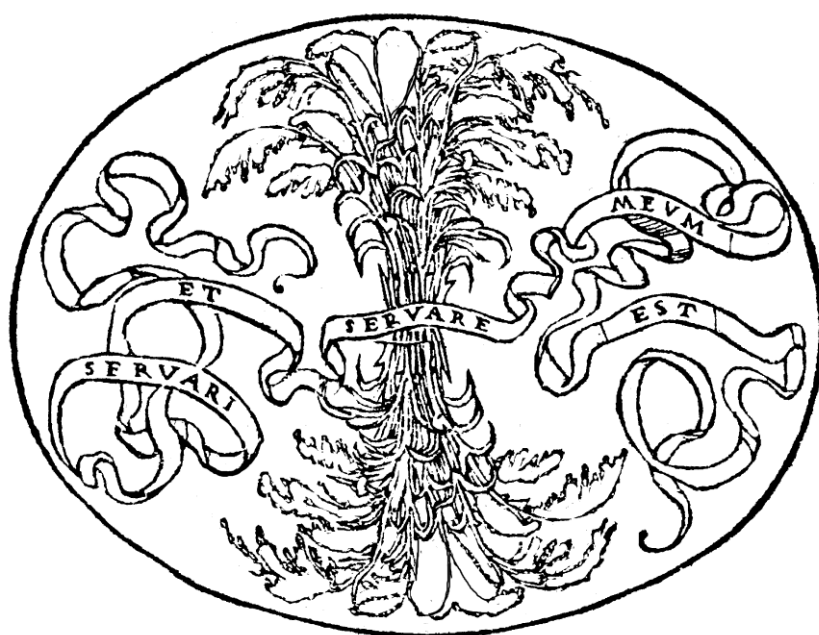


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

32/2024



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- FRANCESCO CAGLIOTI pp. 1-110
Non Michelangelo giovane o sul 1530, ma Antonio Novelli verso il 1630:
una statua incompiuta per il ciclo dei *Mesi* e delle *Stagioni*
di Maria de' Medici, regina madre di Francia
con la collaborazione di SARA RAGNI
- Vasari, Armenini, Zuccari: Arte, Storia, Fonti, Lessico, Filosofia*
a cura di Vita Segreto
- VITA SEGRETO pp. 113-124
Introduzione
- GENEVIEVE WARWICK pp. 125-151
Filarete's Compass: Renaissance Technologies of *Disegno*
- ANNA MARIA SIEKIERA pp. 152-162
Vasari, Armenini, Zuccari pittori e scrittori
- CRISTINA GALASSI pp. 163-185
«A l'arte vera e perfetta fu molto vicino»: Pietro Perugino in Vasari,
Armenini e Zuccari
- MARCO RUFFINI pp. 186-206
Caravaggio e Giorgione, a partire da Vasari
- EVA STRUHAL pp. 207-219
Precetti: Reflections on the relationship between artistic
practice and theory
- ELISA ACANFORA pp. 220-238
La teoria artistica di Armenini attraverso il mito di Michelangelo
- SALVATORE CARANNANTE pp. 239-250
La «vera filosofia d'Aristotele». Forme e significati della
presenza aristotelica nell'*Idea* di Federico Zuccari

- MARIA GIULIA AURIGEMMA pp. 251-279
Pareri in postille, per gli avvii critici di Federico Zuccari
- FRANCA VARALLO pp. 280-303
Tra *Idea* e disegno: la narrazione di sé nel *Passaggio per Italia* di
Federico Zuccari
- MACARENA MORALEJO ORTEGA pp. 304-348
Ripensare l'*Idea*: scrittura e pittura nel soggiorno spagnolo di
Federico Zuccari
(1585-1589)
- VITA SEGRETO pp. 349-398
Circa 1605, Zuccari e Rubens in Mantova: la *Lettera a' Prencipi*
e la *Santissima Trinità* Gonzaga

