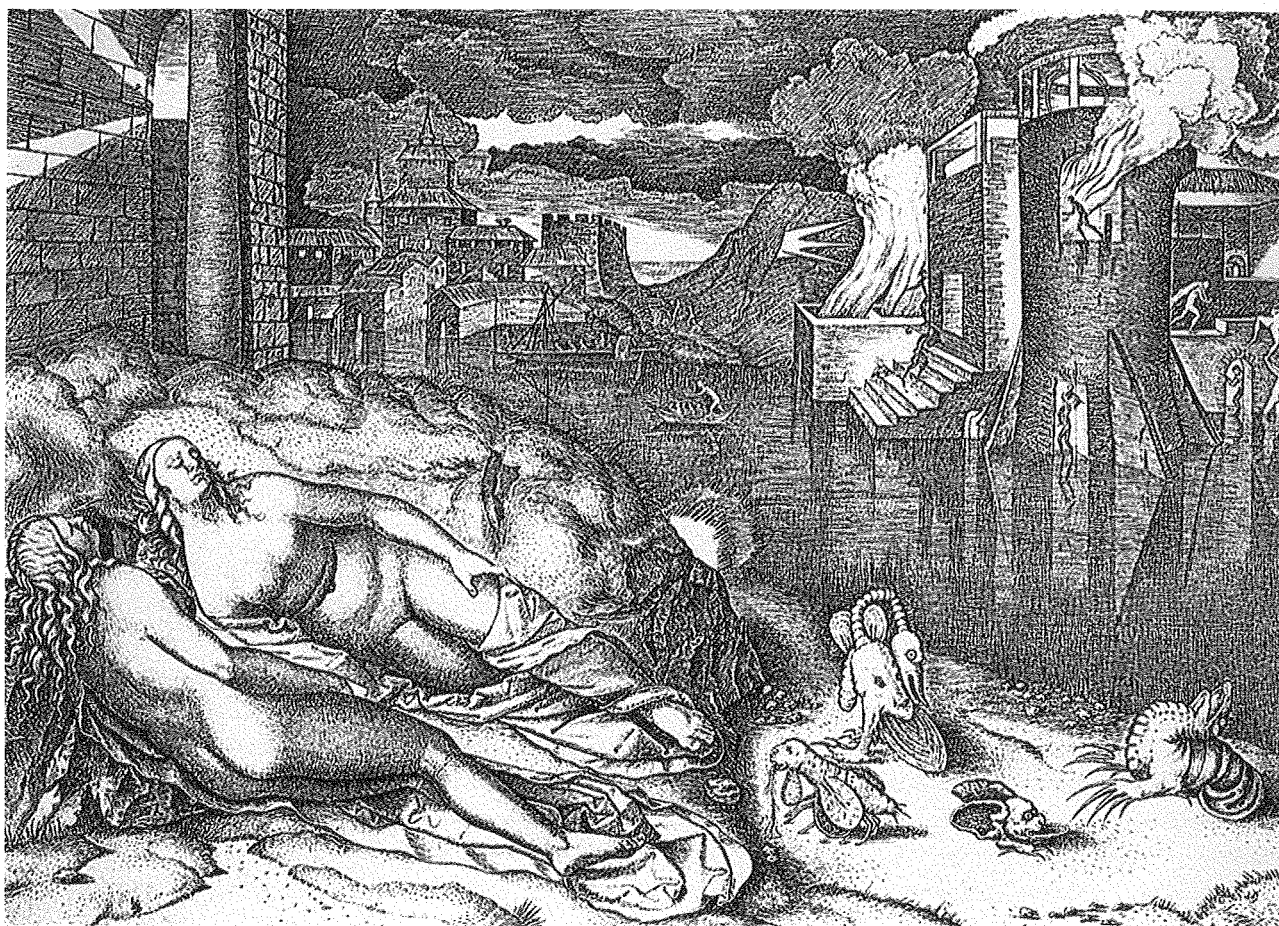
Bisognerà aspettare fino al Rinascimento per poter disporre alla fine (e allo stesso tempo) di immagini e di testi che, pur riprendendo certi spunti di Plinio, colloca-

no il problema della »rappresentazione eccessiva« su un altro livello. È Erasmo da Rotterdam che in una famosa lettera datata 30 luglio 1526 afferma che:

[...] se Apelle fosse ancora vivo, essendo un uomo semplice e onesto, darebbe la palma della gloria al nostro Albert (Dürer) [...]. Apelle utilizzava dei colori forse più esigui di numero e meno ambiziosi (di quelli odierni), ma pur sempre dei colori. Ma cosa non ha saputo esprimere Dürer, ammirevole sotto ogni punto di vista, in scala monocromatica, cioè ricorrendo (solo) a delle linee nere? Ombra (*umbras*), luce (*lumen*), lampo (*splendorem*), sporgenze (*eminentias*) e profondità (*depressiones*) [...]. Di più, egli ha perfino dipinto ciò che non è possibile dipingere, il fuoco (*ignem*), i raggi (*radios*), il tuono (*tonitrua*), la folgore (*fulgetra*), i lampi (*fulgura*) [...].⁵

L'elogio di Erasmo, col suo fare riferimento così direttamente ad Apelle, si differenzia dal testo di Plinio che lo ha ispirato, per due elementi importanti. Il primo è sottolineato chiaramente: la rappresentazione »monocroma« (cioè l'arte dell'incisione) supera in difficoltà la pittura poiché il massimo del visibile (la luce accecante) è rappresentato con il minimo dei mezzi cromatici. Il compito di rappresentare una luce accecante (*splendor*) è insomma affidato a una tecnica che non dispone che della linea nera (*in monochromatis [...] nigris lineis*), donde un'evidente iperbolizzazione del carattere »pressoché impossibile« della rappresentazione.

Un'altra differenza tra il testo di Erasmo e il suo modello potrebbe passare inosservata. In effetti Erasmo comincia ad elencare i fenomeni »che non possono essere dipinti« partendo da due elementi assenti nel testo di Plinio: il fuoco (*ignem*) e i raggi (*radios*). Queste due aggiunte si possono spiegare col fatto che Erasmo si riferi-



va probabilmente al ciclo delle incisioni dell'*Apocalisse* di Dürer (1497/98).⁶

È con questo testo del 1526 che il problema della rappresentazione del fuoco come rappresentazione del non rappresentabile fa il suo ingresso nella teoria dell'arte del Rinascimento, anche se la pratica pittorica era stata tentata ben da prima da quelle esperienze-limite.⁷

Va detto subito che il testo fa prima di tutto riferimento a un'immagine simbolica di questo elemento, avendo »il fuoco dell'*Apocalisse*«, così come era stato affrontato da Dürer (e commentato da Erasmo), a che fare più con l'»immaginabile« che con il »mimetico«. Ed è sempre Dürer colui che per la prima volta nella storia dell'arte occidentale dipinse un quadro avente come unico tema quello di una luce accecante. È pertanto particolarmente significativo che una simile immagine occupi il retro di una sacra rappresentazione tradizionale (la superficie anteriore è un San Girolamo), definendosi piuttosto come »anti-quadro«. Il lampo, sembra averci voluto dire l'artista, non

è rappresentabile se non nella misura in cui gli si dà un posto in cui l'opporvi alla norma ne rende possibile la visualizzazione.⁸ Se ne potrebbe concludere che il problema della rappresentazione del fuoco, e soprattutto del fuoco accecante, sia stato originariamente accostato ad opere in cui l'immaginazione o supera o contrasta la mimesis.

