

Giovanni Paolo Lomazzo

Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura (1584)

E perché in questo loco cade molto a proposito un precetto di Michel Angelo, non lascerò di riferirlo semplicemente, lasciando poi l'interpretazione et intelligenza di esso al prudente lettore. Dicesi adunque che Michel Angelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena, pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata e moltiplicata per uno, doi e tre. Et in questo precetto parmi che consista tutto il secreto de la pittura, imperoché la maggior grazia e leggiadria che possa avere una figura è che mostri di moversi, il che chiamano i pittori furia de la figura. (S. 29)

Nelle istorie de i rapimenti si ha principalmente da mostrare ne i rapitori la forza e l'insolenza, accompagnata da un certo desiderio amoroso della cosa che si rapisce, et ancora da un cotal furore et impeto; per il che vengono ad apparere in viso terribili e presti al rapire. Ma ne i rapiti si ha da esprimere il pianto, la paura, il dolore, lo spavento, la difesa et i prieghi per mitigar l'insolente [...]. (S. 310)

Et in queste composizioni sempre resterà estremamente lodato colui che mostrerà alcuno in atto che ti guardi piangendo, come che ti voglia dire la causa del suo dolore e moverti a participar della doglia sua, mentre che alla cosa per cui si piange e si addolora gli altri guardano in atti tutti mesti e convenienti all'offizio loro. Però da questi spettacoli hanno da essere lungi cose allegre, come fanciulli che scherzino et uomini che ridano; e quelli che non sono a parte del pianto mostrino tuttavia un certo tremore e meraviglia del caso, stando perciò rimessi dal ridere, ancora che per altro contenti di vedere quelle doglie e tribulazioni: come sarebbe a dire ne i Giudei mentre che hanno Cristo conficcato e levato in croce, et in quelli altri soldati che gl'innocenti fanciulli occidono, mentre che veggono le povere madri piangendo dibattersi e stracciarsi le vesti, le chiome e le misere carni per eccesso di dolore. Per ciò che si ha da pensare che uno, vedendo tali spettacoli tragici, benché non partecipi di quelle afflizioni e dolori, più presto però sta sopra di sé, con sembiante tristo e maninconico et anco in certo modo spaventato, che possa ridere; che tale affetto generano ne gli animi nostri così fatti casi, come pruova ciascun di noi mentre che vede alcuno morire, ovvero uccidere un suo nemico. Però tutte queste cose si hanno a tutte l'ore da investigare sottilmente con l'esempio della natura e con l'ornamento de l'arte. (S. 317 f.)

E di certo impossibile cosa è che alcuno possa esprimere col penello, parlando della più soda parte che sia nella pittura, per manco oscurità, invenzione alcuna, se non sa la forma esteriore di ciò che ha ritrovato. E di qui n'avviene ch'errandosi per non sapere il principio, molti, come ho detto, pratici, sono restati al fine della opera loro in vergogna; per ciò che è meno apprezzato nella pittura da savi quello che si

vede, che quello che sotto si gli nasconde come splendore velato da belli colori, in quella guisa che nei poemi i versi sono letti da noi con diletto più per i concetti e per la sostanza nascosta, che per quella armoniosa legatura di parole ch'esteriormente risente all'orecchio. Si che benissimo vediamo quanto il sapere la forma esteriore di ciascuna cosa sia non pur utile, ma necessario nella pittura. (S. 459 f.)

Avendo il pittore a rappresentare le istorie di tutte le parti del mondo e di tutte le età, chi non vede ch'egli ha da procedere con infinito riguardo, per rappresentarle decentemente, con le circostanze che gli si convengono rispetto alle maniere e costumi di quel paese e di quel età, in cui successe l'istoria che rappresenta? (S. 561)

Gian Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in: ders.: *Scritti sulle arti* (hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi), Florenz 1973–1975, 2. Bde. (Raccolta Pisana di saggi e studi, Bd. 33 u. 34), Bd. 2, S. 7–589.

Giovanni Paolo Lomazzo ***Traktat über die Kunst der Malerei, der Bildhauerei*** ***und der Architektur (1584)***

Da an diesem Ort vieles über eine Vorschrift Michelangelos geäußert wird, werde ich es nicht unterlassen, diese schlicht zu referieren, und die Interpretation und Klugheit der Vorschrift dann dem gewissenhaften Leser überlassen. Man sagt also, daß Michelangelo einmal folgende Anweisung dem Maler Marco da Siena, seinem Schüler, gab, daß er nämlich eine Figur immer pyramidal und ein-, zwei- oder dreimal um sich selbst – einer Schlange gleich – gedreht malen müsse. Und in dieser Vorschrift scheint mir das ganze Geheimnis der Malerei zu liegen, da die größte Anmut und der größte Liebreiz, die eine Figur haben kann, darin liegen, daß sie Bewegung zeigt, was die Maler die Erregtheit einer Figur nennen.