LA TEORIA ARTISTICA DI ARMENINI ATTRAVERSO IL MITO DI MICHELANGELO

Notissimo, eppure mai sino in fondo indagato nella sua interezza e complessità: tra questi due termini, apparentemente paradossali, si attesta nella storiografia moderna il trattato *De' veri precetti della pittura* del faentino Giovan Battista Armenini, la cui *editio princeps* fu licenziata a Ravenna dall'editore Francesco Tebaldini nel 1586. E ciò vale nonostante alcuni pionieristici contributi – tra cui quelli di Julius von Schlosser, di Luigi Grassi, di Antony Blunt, di Paola Barocchi e di Giovanni Previtali¹ –, cui si sono aggiunti l'edizione Einaudi del 1988, curata da Marina Gorreri e introdotta da Enrico Castelnuovo², e alcune preziose indagini recenti³, che ne hanno sottolineato, in specie, l'orientamento teorico a proposito del disegno⁴ e le indicazioni sulle tecniche artistiche⁵; mentre con importanti contributi Stefano Pierguidi ne ha analizzato il concetto di imitazione e l'ammirazione per i grandi maestri del primo Cinquecento⁶. Temi, questi ultimi, innegabilmente centrali nel pensiero teorico armeniniano, che riprendo in questa sede.

Affrontandone una rilettura, è necessario – io credo – fare piazza pulita innanzitutto di alcuni *clichés* interpretativi in cui il trattato di Armenini è rimasto a lungo imbrigliato.

Da quando Schlosser lo giudicò «un vero e proprio libro di laboratorio», «come a suo tempo quello del vecchio Cennini»⁷, è invalsa l'idea che esso sia un testo che «insiste su ricette ed accorgimenti di mestiere [...] confermando interessi irrimediabilmente pragmatici»⁸, costituendo pertanto un «*vademecum* professionale» quale «voce diretta delle botteghe artistiche» del tempo⁹. Sebbene da questa linea interpretativa, che fa di Armenini essenzialmente «un pratico e un empirico»¹⁰, avesse già messo in guardia Luigi Grassi nel 1948, che lo aveva riletto a giusta ragione sul piano della teoria artistica¹¹, ne troviamo accoglienza in sede critica nei

Desidero ringraziare Pietro Marani e Macarena Moralejo Ortega per alcune indicazioni bibliografiche.

¹ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996; GRASSI 1948; BLUNT 1956; BAROCCHI 1956, p. 206; particolarmente illuminante, e ancora oggi condivisibile, il tracciato critico proposto in PREVITALI 1962. Si veda poi la bibliografia qui indicata alle note seguenti, tra cui gli scritti di Paola Barocchi in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, *ad indicem*, e *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962. Inoltre si vedano: QUAGLINO 2019, sul lessico e sulle fonti teoriche e tecniche, e AURIGEMMA 2022, cui rimando per le edizioni del trattato, tra le quali quella on-line della Fondazione Memofonte e dell'Accademia della Crusca (<http://memofonte.accademiadellacrusca.org/pdf/13.pdf>).

² ARMENINI/GORRERI 1988: è questa l'edizione cui si fa qui riferimento; utile anche l'edizione critica spagnola ARMENINI/BERNÁRDEZ SANCHÍS 1999. Della stessa studiosa si vedano inoltre BERNÁRDEZ SANCHÍS 1991 e 1992.

³ Si aggiunga, oltre a quanto indicato nelle precedenti note: NYHOLM 1977-1982; DAVIDSON 1983; FREEDMAN 1987; WILLIAMS 1995; NARDMANN-STOFFEL 1998; BRUZZESE 2012; BOSCH 2017, 2020; ANJALI RITCHIE 2020, pp. 8-9; per una lettura del contesto: OSTROW 2016, e p. 15 su Armenini.

⁴ SCIOLLA 1991, p. 26; PREVITERA 2011, pp. 7-8, tav. 2, anche sul soggiorno fiorentino di Armenini nel 1563; PAGLIANO 2015.

⁵ CERASUOLO 2003 e 2014, in specie pp. 43-47, 100-103; MARCHAND 2017.