L'osservazione vale anche per le opere di Bosch, il cui carattere simbolico non è sfuggito ai primi commentatori.⁹ Del resto, quei quadri furono allora qualificati come »sogni«. ¹⁰ A quei tempi il sogno era visto come un »eccesso« di immaginazione, ¹¹ che a sua volta avrebbe ingenerato l'»eccesso« di rappresentazione.

1. Marcantonio Raimondi, *Il Sogno*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, B359

2. Jan Brueghel il Vecchio / Pietro Paolo Rubens, *Allegoria del Tatto*, Madrid, Museo del Prado



2

È interessante notare che un'idea simile, che in Bosch era implicita, sia stata resa esplicita solo in Italia. Sia Marcantonio Raimondi nella sua incisione tradizionalmente intitolata *Il sogno di Raffaello* (1506-1508, fig. 1), che Battista Dossi nella sua *Allegoria del sogno* (1540), rendono visibili nel secondo piano dell'immagine gli incendi che tormentano gli animi dei sognatori in primo piano. È ben lontano dai miei intendimenti e dalle mie forze riprendere qui il puzzle che il quadro di Battista Dossi, l'incisione di Marcantonio Raimondi e i mitici quadri notturni di Giorgione che vi si ricollegano hanno finito per determinare. Horst Bredekamp, Nicolas Penny, Alessandro Nova e Beverly Louise Brown hanno portato recentemente dei contributi importanti a questo proposito.¹² Mi sembra perciò urgente notare che nelle opere in cui il sognatore, l'atto del sognare e l'immagine sognata sono rappresentati contemporaneamente, quest'ultima è vista come un »paesaggio« invaso dalle fiamme, suggerente solo in un momento successivo della contemplazione l'idea che ciò che si vede in fondo all'immagine altro non è in fin dei conti che un »sogno«.¹³

Questa soluzione, che consiste nel collocare la rappresentazione del fuoco su un livello secondario di realtà,

sembra aver avuto in Italia molto successo. Girolamo Savoldo, per esempio, influenzato senza dubbio dai quadri fiamminghi entrati in quel torno di tempo a far parte delle collezioni dell'Italia settentrionale, divide la sua *Tentazione di sant'Antonio* in spazi antitetici. Lo spazio del sogno, popolato da demoni minuscoli e invaso dalle fiamme, contrasta con lo spazio »reale« verso cui il santo cerca di scappare. Il quadro di Savoldo non è che un esempio di una serie più ricca di quadri narrativi aventi più o meno lo stesso soggetto,¹⁴ nel caso specifico l'alterità dell'immaginario del fuoco e, per così dire, la »fuga« dello spazio dell'incubo verso la »realtà«.

Più o meno nello stesso periodo troviamo le prime fonti scritte attestanti l'esistenza, nei Paesi Bassi, di un genere pittorico già rifinito, quello del »paesaggio in fiamme«. Si tratta di fonti importanti giacché – se rapportate alle considerazioni teoriche erasmiane sulla rappresentazione del non-rappresentabile, o se rapportate alle prime testimonianze sul fuoco visto, in Bosch, come immagine del sogno – confermano l'elemento di novità di un genere pittorico »moderno« e »mimetico« quale è il paesaggio. Veniamo così a sapere che nel 1535 il duca Federico Gonzaga di Mantova avrebbe acquistato 120 dipinti fiamminghi, di cui venti non avrebbero avuto

altro soggetto se non paesaggi in fiamme, che »pare brucino le mani approssimandosi per toccargli«.¹⁵

Quel testo – la lettera del conte Maffei al duca di Mantova – a dispetto della sua stringatezza, è pieno di informazioni. Si capisce, leggendolo, che quel genere di dipinti¹⁶ era l'appannaggio dei fiamminghi, che in Italia era un genere ricercato e che era da mettere direttamente in relazione con il gusto per il »collezionismo« moderno allora in via di formazione. Ma veniamo soprattutto a sapere che quei dipinti possedevano ciò che oggi definiremmo una forte »struttura di richiamo«¹⁷: lo spettatore era tentato di avvicinarsi al quadro e a toccarlo per sperimentarne la »realtà«.

È interessante notare che a differenza dei quadri di soggetto storico, in cui veniva tematizzata la »fuga«, il paesaggio in fiamme viene a rovesciare la situazione da narrativa (la fuga) in ricettiva (l'avvicinamento). Il pericolo di »bruciarsi le dita« toccando un quadro di questo genere è certamente una metafora destinata a sottolineare le qualità mimetiche della rappresentazione.

Di qui la relativa difficoltà a classificare i paesaggi in fiamme in seno a un genere pittorico, difficoltà che sembra aver dominato tutto l'ultimo quarto del Cinquecento e i primi decenni del Seicento. Si tratta – lo sappiamo bene – di un periodo assillato dall'istanza tassonomica,¹⁸ un'ossessione a cui anche la pittura, dal canto suo, non poté proprio sottrarsi.

Per Jan Brueghel e Pieter Paul Rubens la rappresentazione del fuoco avviene nell'ambito dell'*Allegoria del tatto* (1619, fig. 2; tav. III).¹⁹ Il fuoco vi è presentato su più livelli: al centro esatto della composizione sotto forma di un braciere fumante, a sinistra, sotto forma di fucina, e per finire a destra, sopra la personificazione del tatto²⁰ mediante alcuni dipinti.

La presenza in una grotta di quei dipinti »in fiamme« può lasciare perplessi. Possiamo capire il significato di una simile collocazione esaminando altre fonti visive o scritte dell'epoca. Nei quadri in cui sono raffigurate collezioni di quadri – un genere che fiorì soprattutto ad Anversa nei primi decenni del XVII secolo – la presenza di paesaggi in fiamme è costante. Si tratta ormai di un genere di dipinto quasi obbligatoriamente presente in ogni collezione che si rispetti. L'allegoria di Brueghel e di Rubens è solo un caso limite di *Cabinet d'Amateur*: un *Cabinet d'Amateur* in forma simbolica. Nel *Cabinet d'Amateur* di Frans Francken, un'opera datata 1620–1625 e oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna

(fig. 3), si vede come il »paesaggio in fiamme« sia integrato entro un sistema espositivo eteroclita. Ne viene comunque segnalata l'alterità grazie alla speciale collocazione ad esso destinata e grazie alle dimensioni. Brueghel e Rubens sembrano averlo voluto estrapolare dal sistema espositivo riservandogli un posto in un altro sistema, quello dei »cinque sensi«. Sembrano così conformarsi all'opinione secondo la quale questo genere di dipinto oltrepassi la sfera del visivo per rivolgersi piuttosto, ingannandolo, a quella del tatto. Siamo qui senza alcun dubbio in presenza di un tentativo di dare un posto simbolico alla rappresentazione del fuoco in pittura. Altri tentativi, contemporanei o anche anteriori a quello di Brueghel e di Rubens, dimostrano perentoriamente questa difficoltà tassonomica.