In den Historienbildern mit Raubdarstellungen muß man in den Entführern vor allem ihre Kraft und Anmaßung zeigen, begleitet von einer gewissen verliebten Begierde gegenüber der Sache, die sie rauben, sowie von starker Raserei und starkem Ungestüm; daher erscheinen die Gesichter schrecklich und voll eiliger Bereitschaft zum Raub. In den Entführten jedoch muß man das Weinen, die Angst, den Schmerz, den Schrecken, die Abwehr und die Bitten, um den Unverschämten zu besänftigen, zum Ausdruck bringen [...].

In diesen Kompositionen wird immer derjenige äußerst gelobt werden, der jemanden zeigt, wie er den Betrachter weinend anschaut, als ob er ihm den Grund seines

Schmerzes mitteilen und ihn dazu bewegen wolle, an seinem Leid teilzunehmen, während die Sache, wegen der man weint und leidet, von den anderen mit ganz traurigen und ihrer Aufgabe entsprechenden Gesten betrachtet wird. Von diesem Schauspiel müssen jedoch fröhliche Dinge fern bleiben, wie scherzende Kinder oder lachende Männer; und diejenigen, die nicht an dem Weinen teilhaben, sollen dennoch eine gewisse Erregung und Erstaunen über die Angelegenheit zeigen, und deswegen vom Lachen weit entfernt sein, obwohl sie übrigens zufrieden sind, diese Leiden und diese Drangsal zu sehen: Als ob man von den Juden spräche, während sie Christus durchbohrten und ans Kreuz hoben, oder von den anderen Soldaten, die die unschuldigen Kinder ermorden, während sie die armen Mütter weinen und sich winden sehen, sich die Kleider zerreißen, die Haare rauhen und das arme Fleisch schinden wegen des maßlosen Schmerzes. Daher muß man denken, daß jemand, der solch tragisches Schauspiel sieht, sehr bald, obwohl er nicht an diesen Trübnissen und Schmerzen teilhat, außer sich ist, mit trauriger, melancholischer und in gewisser Weise auch erschreckter Miene, daß er lachen könnte; denn ein solches Gefühl bringt so geartete Fälle in unseren Seelen hervor, wie jeder von uns erfährt, der jemanden sterben oder seinen Feind umbringen sieht. Aber all diese Dinge muß man jederzeit scharfsinnig anhand des Beispiels der Natur und der Zierde der Kunst untersuchen.

Es ist sicher ein unmögliches Ding, daß jemand mit dem Pinsel, um vom schwierigsten Teil der Malerei zu sprechen, durch weniger Unwissenheit, irgendeine Erfindung ausdrücken könne, wenn er nicht die äußere Form dessen kennt, was er gefunden hat. Daher kommt es, wie ich schon sagte, daß viele Ausübende, die sich irrten, weil sie das Prinzip nicht kannten, am Ende ihres Werkes in Schmach verblieben. So wie von klugen Menschen in der Malerei das, was man sieht, weniger geschätzt wird als das, was sich darunter verbirgt, wie ein Glanz, der durch schöne Farben verhüllt ist, so finden wir in Gedichten beim Lesen der Verse mehr Vergnügen an den verborgenen Ideen und Inhalten als an der harmonischen Verbindung von Wörtern, die man äußerlich mit dem Ohr wahrnimmt. So erkennt man nun ganz deutlich, wie sehr es in der Malerei nicht nur nützlich ist, die äußere Form einer jeden Sache zu kennen, sondern auch notwendig.

Der Maler muß die Historien aller Teile der Welt und aller Epochen darstellen, und wer sieht da nicht, daß er mit unendlicher Umsicht vorgehen muß, um sie angemessen und den Umständen entsprechend darzustellen, die bezüglich der Sitten und Gebräuche des jeweiligen Landes und der jeweiligen Epoche herrschen, in denen die abgebildete Historie sich abspielte?

[Übersetzung von Doris Müller-Ziem]

Kommentar

Der Mailänder Maler Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600) widmete sich nach seiner Erblindung mit dreiunddreißig Jahren ausschließlich der auch schon vorher von ihm ausgeübten schriftstellerischen Tätigkeit. Neben Gedichten veröffentlichte er kunsttheoretische Schriften. 1584 erschien der *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, dem 1591 die Schrift *Idea del tempio della pittura* folgte, die in weiten Teilen die Ausführungen des *Trattato* zusammenfaßte, jedoch stärker von neuplatonischen Vorstellungen durchdrungen war.¹ Lomazzos Aussagen zur *istoria* waren den bereits bestehenden Traditionen sowie den Vorgaben der Gegenreformation verpflichtet, orientierten sich aber auch, wie seine gesamte Kunsttheorie, an neuplatonischem Gedankengut. Die Einflüsse der Planeten (»corpi superiori«), der Elemente und Temperamente erfassen nach Lomazzo alle inneren und äußeren Bewegungen des Menschen.