⁶ PIERGUIDI 2006(2007); 2011a; 2011b (sul ritrarre dal naturale); 2013, in particolare p. 10.

⁷ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996, p. 384, e cfr. p. 385.

⁸ «Armenini insiste su ricette ed accorgimenti di mestiere ed esalta, memore delle preoccupazioni didattiche della Controriforma, gli allettamenti educativi del colore nei confronti del più razionale disegno, confermando interessi irrimediabilmente pragmatici» (BAROCCHI 1984a, p. 142).

⁹ ROMANO 1990, pp. 148-150, sebbene la sua lettura sia più sfaccettata. Cfr. *infra*.

¹⁰ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996, p. 383.

¹¹ GRASSI 1948, in specie p. 40, pur in una generale svalutazione del trattato stesso, che, a suo dire, «va situato su un piano minore di valutazione, nei confronti di altri trattati manieristici del genere».

decenni seguenti, con un'eco nella definizione di «pragmatismo tecnico» di Paola Barocchi¹² e un seguito significativo ancora nella storiografia ultima¹³.

Se gli aspetti manualistici – «pratici, tecnici, esecutivi»¹⁴ –, più concretamente legati al mestiere delle botteghe (concentrati eminentemente nel secondo libro), appaiono certo derivati dall'esperienza di Armenini come pittore e dalle sue lunghe frequentazioni artistiche a Roma e in giro per l'Italia (a suo dire «in tutte le città che si rinchiudono fra Milano e Napoli e fra Genova e Venezia»)¹⁵, la sua affermazione, nel proemio, di voler scrivere un'opera nuova con «utili avvertimenti»¹⁶ va intesa non solo come un *topos* ricorrente negli scritti d'arte¹⁷, ma, come in Lodovico Dolce, nella direzione di una critica sia al trattato poco concreto, e troppo 'matematico', di Leon Battista Alberti (su cui comunque entrambi si fondarono), sia, meno implicitamente, alle fortunate teorie artistiche di Albrecht Dürer¹⁸.

Così, altrettanto, sono da rivedere altre definizioni di comodo, sinora adottate in modo corrente. Di un «accentuato moralismo» lo accusava Grassi nel 1948¹⁹, e sebbene non si possa svincolare il testo – per data di pubblicazione e per generazione dell'autore («costretto» a farsi chierico²⁰) – dalle istanze tridentine che segnarono innegabilmente il periodo, etichettarlo come controriformato e moraleggiante non rende giustizia della molteplicità, della varietà e del carattere umanistico dei suoi argomenti. E fors'anche non chiarisce l'ambiente culturale e artistico della sua gestazione, da vedersi invece, come già prospettava Giovanni Romano²¹, ben prima dell'uscita editoriale. Così pure risulta alquanto riduttivo ricondurre il testo quasi unicamente all'opposizione tra colore e disegno, tema armeniniano commentato, tra l'altro, in maniera non univoca dalla critica moderna²².

La lettura, ancora, del trattato come un esplicito «programma classicista»²³ – che fa pertanto di Armenini un «preclassicista»²⁴, ovvero un portavoce di un «ideale classicheggiante» che arriva a Mengs²⁵, così come ha inteso Castelnuevo (ma già Grassi²⁶ lo vedeva come un precedente per Bellori) – appare a mio giudizio alquanto fuorviante, rischiando di non intendere il profondo portato umanistico del pensiero armeniniano, che si lega, invero, a principi albertiani fatti propri in un panorama, di certo assai più ampio, della letteratura d'arte.

Ha avuto aggio, altresì, una linea interpretativa aperta da Schlosser²⁷, e seguita a un dipresso da Grassi, che ha sottolineato il «carattere manieristico del trattato»²⁸. Sebbene si dovrà intendere, poi, cosa si cela dietro questa definizione, dotata per altro, com'è noto, di una

¹² Si veda *supra*, nota 8; *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, in particolare II (1973), p. 1263, dove la curatrice lo intende all'insegna di un «pragmatismo tecnico».