Il rapporto tra il soggetto di un quadro, la sua esecuzione e il sito di esposizione è quanto ha maggiormente preoccupato la teoria dell'arte tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII. Nel suo *Trattato della Pittura* (1584), Gian Paolo Lomazzo lo dice espressamente:

E per situar le pitture, giudico che non sia di poca importanza il sapere applicarle alla convenienza de i luoghi, e fra di loro partirle secondo che sono diverse di natura e di essere, secondo la ragione, perché si come senza questa non si può far pittura buona, così non si può anco situar al suo luogo dicevole e conveniente; e poca grazia ha una pittura, quanto voglia buona, se non è accomodata al suo loco conveniente.²¹

Di conseguenza Lomazzo propone un ordine magico e astrologico, a cui tenta di sottomettere anche l'ultimo venuto dei generi pittorici: il paesaggio, genere tra le cui sottospecie egli cita i dipinti che rappresentano i »lochi di foco«.²² Orbene, i »lochi di foco« trovano la loro esposizione ideale proprio nei »luoghi di fuoco«, dominati dal pianeta e dal dio Marte, mentre, per esempio, le scene »umide e scure« vanno collocate in un sito dominato da Saturno, cioè una cappella funeraria.²³

È proprio questa tassonomia, oggi talvolta difficilmente comprensibile²⁴ che sembra essersi sovrapposta, nei quadri di Brueghel e di Rubens, a quella dei cinque

3. Franz Francken, *Cabinet d'Amateur*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



3

sensi. I quadri sono appesi in una fucina dominata da allusioni al dio della guerra Marte.

Ma il tentativo di separare le scene di fuoco mettendole in mostra in »lochi di foco« non sembra abbia goduto di molto successo.²⁵ L'approccio è più simbolico che pratico. Se andiamo a guardare le descrizioni di gallerie immaginarie esistenti in letteratura, come i gabinetti descritti da Georges de Scudéry (1646) o da Charles Perrault (1663), vediamo che i paesaggi in fiamme, ora indicati come »città in fiamme«, benché presenti, sono considerati alla stregua di un genere facente in qualche modo eccezione. E questo è sottolineato dalla posizione

da essi occupata nell'insieme della descrizione letteraria, sia che siano collocati all'inizio (in de Scudéry) che alla fine della descrizione (in Perrault).²⁶

Sembra, piuttosto, che l'integrazione dei »lochi di foco« in seno a un sistema pittorico abbia incontrato serie difficoltà. Il saggio di Lomazzo o i tentativi di un Bruegel/Rubens sono rimasti dei casi isolati, e sarà opportuno interrogarsi ancora sulle cause di questa difficoltà.

Gli effetti della luce artificiale erano già oggetto di studio da parte dei pittori italiani, come alcuni quadri o alcune incisioni a carattere documentario stanno a dimostrare. È pertanto evidente che negli atelier, e succes-



4

sivamente nelle ›Accademie‹ italiane, lo studio riguardava soprattutto i problemi del chiaroscuro, i giochi tra luce ed ombra e non il fuoco in quanto tale. È per questo motivo che in Italia per quasi per tutto il Cinquecento la rappresentazione del fuoco, e soprattutto quella del fuoco in un paesaggio notturno, fu considerata un'invenzione nordica, o tutt'al più come una cosa rara. Vasari, ad esempio, sembra si rendesse conto senza difficoltà che il binomio notte/ fuoco era un'eccezione in seno alla tradizione classica,²⁷ ma quando realizza gli addobbi della casa di Arezzo (nel 1548) non riesce a non lasciarsi tentare da un simile ›tour de force‹.²⁸ In effetti, né Plinio, né successivamente Erasmo, parlarono della notte nei rispettivi elogi di Apelle e di Dürer, menzionando esclusivamente il fulmine, il lampo e il fuoco.

Se il lampo rappresenta l'›eccesso di visibilità‹, la notte, da parte sua è – per così dire – l'›eccesso di non-visibilità‹.²⁹ Da un punto di vista di principio, sia la notte che il fuoco sfuggono – ma per motivi diametralmente

opposti – la rappresentazione pittorica. Raffigurarli insieme ne facilita in un certo modo la visualizzazione, ma al contempo ne esalta il contrasto, e con ciò la temerarietà dell'impresa.

Alla mancanza del modello pittorico classico di rappresentazione simultanea del fuoco e della notte fa pendere l'autorità di un celeberrimo modello letterario: la descrizione della caduta di Troia che Virgilio fa nel secondo canto dell'*Eneide*.

È senza dubbio molto significativo che ben prima di aver potuto trovare in pittura una visibilità adeguata, il binomio notte/ fuoco sia stato originariamente descritto in un testo letterario.

In tempi successivi, la maggior parte dei pittori che abbia voluto confrontarsi col tema dell'*urbs Incensa* vi ri-

4. Jan Brueghel il Vecchio, *L'Incendio di Troia* (olio su rame), Collezione privata

corsero per ispirarsi (fig. 4). È anche importante notare che proprio nel bel mezzo della sua celebre descrizione Virgilio interrompa il suo testo per porre un interrogativo che può anche sembrar retorico, ma il cui vero significato non potrà sfuggire a nessuno:

»Quis cladem illius noctis, quis funera fando
explicitet aut possit lacrimis aequare labores?«
(II, 361–62)

»Quali parole potranno mai descrivere
quella notte di massacro e quei funerali?«³⁰

Qui la difficoltà della rappresentazione letteraria del disastro viene espressa e viene espressa in una maniera assolutamente evidente. Lo spettacolo di Troia in fiamme si rivela per essere un evento essenzialmente »non-dicibile«. Quindi l'idea della »non-rappresentabilità« dell'eccesso è presente anche, e a un livello molto profondo, nel campo dell'espressione letteraria.

In un contesto simile la comparsa in Italia, alla fine del Cinquecento, del primo testo di teoria d'arte in cui si tratta diffusamente della rappresentazione delle città in fiamme, acquista un'importanza particolare. Si tratta delle *Osservazioni sulla Pittura* del veronese Cristoforo Sorte (1580). Nella parte dedicata al paesaggio, l'autore si sofferma a lungo sui problemi del paesaggio notturno:

[...] chi volesse dipingere un paese di notte, converrebbe illuminarlo dalla notturna luce, o altrimenti pigliar i lumi da qualche artificioso splendore, come di torchi accesi [...]»³¹

Per esemplificare quest'ultimo caso (il paesaggio notturno con luce artificiale) Sorte, che era anche pittore, traccia in un brano notissimo a ogni storico dell'arte, ma che oso definire non sempre da essi compreso, il quadro di un'esperienza vissuta: quella dell'incendio di Verona del 1541. La mia ipotesi è che Cristoforo Sorte, il quale – voglio ricordarlo – descrive nel 1580 un evento che si era verificato nel 1541, lo descrive servendosi di un filtro formale complesso, che è quello delle esperienze figurative concernenti la »rappresentazione in eccesso«, che aveva, in effetti, attraversato tutto il secolo (fig. 1, 4). Nel quadro di questo complesso processo, anche il testo stesso di Sorte acquista un posto non trascurabile, in quanto

momento in cui la prassi pittorica incontra il discorso sulla pittura. Ecco quindi il testo di Sorte:

Fu appresso di assai maggior pericolo e fu di uguale spavento a tutta la città: perciocché, sentendosi di notte le campane suonare a martello [...] né sapendo allo improvviso che imaginare, tutti correvano con le armi verso la Piazza; il che ancor io facendo e veduto il fuoco, mi fermai alquanto sul Ponte novo, ove si vedeano meravigliosi effetti di quell'incendio; che i luoghi lontani et vicini da tre splendori in uno istesso tempo l'uno dopo l'altro si vedevano illuminati, peroché alcuna volta si vedea sboccare nell'aria una gran quantità de vapori e di fiamme, a guisa che si vedrebbe fare nel piano ad un'acqua ingorgata che per un poco s'aprisse e si chiudesse, li quali lampeggiando facevano riflesso e splendore nelle castella di S. Pietro e di S. Felice, e nel Lazaretto, e ne'luoghi più bassi verso l'Adige, nel Ponte della Pietra, nella Regasta e S. Faustino, i quali allumati rendevano alle vicine acque i riflessi delle cose chiarissime, e mentre, che quelle vampe (forse per materia che sopra vi cadeva) restavano alquanto soffocate, la luna dall'altra parte dell'Adige, risplendendo nelle facciate delle case, al pari del giorno bellissime le dimostrava, facendoci quelle stesse nelle tremuli acque del corrente fiume quasi naturalissime vedere. E verso l'incendio vedevasi il fumo ascenso in tanta altezza, che, perdendo il lume del fuoco e quello della luna pigliando, ci rappresentava le forme de molti nuvoli variati de' colori. Nella Piazza si vedeva la Torre pubblica nelle parti basse tutta affogata, a guisa che si suole il ferro vedere nelle fucine a bollire, e nella sommità di essa si udivano que' poverelli, che con li gridi e con spesso battere di campane mettevano tutte le forze loro a dimandare aiuto [...]. Nell'altra torre, ove sono la Baste prigion fortissimi, i muri fodrati de travi, quelli abbruciandosi et solari altresì, si vedevano per il peso de' battudi a basso cadere, e salir in alto le fiamme e le vampe grandissime, le quali fuori dalle ferrate di detta torre come chiuse fiamme con impetto grandissimo uscendo, avereste, Signore, se gli occhi vostri cio veduto avessero, stimato veramente che le buffere infernali le agitassero, e che tutti gli edifici, allo incontro ove feriva questo inimico lume, miseramente ardessero.³²

In questo brano Sorte manifesta doti di vero scrittore. La sua sensibilità resta una sensibilità profondamente pittorica dal momento che egli costruisce il suo racconto sul gioco delle tre fonti simultanee di luce, da lui descritte in una lingua assai plastica: le fiamme, il riflesso delle fiamme sulle acque dell'Adige e per finire la luna.

Nelle pagine che fanno seguito a questa descrizione, Sorte ci racconta che, affascinato dallo spettacolo, egli avrebbe afferrato i pennelli per dipingere un quadro. Abbiamo a che fare qui con uno dei primi resoconti di osservazione in diretta di tutta la storia della pittura occidentale. Che va considerato alla stregua di una finzione. È, infatti, difficilmente credibile che l'artista abbia dipinto direttamente «dal vero» in un'epoca in cui si dipingeva esclusivamente all'interno degli atelier, ed è anche ammissibile interrogarsi su quanto sia plausibile il fatto che, mentre tutti gli abitanti di Verona correvano, armi in pugno, a difendersi contro quella che ritenevano essere un'invasione straniera, il solo Cristoforo Sorte se ne sarebbe andato armato del suo cavalletto e dei suoi pennelli, a piazzarsi sul Ponte Nuovo, in prossimità della presenza rassicurante del fiume. Leggiamo con attenzione il testo di Sorte:

Ma sarebbe troppo lungo, e anco forse noioso, tutti gli effetti di così sventurato e dannoso accidente, e le lagrime di coloro che o la vita o la fortuna vi lasciarono, ad una ad una ricordare. E perciò dirovi solo come questo caso, essend' io allora pittore, con li colori imitai, illuminando il paese et i luoghi vicini parte dallo splendore della luna e parte dalli vapori e vampi più vivi dello incendio. Il sereno adunque e stellato cielo della notte con la luna lucente e chiara, come si fa in tutte altre cose, rilevai con biacca accompagnata con azzurino, e nei lumi più vivi e fissi adoperai la biacca senza azzurino, e tutti gli edifici, cioè case, fiume, alberi, e tutte l'altre cose ove non aggiungeva il lume del fuoco da essa luna illuminai, e quelle parti, ove dagli ardenti vapori di esso fuoco erano splendori della luna occupati, da essi vapori illustrai, ricazzando tutte le cose con l'endego fino e lacca nelle materie più lontane, secondo che meglio mi pareva convenire. Essi vapori più chiari e più vivi imitai con gialdolino accompagnato con biacca, sfumandoli nelli suoi luoghi con minio e ricazzandoli sempre con cinaprio appresso il minio, et oscurandosi con lacca accompagnata sempre di endego fino. I fiumi che non prendevano il lume della luna, per

non essere ancora saliti tanto in alto, ma ch'erano d'appresso et avevano i lumi dalli chiarissimi vapori del fuoco, gli macchiai di minio senza gialdolino, ricazzandoli medesimamente con cinaprio e lacca al modo sopradetto, fingendoli medesimamente col cinaprio e lacca al modo sopradetto, fingendoli alcune chiare fiamme, scintille e vampi di diverse sorti, secondo che meglio alla somiglianza di quel vivo e naturale mi pareva che convenissero; perciò che questi e così fatti sono soggetti tanto particolari e proprii del giudizio e della mano del pittore, che non si ponno né esprimere, e meno insegnare, se non che in fatto cioè l'operazioni dimostrano...³³

Commentando questo testo Paola Barocchi afferma che «il Sorte si rifugia nella tecnica, rivelando pienamente i propri limiti».³⁴ Io credo che la grande studiosa, a cui tanto deve la conoscenza della letteratura artistica del Cinquecento, sia qui un po' troppo severa. Ritengo che il significato di questo testo debba essere ricercato un po' più lontano. A mio modo di vedere, con questo suo resoconto Sorte interviene andando coscientemente al cuore dell'antico problema riguardante la «rappresentazione del non rappresentabile». Ci si ricorderà che questo problema emergeva già in Plinio, che dava dei dettagli tecnici a proposito dei dipinti «eclatanti» di Apelle (i quattro colori, lo strato di rivestimento...), e che ritornava in Erasmo a proposito di Dürer e della rappresentazione «monocromatica». In Sorte l'intento di dimostrare che è possibile dipingere ciò «quae pingi non possunt» raggiunge un livello incontestabile di modernità. Ed è la tecnica della pittura ad olio a garantire il successo dell'impresa.³⁵

Io credo che si possa affermare che uno dei grandi meriti del testo di Sorte consista nell'aver saputo sottolineare – l'autore – la possibilità (apparente) della presa in diretta dell'immagine della notte in fiamme. Ma se si legge il testo con attenzione ci si rende conto che esso è il frutto di una stravagante mescolanza tra osservazione in diretta e richiami culturali.