Dell'istoria di pittura ist das siebente Buch des *Trattato* überschrieben. Da der Begriff der *istoria* engstens mit Dichtungs- und Geschichtskennntnis verbunden war, diente dieser Teil des Traktats als eine Art Handbuch der *forme*, d. h. vor allem der Ikonographie, aber auch der Anatomie, Kostümkunde oder Architekturgeschichte.

Zwischen den Zeilen des *Trattato* wird deutlich, daß die theologische, mythologische, astrologische und poetische Bildung des Historienmalers auch für komplizierte *concetti* und überhöhte, moralische Aussagen der Bilder als notwendig erachtet wird; gleichwohl überläßt es Lomazzo dem Maler, das Thema zu präzisieren und es gemäß der Verschiedenartigkeit der Aufgabe auszuwählen und der notwendigen *verosimilitudo* zu unterwerfen.² Kaum ein Traktat ist in dieser Hinsicht so ausführlich, selbst die Metaphorik der Bibel wird von Lomazzo in einzelnen Zitaten vorgeführt, um den Maler so auf die bildhafte Sprache und die in ihr enthaltenen möglichen Attribute aufmerksam zu machen.

Wie bei Alberti, finden sich in den Kapiteln zur *composizione* zentrale Aussagen zum Historienbild. Hier trifft Lomazzo auch die ungewöhnliche Unterteilung in *composizione di principali istorie* und der *composizioni di meno principali istorie*. Bei den *principali istorie* unterscheidet Lomazzo Schlachten- und Kriegsbilder, Schiffsschlachten, Raubdarstellungen, Gastmähler, Stadteinnahmen, Apokalypsen, Bilder zur Ausstattung von Kirchen, aber auch Liebesgeschichten und heitere Themen und anderes mehr. Gleichsam vorausweisend auf Poussins *Tod des Germanicus* liest sich die Theorie zu den *spettacoli tragici*, die unter den *composizione di mestizia* aufgeführt ist. Ähnlich wie Alberti, der die *Opferung der Iphigenie* des antiken Malers Timanthes nannte, um die verschiedenen Abstufungen eines einzigen schwierigen Affektes, der Trauer, als vorbildlich für den Maler anzugeben, empfiehlt Lomazzo »Stufe für Stufe« den Ausdruck psychischen Schmerzes auf die Anwesenden zu verteilen. Der Autor handelt die ganze Palette der Affekte – von grausamen (*furia e crudeltà grandissima*) bis zu denen des Erstaunens und des Mitleids – in den oben genannten Kompositionseinteilungen thematisch ab und widmet ihr ein eigenes Kapitel.³ Um seine Absichten deutlich zu machen, beruft sich Lomazzo in diesem

Zusammenhang – ganz in der Tradition des Horazschen *ut pictura poesis* stehend – auf antike und zeitgenössische Schriftsteller wie Homer, Vergil, Ovid, Ariost und Tasso.

Bei den *composizioni meno principali*, unterscheidet Lomazzo Darstellungen von antiken Spielen, Triumphzüge, Trophäen, Gebäude, Friese oder Tierbilder. Bei allen *istorie* ist der Kern der Handlung, der Grund für die *moti* der Figuren, vom Maler besonders deutlich zu gestalten. Dieser Ausdruck vereint bei Lomazzo die Begriffe *movimento del corpo* und *movimento dell'animo*, wie sie von Alberti verwendet wurden.

Berühmt und für die Geschichte der Kunst folgenreich waren Lomazzos grundlegenden, von Michelangelo übernommenen Äußerungen zur geschlängelten Linie. Das »ganze Geheimnis der Malerei« sei in der *figura serpentinata* enthalten, da nur in ihr die größtmögliche Anmut und Leichtigkeit erreicht werde.⁴ Die wegweisenden Äußerungen wurden bis zum 18. Jahrhundert, etwa bei Hogarths *Line of Beauty*, zum Inbegriff von *varietas* und Schönheit der Figur, der Figurengruppen und der *istoria*. G. G. R. / U. M. H.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu ausführlich Roberto Ciardis Einleitung, in: Lomazzo 1973–1975, Bd. 1, S. VII ff.; zum *Trattato* vgl. auch Gerald Ackerman: *Lomazzo's Treatise on Painting*, in: *Art Bulletin* 49/1967, S. 317–327; zu Lomazzo vgl. auch Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstgeschichte*, Berlin 1985, S. 55; Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 298 ff.
- ² Lomazzo umschreibt die *verosimilitudo* zum Teil mit *simile al vero*, dort, wo es den *sentimente dell'istoria* zu wahren gilt, d. h. eine Art Modus der gewählten Gattung beizubehalten, den er mit *grave* und *buono* umschreibt, vgl. Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, S. 242 f.; im Zusammenhang mit Grotesken benutzt er den Begriff *verisimilitudo naturale*; vgl. ebd., S. 369.
- ³ Vgl. Lomazzo 1973–1975, Bd. 2, S. 420.
- ⁴ Vgl. David Summers: *Maniera and Movement: The Figura Serpentinata*, in: *Art Quarterly* 35/1972, S. 269–301.