¹³ L'impostazione di Schlosser viene accolta in PAGLIANO 2015, p. 129, e trova un seguito in *LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE* 2014, pp. 17-18.

¹⁴ Come osserva Enrico Castelnuevo nella sua prefazione a ARMENINI/GORRERI 1988, p. VIII.

¹⁵ È quanto Armenini stesso afferma: *ivi*, pp. 22-23. Si veda inoltre MORSELLI 2022, sulla frequentazione con Luca Longhi.

¹⁶ *Ivi*, pp. 11, 17.

¹⁷ Concordo con quanto rileva giustamente Enrico Castelnuevo in ARMENINI/GORRERI 1988, p. VIII.

¹⁸ In polemica verso il Dürer trattatista: ARMENINI/GORRERI 1988, p. 114.

¹⁹ GRASSI 1948, p. 42, e cfr. pp. 51-52.

²⁰ Armenini lo dice nel trattato: ARMENINI/GORRERI 1988, p. 255.

²¹ ROMANO 1990, p. 150. A questo contributo, insieme all'introduzione dell'edizione einaudiana, rimando per l'analisi del contesto storico.

²² Letture critiche divergenti si trovano in SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996 (Armenini come portavoce di una posizione favorevole al colore) e in GRASSI 1948, pp. 49-50: entrambe hanno influenzato gli studi successivi. Degna di attenzione è la rilettura recente, che condivido, in CERASUOLO 2014, pp. 46-47. Si veda sulla questione *infra*.

²³ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 108-109, nota 9; p. 160, nota 23.

²⁴ Prefazione di Enrico Castelnuevo, in ARMENINI/GORRERI 1988, p. VIII.

²⁵ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 76, nota 6.

²⁶ GRASSI 1948, in specie pp. 45, 51-53.

²⁷ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996, pp. 384, 385.

²⁸ GRASSI 1948, p. 44, e cfr. pp. 40-41, 46, 50.

lunga e controversa fortuna critica, tale esegesi – anche se non del tutto calzante – ha avuto una sua ragione d'essere in quanto, innegabilmente, il trattato fotografa un panorama artistico che collima con quello dei pittori della Maniera sino agli esiti più tardi.

Da parte mia, l'angolo di osservazione vuole essere, in particolare, il mito di Michelangelo: un'utile cartina di tornasole per rileggere, invero ad ampio raggio, il testo del pittore e teorico faentino nel quadro della letteratura artistica post-vasariana, dal momento che, com'è ben noto, fu appunto sull'apprezzamento o, al contrario, sulla critica al «divino» Buonarroti che la trattatistica posteriore alle celebri *Vite* dello scrittore aretino si pronunciò e si dovette misurare.

L'elogio per il «divin Michelangelo Buonarroti»²⁹, così come egli si esprime evidentemente al seguito di Vasari, è nodale nella teoria artistica di Armenini. Se, a suo dire, il fine ultimo del pittore è il raggiungimento di «una bella e graziosa maniera» (o, come anche la definisce, una «bella e dotta maniera»)³⁰, va sottolineato che a quest'ultima si perviene, sempre secondo il faentino, attraverso un lungo percorso di apprendimento dell'arte che ha come base, e come fulcro, lo studio dei maestri e di Buonarroti in particolare. Nelle sue «regole e precetti»³¹, o piuttosto nella sua «guida» con «ferme regole» (così come definisce la sua opera), egli indica, infatti, come prioritaria la pratica della copia, codificando un procedimento che, sin dalle prime fasi dell'apprendistato dei giovani, era usuale nelle botteghe e acclamato dai trattatisti a partire da Cennino Cennini³². A differenza, tuttavia, di quest'ultimo – legato al rinnovamento umanistico, in senso naturalistico, giottesco – Armenini antepone, come già Vasari, lo studio dei maestri alla ripresa del naturale e, anche, al recupero dei modelli antichi.