Si ha l'impressione che in Sorte sia presente una certa qual reminiscenza degli *Inferni* di Bosch e dei paesaggi notturni dipinti da artisti fiamminghi presenti nelle collezioni italiane,³⁶ oppure da artisti italiani del nord Italia. Egli tiene a precisare che l'«infernale burrasca» quella volta non era stata un brutto sogno, bensì la vera e propria realtà.

Una seconda allusione è di natura letteraria. Si ha fondato motivo di ritenere che Sorte abbia osservato l'incendio di Verona, di cui fu realmente testimone, non solo attraverso il filtro pittorico dei suoi predecessori, ma anche attraverso la griglia letteraria offertagli da Virgilio.³⁷

Coincidenze molto suggestive tra la prima parte della descrizione virgiliana dell'incendio di Troia e il testo di Sorte vengono a supportare questa ipotesi.

Ci si ricorderà certamente della prima parte del secondo canto dell'Eneide (riprodotta qui nella versione di Annibale Caro):

Spargonsi intanto per diverse parti
De la presa città le grida e 'l pianto
E 'l tumulto de l'armi; e rinforzando
Via più di mano in man, tanto s'avanza
Che a l' antica magion del padre Anchise
(Come che fosse assai remota, e chiusa
D'alberi intorno) il gran rumore aggiunge.
Allor dal sonno mi riscuoto, e salgo
Subitamente d' un terrazzo in cima,
E porgo per udir gli orecchi attenti.
Così rozzo pastor, se da gran suono
È da lunge percosso, in alto ascende,
E mirando si sta confuso e stupido
O foco, che al sofflar d' un torbid' austro
Stridendo arda le biade e le campagne,
O tempestoso e rapido torrente
Che dal monte precipiti, e le selve
Ne meno e i colti e le ricolte e i campi.
Allor tardi credemmo, allor le insidie
Ne fur conte de' Greci. E già 'l palagio
Era di Deifobo arso e distrutto;
Già 'l suo vicino Ugalegon ardea,
E l' incendio di Troia in ogni lato
Rilucea di Sigèo ne la marina
(*Sigea igni freta lata relucet*);
E s' udir gridar genti, e sonar tube.
Io m' armo, e forsennato anco ne l' armi
Non veggio ove m' adopri. Al fin risolvo,
Raunati i compagni, avventurarmi,
Menar le mani, e ne la Rocca addurmi.
Mi fan l' impeto e l' ira ad ogni rischio
Precipitoso; e solo a mente vienmi
Che un bel morir tutta la vita onora.
[...]

Dal parlar di costui, dal nume avverso
Spinto mi caccio tra le fiamme e l' armi,
Ove mi chiama il mio cieco furore,
E de le genti il fremito e le strida
Che feriscono il cielo. E per compagni
Primieramente al lume de la luna
(*oblatis per lunam*)
Mi si scopron Rifèo, Ifito il vecchio
Ed Ipane e Dimante: indi comparve
Il giovine Corebo. Era costui
Figlio a Migdone, insanamente acceso
De l' amor di Cassandra; e come fosse
Già suo consorte, pochi giorni avanti
In soccorso del suocero e de' Frigi
S' era a Troja condotto. Infortunato!
Che non avea la sua sposa indovina
Ben anco intesa. A questi insieme accolti
Per accendergli più mi volgo, e dico:
Giovani forti e valorosi, in vano
Ozmai fia la fortezza e 'l valor vostro;
Poichè perduti siamo e che Troja arde,
E gli Dei tutti, a cui tutela e cura
Si reggea questo impero, in abbandono
Lasciano i nostri tempj e i nostri altari.
Ma se voi così fermi e così certi
Siete pur, com' io veggio, a seguitarmi;
Ancor che a morte io vada, in mezzo a l' armi
Avventianci, e moriamo. Un sol rimedio
A chi speme non have è disperarsi.

Così l' ardir di quegli animi accesi
Furor divenne. Usciam di lupi in guisa
Che rapaci, famelici e rabbiosi,
Col ventre voto e con le canne asciutte
Sentan de' lupicini urlar per fame
Pieno un digiun covile. Andiam per mezzo
De' nemici e de l' armi a morte esposti,
Senza riserva, e via dritti fendiamo
La città tutta, a la buja ombra occulti
(*nox atra caua circumuolat umbra*),
Che l' altezza facea de gli edifici.
Or chi può dir la strage e la ruina
Di quella notte? [...]³⁸

Leggendo questo brano, notiamo subito che mentre Enea impugna le armi e Sorte si carica del suo cavalletto, tutti gli altri elementi del racconto virgiliano ritornano

in Sorte, che li rielabora e li amplifica ai fini del proprio progetto pittorico: la sorpresa notturna, il rumore, l'osservazione da un punto di vista privilegiato, lo spettacolo delle tre fonti di luce, e, per finire, la questione finale del »come fare a dipingere tutto ciò?«. Il tutto ha subito delle trasformazioni che ne permettono di indovinare con una certa facilità la fonte, che per altro Sorte rivela ingenuamente (o forse onestamente) alla fine del suo racconto, osservando che l'immagine in presa diretta e la cultura storica possono (e devono) intrecciarsi nell'espressione pittorica:

Laonde non solo le cose presenti e da lui vedute, ma già passate per molti secoli, o vere o favolose ch'esse si sieno [...], quasi naturali e vive e poco meno che spiranti, si vedrebbe col pennello giudiciosamente a rappresentare. Così appunto naturali e proprii dimostrerebbe tutti gli accidenti del troiano incendio [...].³⁹

Le *Osservazioni sulla pittura* sono unanimemente considerate come il »primo approccio moderno e sistematico alla pittura di paesaggio«. ⁴⁰ Abbiamo comunque già visto che, più o meno nello stesso periodo, un Gian Paolo Lomazzo cercava di trovare soluzioni diverse a questo problema di classificazione⁴¹ e che un poco più tardi Brueghel e Rubens cercarono di rispondere in maniera allegorica al medesimo problema. È quindi opportuno fermarci un attimo per tentare di evidenziare il posto che il panorama di città in fiamme occupa in seno al »sistema« di Sorte.

Prima di tutto dobbiamo ricordare che all'opinione ancora molto diffusa nella seconda metà del XVI secolo, secondo la quale il *paesetto* occupava il gradino più basso in seno a una gerarchia alla cui vetta troneggiava la *storia*, Sorte tenta di contrapporre un approccio diverso: un approccio cioè positivo e sistematico. Egli inizia suddividendo il paesaggio secondo le quattro stagioni dell'anno, il che ha come scopo quello di dimostrare che anche in questo genere »minore« si può seguire la legge della »varietà«, tanto importante nella teoria della grande pittura.⁴² Il brano già menzionato sull'incendio di Verona esce visibilmente da quell'ordine ed è legittimo domandarsi perché Sorte si soffermi con tanta insistenza su quel caso straordinario.