Di certo, il suo concetto di «copia» è divenuto ormai onnicomprensivo (e viene a includere, oltre allo studio del naturale e delle buone pitture, le derivazioni da stampe, da opere di plastica, ossia dai «modelli», e dall'antico)³³, sancendo di fatto le pratiche ormai correnti negli atelier del tempo. Appare rilevante, come è stato osservato³⁴, che nel suo lungo soggiorno romano (1555-1556) egli stesso si fosse dedicato all'esecuzione di copie, da monumenti e da opere d'arte, destinate a Filippo II di Spagna.

Se da un lato appare uno dei più forti sostenitori dell'attività di copia e dell'utilità delle stampe di traduzione, cui dedica vari passi molto significativi³⁵ anticipando in questo temi cardini della letteratura artistica sei-settecentesca³⁶, d'altra parte, nel suo trattato, sin dal proemio, non manca di tracciare, in maniera molto lucida, i rischi della pratica di copia per un giovane apprendista: «Concozziacosaché si sa bene che i disegni delle stampe danno la maniera cruda, l'opere dipinte ritardano, le statue l'induriscono, i modelli la mostrano meschina e nuda d'abbigliamento, e li naturali, se non sono più che belli (il che è di rado) la promettono stentata e debole»³⁷.

Nel capitolo VIII del primo libro, volto espressamente a dimostrare «come si acquista» la «bella maniera», Armenini addita come modelli da imitare in modo precipuo «le opere del divin Michelangelo Buonarroti, quelle di Baccio Bandinelli e quelle di frate Guglielmo [Della

²⁹ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 78.

³⁰ Ivi, pp. 15, 75, in specie vi è dedicato tutto il capitolo VIII del primo libro, pp. 75-86.

³¹ Ivi, in particolare p. 33.

³² Sulla pratica della copia nelle fonti e nella trattatistica si vedano *LEGGERE LE COPIE* 2020 e «VENEZIA ARTI» 2021 (con bibliografia precedente).

³³ Il concetto, ripreso in più punti nel trattato, è reso esplicito già nelle pagine iniziali del proemio: ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 12-13. Sulle tecniche della copia in Armenini: HERRERO-CORTELL 2022, pp. 19-20, 29-30.

³⁴ PREVITALI 1962, p. 238.

³⁵ ARMENINI/GORRERI 1988, in specie pp. 13, 69.

³⁶ Ben nota è l'attenzione per l'attività di copia da parte del marchese Vincenzo Giustiniani, nella sua celebre *Lettera sulla pittura*, come pure, anche più ampiamente, da parte di Balducci nella sua altrettanto famosa *Lettera a Vincenzo Capponi*. Sulle stampe di traduzione si veda da ultimo (con ampia bibliografia precedente): *LA STORIA DELL'ARTE ILLUSTRATA* 2022.

³⁷ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 14, e cfr. anche le sue critiche a p. 70.

Porta] milanese»³⁸, che mette sullo stesso piano – secondo il topico paragone tra gli antichi e i moderni – delle più celebri statue dell’antichità, per eccellenza d’arte e valore didattico³⁹. Se la sua lista di mirabili esempi classici conservati nella città pontificia – che conta il Laocoonte, l’Ercole Farnese, la Venere Cnidia prassitelica, l’Apollo, la cosiddetta Cleopatra (ma Arianna) e il «Torso grosso» del Belvedere – combacia in buona sostanza, come ha osservato Marina Gorreri⁴⁰, con le «anticaglie citate da Plinio delle più famose», richiamate da Vasari nel passo che apre la definizione di maniera moderna, va altresì rilevato che Armenini vi inserisce, oltre ai rilievi della Colonna Traiana e Antonina, anche altre celeberrime statue antiche. Tra queste, insieme al Nilo, al Marc’Aurelio e ai Dioscuri, si noterà il Pasquino, apprezzato da subito dal cardinale Oliviero Carafa sin dalla sua riscoperta nel 1501: una stima tuttavia non così ovvia, tanto da codificare il pezzo come una eminenza dell’arte classica, e che dovette suscitare qualche eco, se pensiamo che Giovan Lorenzo Bernini, volendo sfoggiare a Parigi la sua erudizione antiquaria, celebrò quella statua mutila tra le opere «greche» presenti a Roma, sollevando ancora stupore nella corte francese⁴¹.

Quanto alla pittura, Armenini ne vede l’apice «nel tempo che visse Leonardo da Vinci, Raffaele da Urbino, Michelangelo Buonarroti, Tizian da Cadore, Antonio da Correggio, Sebastian [Luciani] Veneziano, Giulio Romano, Andrea del Sarto e molti altri», un vertice assoluto (secondo il concetto di progresso dell’arte) ma velocemente eclissatosi (nelle sue parole: «in meno dello spazio di cinquant’anni si è veduta declinare la maniera») ⁴². Il concetto della decadenza inevitabile dell’arte risale, come ha da tempo sottolineato Eugenio Battisti, a Michelangelo stesso e aveva trovato ricezione nella *Vita* buonarrotiana di Condivi e nel proemio vasariano («mi par di poter dire sicuramente, che l’arte sia salita tanto in alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso; che sperare oggimai più auguramento») ⁴³, passi che il faentino poteva benissimo conoscere. A differenza di Vasari, tuttavia, nel suo trattato egli intende indicare alcuni «veri precetti» per superare o almeno tentare di sanare la parabola involutiva, che a suo giudizio aveva segnalato l’arte dell’ultimo cinquantennio⁴⁴.

E mi sembra degna di nota anche la selezione da lui fatta tra le somme personalità della pittura. Se liste di eccellenza costruite sulle *diversae virtutes* degli artisti notevoli si trovavano già negli scrittori antichi, secondo modelli dell’oratoria⁴⁵, non mi sembra casuale la scelta armeniniana di una rosa di otto grandi maestri come paradigma della moderna perfezione dell’arte. In numero di otto, Ludovico Ariosto⁴⁶ nelle due celebri ottave dedicate ai pittori apposte all’edizione del 1532 dell’*Orlando furioso*⁴⁷ aveva contrapposto, infatti, artisti antichi e moderni. Nello stesso numero, proprio sulla linea ariostesca e forse altresì sulla scorta di una possibile conoscenza del trattato di Armenini, li indicherà il modenese Alessandro Tassoni nel suo celebre *Paragone* edito nel 1620.

³⁸ Ivi, p. 78; sulla copia da Michelangelo si vedano anche LUKEHART 2016, pp. 39-40, e RINALDI 2016, p. 65.

³⁹ Per le statue antiche da lui elencate: ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 77-78.

⁴⁰ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 77, nota 8.

⁴¹ CHANTELOU/STANIĆ, p. 53; sulla fortuna della statua, più ampiamente: SPAGNOLO 2019.

⁴² ARMENINI/GORRERI 1988, p. 24.

⁴³ BATTISTI 2012, pp. 69-70, con l’indicazione dei passi relativi. Per la biografia vasariana di Buonarroti rimando al recente contributo CAGLIOTI 2018.

⁴⁴ Faccio mia l’acuta osservazione di Orietta Rossi Pinelli in *LA STORIA DELLE STORIE DELL’ARTE* 2014, p. 17.

⁴⁵ In merito alle fonti antiche si veda *ESTETICA DELLA SCULTURA* 2003, p. 25.

⁴⁶ Al numero topico di otto artisti antichi (Timagora, Parrasio, Polignoto, Protogene, Timante, Apollodoro, Apelle e Zeusi) Ariosto nel canto 33 dell’*Orlando furioso* (ed. 1532) intese contrapporre altrettanti moderni, sebbene la sua lista annoveri, in modo cumulativo, i «duo Dossi», che vengono messi accanto a Leonardo, Mantegna, Giovanni Bellini, Sebastiano del Piombo, Raffaello, Tiziano e soprattutto a Michelangelo («quel ch’a par sculpe e colora, Michel, più che mortale, angel divino»).

⁴⁷ ARIOSTO/CARETTI 1971, p. 984. Sull’ottava ariostesca dedicata ai pittori moderni si trovano riflessioni in BAROCCHI 1970; e recentemente in SAVY 2016.