I motivi, io credo, sono due. Il primo consiste nel fatto che il quadro realizzato da Sorte in realtà non è un *paese* (o un *paesetto*) bensì un panorama di città. In questo panorama – ed è qui che sta la grande differenza – *paesaggio* e

storia si sposano. Anche senza voler considerare il sottinteso virgiliano della scena, è evidente che il quadro descritto, con la sua chiara azione drammatica e temporale, può essere considerato come una »storia« nell'accezione albertina del termine.⁴³ Al medesimo tempo è evidente che si tratta di una »storia« extra-norma, giacché l'interesse primario dell'artista si concentra non tanto sulle azioni dei personaggi, che restano anonimi e sono a mala pena citati, ma sullo spettacolo della natura scatenata. Per essere più precisi: è la natura stessa a fare la »storia« e non i personaggi. Si assiste dunque, relativamente alla pittura classica, a un rovesciamento dei termini: lo sfondo (la natura) si fa figura, mentre la figura (la massa dei cittadini veronesi) viene relegata sullo sfondo.

Basta mettere a confronto il testo di Sorte (e qualunque altro quadro di catastrofe ignea, che questo testo fonda teoricamente) e una »storia« concepita secondo le norme classiche per rendersi conto dello scarto.

Uno degli esempi più famosi è senza dubbio l'*Incendio del Borgo* dipinto da Raffaello nel 1514 in una delle Stanze Vaticane (fig. 5). La storia è conosciuta: nell'anno 847 papa Leone IV avrebbe spento con un semplice segno di croce l'incendio che minacciava di distruggere il quartiere romano di Borgo. Ciò che colpisce lo spettatore è il fatto che in quella grandiosa composizione l'incendio vero e proprio occupa un posto relativamente modesto: lo si intravede solo sull'estremità di sinistra dell'affresco mentre sta riducendo in rovina un gruppo di case. Di più, l'episodio dell'incendio è come »tagliato via« dal resto della composizione: è separato dalla scena dall'alto muro che i personaggi spaventati sono intenti a scalare e, d'altra parte, dall'inquadratura stessa dell'affresco. È come se l'incendio fosse stato piuttosto collocato »extra-quadro«, in quanto prologo o causa della »storia«.

Se si esamina con attenzione l'opera di Raffaello ci si rende conto che tutto ciò trova la propria ragion d'essere in una precisa struttura temporale del racconto pittorico.⁴⁴ La parte sulla sinistra, conformemente ad ogni altra lettura narrativa di un dipinto, rappresenta il primo tempo dell'azione, talvolta ne rappresenta le cause o quanto avvenuto in precedenza. Sarà proprio questo il punto in cui sarà collocato l'incendio. La parte sulla destra è invece riservata al secondo atto del dramma: i cittadini, uomini e donne, intenti ad unire i propri sforzi



5

per spegnere il fuoco. Il quale fuoco si trova sulla destra della composizione, completamente fuori dal quadro. I gesti e le azioni dei personaggi che si passano l'un l'altro dei grandi recipienti d'acqua per spegnere quel fuoco invisibile stanno ad indicare che il loro tentativo è stato per il momento inutile. Il vero scioglimento – sembra averci voluto dire Raffaello – non può venire dall'azione umana, ma solo dall'aiuto divino. Ed è questo l'aiuto che implora la donna in primo piano mentre dà la schiena allo spettatore e alza le braccia per sollecitare l'intervento del papa. Infine, quest'ultimo compare nella loggia facendo il segno della croce e firmando in tal modo il lieto fine della storia, acclamato dal popolo giubilante.

Anche Raffaello si ricorda di Virgilio cui con tutta evidenza allude inserendo sull'estrema sinistra della composizione, e in primo piano, un gruppo di personaggi, facendo così eco a quello in cui Enea trasporta il padre Anchise e di cui si parla nell'Eneide nell'episodio della caduta di Troia.⁴⁵

Ma è altresì evidente che il modello virgiliano è sfruttato da Raffaello all'inizio del Cinquecento nel senso di uno sviluppo visivo dell'azione eroica, mentre, alla fine

dello stesso secolo, Cristoforo Sorte (e i pittori di cui è portavoce) lo sfruttarono in un senso diverso.

Urge notare il fatto che lo stesso Sorte giustifica l'abbandono del racconto per via dell'interesse nutrito per l'elemento pittorico:

Ma sarebbe troppo lungo, e forse anco noioso, tutti gli effetti di così sventurato e dannoso accidente, e lagrime di coloro che o la vita o la fortuna vi lasciarono, ad una ad una ricordare. E perciò dirovi solo come questo caso, essend'io allora pittore, con i colori imitai [...].⁴⁶

La scelta di Sorte non potrebbe essere più esplicita: al racconto egli preferisce la descrizione, al quadro storico, il paesaggio. Ricorrendo alla terminologia della moderna retorica della finzione si potrebbe dire che l'autore operi una scelta radicale tra *showing* e *telling* a favore del primo termine⁴⁷: fermandosi sul Ponte Nuovo, Sorte, come il proprio modello letterario Enea, non «entrerà» dentro al racconto⁴⁸ «Visto il fuoco, mi fermai». Ed è, questa, la frase-chiave di tutto il racconto: la cui sostanza è fatta di fascinazione, sosta e distanza.

Note

Questo testo riprende con correzioni, aggiunte e svolgimenti il mio articolo: »Lochi di Foco«: La ville en flammes dans la peinture du XVI^e et du XVII^e siècle», in: *Das Feuer. Ein interdisziplinäres Seminar*, a cura di D. Daphinoff & E. Marsch, Friburgo 1995, pp. 91–116.

Ringrazio gli editori per avermi accordato il permesso di riprendere in questa sede il mio testo e Benedetta Sforza per l'aiuto dato alla presente traduzione in italiano.

¹ Plinio il Vecchio, *Historia Naturalis*, XXXV, 96.

² »[...] legentes meminerint omnia ea quatuor coloribus facta [...]«, *Ibid.*, XXXV, 92.

³ *Ibid.*, XXXV, 97. Si vedano a questo proposito le osservazioni di E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra 1976.

⁴ *Ibid.*, XXXV, 79.

⁵ Nostra traduzione, parziale ed approssimativa. Si veda il testo integrale in: P. S. Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Oxford 1906–1965, VI, pp. 371ss. Si veda anche il commento di E. Panofsky, »Nebulae in pariete. Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1951, pp. 34–41.

⁶ *Ibid.*, p. 37. Da notare anche il fatto che il topos del »nuovo Apelle«, sarà utilizzato anche da A. Ortelius (ca. 1550), nell'elogio fatto a Bruegel, ma senza le aggiunte erasmiane (cf. F. Grossmann, *P. Bruegel*, Londra 1955).

⁷ Si vedano i recenti studi di H. Gassner, M. Sitt & B. Borchhardt-Birbaumer in: *Die Nacht*, catalogo della mostra, Monaco di Baviera (Haus der Kunst) 1999, Berna 1999.

⁸ Sul San Geronimo di Dürer si veda: F. Anzelewsky, *Dürer*, Berlin 1991. Per la rappresentazione di lampi e fulmini: A. Winter-Fritzsche, »Naturgetreue« Blitzdarstellungen in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts mit einer Einführung in Deutung und Darstellung des Blitzes, Berna/Francoforte/New York 1990.

⁹ Secondo Fra José Sigüenza, per esempio, nell'opera di Bosch la rappresentazione del fuoco contiene sempre allusioni al fuoco eterno dell'Inferno. (cf. Fray José Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la orden de San Geronimo doctor de la Iglesia*, Madrid 1605, p. 841).