A differenza di Ariosto e anche di Lomazzo – che nelle *Rime* e poi nell'*Idea del tempio della pittura* (1590) si limiterà a indicare solo sette vertici moderni⁴⁸ –, il faentino restringe il campo ai protagonisti della «maniera moderna», condividendo, evidentemente, l'idea vasariana di una cesura profonda rispetto ai periodi precedenti, segnati per contro da una maniera «cruda, secca e tagliente»⁴⁹. Questa aggettivazione scelta da Armenini ricalca in modo del tutto palmare il rinomato passo vasariano nel proemio della terza parte delle *Vite*, laddove lo storico aretino lodava appunto «certe anticaglie, citate da Plinio delle più famose [...] [che] furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente»⁵⁰, propria dell'arte quattrocentesca.

Focalizzando il suo favore sugli artisti della maniera moderna, Armenini nella sua rosa di eccellenze elimina dunque, rispetto ad Ariosto, Giovanni Bellini, di cui comunque dà (non contestualmente) un giudizio positivo⁵¹, e Mantegna, quest'ultimo elencato anche da Lomazzo; sempre in autonomia, inoltre, non condivide la preferenza ariostesca per i «duo Dossi» e quella che sarà di Lomazzo per Gaudenzio Ferrari. Ancora più netta è la sua critica a quei pittori di 'fantocci' che ha «raccolto Giorgio Vasari ne' suoi libri, da Cimabue fino a Pietro Perugino»⁵².

Ma non sono solo otto i maestri «eccellenti» portati a esempio in tutto il trattato: Armenini, com'è noto, aggiunge una profonda ammirazione per altri «valent'uomini»⁵³, di cui ripercorre le vicende artistiche e biografiche, iniziando da Perin del Vaga – «il qual Perino si può dire che, nel suo tempo, fosse il più vago e universale pittore d'ogni altro»⁵⁴ –, e proseguendo con Daniele da Volterra, Domenico Beccafumi, il Parmigianino e Francesco Salviati⁵⁵, mentre si trovano citazioni favorevoli in primo luogo per Taddeo Zuccari e comunque per gli artisti, attivi a Roma, legati a Raffaello (Giovanni da Udine, Polidoro da Caravaggio⁵⁶ e Baldassarre Peruzzi⁵⁷), secondo preferenze che trovano confronto con il *Lamento della pittura* di Federico Zuccari. Non mancano i pittori settentrionali (Giorgione, il Pordenone⁵⁸, il ferrarese Garofalo⁵⁹ e il genovese Luca Cambiaso⁶⁰), ed è degna di nota la citazione singolare, non tanto per il ravennate Luca Longhi⁶¹ come ritrattista, ma per il ben più raro Giovanni da Nola, come disegnatore⁶².

Come già Paolo Pino, Armenini cerca di perseguire un equilibrio tra disegno e colorito⁶³ e una equa propensione tra la maniera toско-romana e la veneziana, qui inserendo al vertice i veneti Tiziano Vecellio e Sebastiano del Piombo (quest'ultimo comunque, non

⁴⁸ Per Lomazzo i sette vertici antichi sono Parrasio, Timante, Anfione, Protogene, Apelle, Asclepiodoro e Aristide tebano, che vengono contrapposti ai moderni Michelangelo, Gaudenzio Ferrari, Polidoro, Leonardo, Raffaello, Mantegna e Tiziano (sulla teoria dei sette governatori della pittura in Lomazzo si rimanda a quanto scritto da Roberto Paolo Ciardi, in *LOMAZZO/CIARDI 1973-1975*, I, p. LVI, nota 167).

⁴⁹ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 140, 148-149.

⁵⁰ VASARI/MILANESI 1878-1881, IV (1879), p. 10.

⁵¹ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 202.

⁵² Ivi, pp. 257-258, e cfr. pp. 119, 175-176, 186-187, 240-241, 257-258. Si veda a proposito GRASMAN 2000, p. 23.