¹⁰ Cf. D. Lampsonius, *Les Effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, a cura di J. Puraye, Liegi 1956, p. 61, Nr. 19; *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno)*, edizione a cura di T. von Frimmel, Vienna 1896, pp. 102–193; G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura (1584)*, in: *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze 1974, II, p. 305. Si devono tenere in conto anche le osservazioni di C. Van Mander, *Schilderboek* (1604), ed. a cura di H. Floerke, Monaco/Lipsia 1906, p. 201, che cerca di sottolineare la maniera realistica in cui Bosch avrebbe rappresentato »il fuoco, la brace, le fiamme«.

¹¹ Per il sogno nella teoria dell'arte del Rinascimento, si veda: Gandolfo, *Il »dolce tempo«*. *Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma 1978. Per il mediaevo disponiamo na del bel Studio di St. Bogen, *Tränen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst von 1300*, Monaco di Baviera 2001.

¹² Cf. H. Bredekamp, »Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi«, in: W. Hofmann, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Vienna 1987, pp. 62–71 e W. S. Gibson, »Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century«, in: *Art Bulletin*, 84, 1992, pp. 205–217; N. Penny, »The Night in Venetian Painting between Bellini and Elsheimer«, in: *Italia al chiaro di luna: La notte nella pittura italiana, 1550–1850*, catalogo della mostra, Oxford 1990, Roma 1990, pp. 23ss.; A. Nova, »Giorgione's *Inferno* with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini«, in: *Dosso's Fate: Pagan and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S. F. Ostrow & S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 41–62; e i testi di B. L. Brown, in: *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Venezia (Palazzo Grassi), Milano 1999.

¹³ Le »Visioni di Tundalo« che si devono agli epigoni di Bosch dipendono dalla stessa idea. Cf. G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlino 1980, pp. 220–223 e, recentemente, C. Limentani Virids, »L'Oltralpe e la laguna. Pittori nordici a Venezia nel Cinquecento«, in: *Il Rinascimento a Venezia* (vedi n. 12), pp. 71–75.

¹⁴ Si veda: *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio*, a cura di S. Ebert-Schiffer, Milano/Francoforte 1990, pp. 19ss. e 108.

¹⁵ Cf. R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935, p. 56; E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the art of the Renaissance*, Londra, 1966, p. 118 e B. L. Brown, »Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo«, in: *Il Rinascimento a Venezia* (vedi n. 12), p. 426.

¹⁶ Cf. N. A. Corwin, *The Fire Landscape: Its Sources and Its Development from Bosch through Bruegel I, with Special Emphasis on the Mid-century Bosch »Revival«*, tesi, Università di Washington 1976, e Unverfehrt (vedi n. 13).

¹⁷ Cf. W. Iser, *Die Appelstruktur der Texte*, Costanza 1970.

¹⁸ Si veda sempre: M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi 1966. Mi permetto di rimandare anche al mio libro: *L'Invenzione del quadro*, trad. it. di B. Sforza, Milano 1998, pp. 110–153.

¹⁹ Si veda: K. Ertz, *Jan Bruegel der Ältere*, Colonia 1981, p. 417 e, recentemente, M. Diaz Padron & M. Royo-Villanova, *Los Gabinetes de Pinturas*, Madrid 1992, p. 130–133.

²⁰ Le libertà che si sono prese i pittori nel quadro del Prado sono evidenti. Cf. C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1603, p. 448: »Gusto: Donna col braccio sinistro ignudo sopra del quale tiene un falcone [...]». Per terra sarà una Testudine.«

²¹ Lomazzo (vedi n. 10), p. 299.

²² *Ibid.*, p. 408.

²³ *Ibid.*, p. 294.

²⁴ Cf. la perplessità di Gombrich (vedi n. 15), p. 118.

²⁵ Per la teoria dei »sette governatori dell'arte« di Lomazzo si veda sempre: R. Klein, *La Forme et l'intelligible*, Parigi 1970.

²⁶ Cf. Ch. Perrault, *La Peinture*, Parigi, 1663, p. 10.

²⁷ G. Vasari, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architettori* (1564), ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1882, VII, p. 584 (»Lancilotto [Lancelot de Brugge?!] è stato eccellente in far fuochi, notti, splendori, diavoli e cose simiglianti«).

- ²⁸ Cf. Giorgio Vasari. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura Vasariana dal 1532 al 1554. Sottociesa di San Francesco*, Arezzo, 1981, pp. 215s.; P.L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven/Londra 1995, pp. 35ss. Per l'utilizzazione da parte di Vasari della luce artificiale e per il simbolismo dell'ombra mi permetto di rinviare al mio libro *Breva storia dell'ombra*, trad. it. di B. Sforza, Milano 2000, p. 38s.
- ²⁹ Si veda per esempio: T. Tasso, *Gerusalemme Liberata* (1581), XIII, III. Si veda il bellissimo Studio di Lucia Corrain, *Semiotica dell'invisibile: il quadro a lume di notte*, Bologna 1996.
- ³⁰ Virgilio, *Eneide*, II, 361–362.
- ³¹ C. Sorte, *Osservazioni nella pittura*, Venezia 1580, ed. a cura di P. Barocchi, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bd. 1, Bari 1960, p. 289.
- ³² *Ibid.*, p. 289–291.
- ³³ *Ibid.*, p. 291s.
- ³⁴ Barocchi (vedi n. 31), I, p. 533. Si veda anche, ma più moderato, J. von Schlosser, *La Letteratura artistica*, Firenze 1964, p. 394.
- ³⁵ Sono tentato di vedere nell'«endego fino e lacca» di Sorte, una trasposizione dell'*atramentum* ricordato da Plinio a proposito d'Apelle (vedi n. 1).
- ³⁶ Come è già stato notato da Corwin (vedi n. 16), p. 71, Sorte si trovava nel 1535 a Mantova, dove avrebbe potuto vedere i 20 »paesetti infiammati« acquistati da Federico Gonzaga.
- ³⁷ A questo punto si deve rimpiangere ancora una volta la perdita della »tela grande a oglio con Enea et Anchise« di Giorgione, dalla collezione di Taddeo Contarini, ricordata da Michiel. A questo, proposito si veda il summenzionato saggio di Nova (vedi n. 12).
- ³⁸ Virgilio, *Eneide*, II, 298–362. Versione poetica di Annibal Caro, Milano 1888, S. 60–62.
- ³⁹ Sorte (vedi n. 31), p. 292.
- ⁴⁰ Gombrich (vedi n. 15), p. 118, ripreso da Corwin (vedi n. 16), p. 71.
- ⁴¹ Il *Trattato* di Lomazzo uscì a Milano nel 1584, ma fu composto senza dubbio nei decenni precedenti.
- ⁴² Questa divisione dimostra la coscienza dell'arte fiamminga, dove il tema delle »Quattro Stagioni« era ben conosciuto.
- ⁴³ L. B. Alberti, *De Pictura*, Basilea 1540, I, 2 (1435/36).
- ⁴⁴ Faccio qui uso delle pertinenti osservazioni di K. Badt, »Raphael's Incendio del Borgo«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, pp. 35–59.
- ⁴⁵ Virgilio, *Eneide*, II, 721ss.
- ⁴⁶ Sorte (vedi n. 31), p. 291.
- ⁴⁷ Per l'opposizione *showing/telling*, vedi sempre: W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.
- ⁴⁸ In Virgilio la tecnica dello *showing* domina la prima parte del Secondo Canto (Enea che contempla l'incendio dalla terrazza della casa di Anchise) mentre la tecnica del *telling* è utilizzata nella seconda parte dello stesso Canto, dove l'eroe prende parte agli eventi e, infine racconta la sua fuga. Si vedano a questo proposito le osservazioni di G. Williams, *Techniques and Ideas in the Aeneid*, New Haven/Londra 1983, pp. 246ss. Ci sembra significativo il fatto che Sorte prenda giustamente ispirazione dalla parte descrittiva del Secondo Canto.

Register

- Abate, Niccolò dell' 318
 Abu Ma'sar (Albumasar) 200, 207
 Acciaiuoli, Donato 193
 Acteon 125, 128
 Aelian 131, 317, 319, 355, 395 f.
 Aelius Aristides 62
 Aeneas 188, 449 f.
 Agrippa von Nettesheim, Heinrich C. 273 f.
 (Magister) Albericus Londoniensis 197 ff.
 Alberti, Alberto 87
 Alberti, Leon B. 13, 14, 15, 16 f., 49, 51 ff.,
 61, 69 f., 83, 158 ff., 270, 305, 327 f., 411
 Albertus Magnus 161, 171
 Alciati, Andrea 65, 67 ff., 77 ff., 268, 417
 Alderotti, Taddeo 266
 Aldrovandi, Ulisse 285 f.
 Alessandri, Alessandro degli 226
 Alessi, Andrea 353
 Alewell, Karl 183
 Alexander d. Gr. 265, 361
 Allegri, Ettore 416
 Allori, Alessandro 416, 425 f.
 Alsted, Johann H. 15, 31
 Amantius, Bartholomaeus 72 f.
 Ammann, Jost 83
 Amor 197 ff.
 Amphion 65, 67
 Anchises 188
 Andalò di Negro 207
 Aneau, Barthélemy 273
 Anguissola, Sofonisba 269 f.
 Anna von Cleve 134
 Anselmi, Giorgio 273
 Antal, Friedrich 28
 Apelles 69 f., 287, 328, 334 f., 356, 361,
 439, 444, 446
 Apianus, Petrus 72 f.
 Apicius 96
 Apollo 128, 197 ff., 354, 357, 365, 370
 Apuleius 144, 197
 Aretino, Pietro 151, 158, 269 f., 323 ff.,
 368, 370 f.
 Ariosto, Ludovico 132, 144, 283, 356
 Aristoteles 15, 127, 155 ff., 270, 272 f., 281,
 285 f., 317, 319 f., 325 f., 341, 395, 410 f.
 Armand, Alfred 391
 Athanasius 143
 Attavante degli Attavanti 411
 Augustinus 173, 176 ff., 393 f.
 Azzo da Correggio 174

 Bacon, Francis 15
 Badius Ascensius, Jodocus 187
 Baillet, Adrien 264
 Baldini, Nicoletta 390 f.
 Baldinucci, Francesco 152
 Baldung Grien, Hans 77
 Bandinelli, Baccio 369 f., 372
 Bandmann, Günter 29
 Barasch, Moshe 159
 Barkan, Leonard 31
 Barocchi, Paola 307, 446
 Barolsky, Paul 264, 271, 274
 Barthes, Roland 320
 Bartholomäus Anglicus 14, 15
 Bartolomeo di San Concordio 171 f., 174 f.
 Bartsch, Adam von 358
 Bassano, Jacopo 285
 Bastian, Adolf 25
 Batkin, Leonid 56, 58
 Battista Mantovano, fra 153
 Bauer, Barbara 323
 Baumgarten, Alexander G. 12
 Beccafumi, Domenico 186, 193, 268
 Beham, Bartel 139
 Bellarmino, Roberto 144
 Bellerophon 65
 Bellini, Jacopo 99, 353
 Bellori, Giovanni P. 153
 Bembo, Pietro 78 f., 219
 Berenson, Bernard 276 ff.
 Bergson, Henri 24
 Bernardino von Siena 409
 Bernhard von Clairvaux 310, 399
 Bernharti, Gaspare 221, 227
 Berni, Francesco 370
 Bernini, Gianlorenzo 152, 155, 358
 Berruerio, Vincenzo 413
 Bersuire, Pierre 203, 408
 Billanovich, Giuseppe 172, 174 f.
 Bini, Giovan F. 224 f.
 Bing, Gertrud 21, 23
 Blosio Palladio 219
 Blumenberg, Hans 25
 Boas, George 264
 Boccaccio, Giovanni 15, 139, 206 f., 266 f.,
 279 f., 392, 408
 Bocchi, Achille 417 ff.
 Bocchi, Francesco 152
 Bode, Wilhelm von 413
 Boehm, Gottfried 153, 161
 Boldrini, Niccolò 370
 Boldù, Giovanni 276
 Bonasone, Giulio 417 f.
 Bonfons, Jean 426
 Bonhomme, Macé 83
 Bonsignori, Francesco 279
 Borgherini, Giovanni 282
 Borghini, Vincenzio M. 425 f.
 Bornscheuer, Lothar 30, 340
 Borso d'Este 400
 Bosch, Hieronymus 440 f., 446
 Boschini, Marco 160, 338
 Botticelli, Sandro 139, 387
 Bovillus, Carolus 418, 420
 Bracciolini, Poggio 174, 177
 Bredekamp, Horst 441
 Brennus 192
 Bretin, Philibert 74 f.
 Breu d. Ä., Jörg 79 ff.
 Briçonnet, Guillaume 385
 Bronzino, Angelo 416
 Brown, Louise B. 441
 Brueghel d. Ä., Jan 442 f., 448
 Brunelleschi, Filippo 51 f., 267
 Bruni, Leonardo 177
 Bruno, Giordano 123 ff.
 Brutus 183
 Budé, Guillaume 69, 78, 84, 99
 Burchiello 286
 Burckhardt, Jacob 26, 131 f., 151
 Busleiden, Hieronymus 96
 Butades s. Dibutades

 Caesar 172
 Calli, Antonio 160
 Camillus 183
 Campanella, Tommaso 152
 Campeggi, Tommaso 392
 Campi, Bernardino 100
 Capodiferro, Fausto Evangelista de' Madda-
 leni 219, 225
 Caraglio, Gian G. 351, 359, 369 f.
 Caravaggio 276
 Carmondy, Francis J. 398
 Caro, Annibale 447
 Caroto, Giovan F. 264, 276 ff.
 Carracci, Agostino 287 f., 318
 Carracci, Annibale 264, 284 ff.
 Carracci, Lodovico 287 f.
 Carrocci, Baverio de' 351
 Cartari, Vincenzo 65, 67, 73 f.
 Carusi da Urbino, Bartolomeo 173
 Casanova, Marcantonio 219, 227 f.
 Cassirer, Ernst 28
 Castagno, Andrea del 268
 Castiglione, Baldassare 219, 304, 317, 327 ff.
 Cattaneo, Giovanni B. 226
 Cato 176, 183, 317