⁵³ La definizione si legge in ARMENINI/GORRERI 1988, p. 31; in merito alla sua rosa di pittori «eccellenti» si veda anche ivi, pp. 120-121 (dove cita Michelangelo, Leonardo, Raffaello, Perino e Daniele da Volterra), 135, 150, 155, 158, 177-180, 183-185, 197, 201-202, 204-208, 211, 213-214, 217-218, 226-227, 229-230, 237, 240-245, 251-253, 257-259.

⁵⁴ Ivi, p. 26.

⁵⁵ In merito all'eccellente Beccafumi, portato a esempio in vari passi del trattato, non manca però di avanzare una critica nei confronti degli affreschi eseguiti nel Duomo di Siena, già stroncati da Vasari: ivi, p. 154 (cfr. anche nota 4).

⁵⁶ ARMENINI/GORRERI 1988, in specie pp. 230, 245, 251.

⁵⁷ Ivi, pp. 158 e sgg., 229-230.

⁵⁸ Ivi, p. 178.

⁵⁹ Ivi, p. 198.

⁶⁰ Su Cambiaso: ivi, pp. 133-134.

⁶¹ Ivi, p. 217.

⁶² Ivi, p. 72.

⁶³ Lo ha già indicato correttamente Giovanni Previtali: «È però errato quanto, mal interpretando lo Schlosser, afferma L. Bertini (in *Encicl. Ital.*), che cioè per l'A. il colore debba "tenere il primato sul disegno toско-romano"» (PREVITALI 1962, p. 238).

dimentichiamolo, era stato a Roma uno stretto sodale di Michelangelo). Ciononostante, egli non nasconde affatto le sue preferenze per i pittori centro-italiani, sostanzialmente della prima metà del Cinquecento nella linea michelangiotesca e raffaellesca. La sua visione, più che fiorentino-centrica come lo è sostanzialmente per Vasari⁶⁴, è piuttosto romano-centrica. Per lui, Roma, che, come «luce di queste arti del disegno», «sopravanza a tutte» le città italiane⁶⁵, «rimane – come aveva giustamente osservato Schlosser – il centro unico e indiscusso di ogni “vera” arte»⁶⁶, per le opportunità, irripetibili altrove per gli artisti, di studiare non solo l’antico nei suoi esemplari supremi, ma anche i capolavori dei grandi maestri della modernità⁶⁷. Lo dice espressamente: i giovani studiano «in Firenze e più in Roma»⁶⁸. Più avanti nel testo asserisce: «finalmente concludo che per i pittori valenti sia Roma il vero ricetto, sì come io dissi ancora dover essere per i studiosi [pittori]»⁶⁹, mentre avviandosi alla conclusione ancora raccomanda caldamente «che niuno lasci mai Roma»⁷⁰. Un concetto che fruttificherà nel secolo seguente in varie direzioni, non ultima nelle idee che Giovan Lorenzo Bernini esporrà nel 1665 alla corte di Luigi XIV e che porteranno a ruota, come si sa, alla creazione nella città papale dell’Accademia di Francia, destinata alla formazione dei giovani artisti.

Privilegiando, dunque, modelli che si trovavano a Roma, il percorso didattico che il faentino immagina per un artista giovane, già esperto nelle lettere, inizia dal disegnare copiando esempi grafici (disegni e stampe), passando quindi alle pitture (di cui cita, per eccellenza, quelle di Raffaello, Sebastiano del Piombo e Perino) e alle sculture antiche, una progressione che culmina nel copiare gli «ignudi» del *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina, per acquisire una perfetta e necessaria conoscenza anatomica («l’intelligenza» nelle «notomie»)⁷¹. Un iter formativo, questo, in cui risulta pertanto del tutto in secondo piano (pur recuperandolo in altre parti del trattato) lo studio della prospettiva, dal naturale e dai modelli plastici in gesso, cera o creta⁷², e che, come ha acutamente dimostrato Stefano Pierguidi⁷³, trova riflesso e una esemplificazione figurativa nei disegni con i quali Federico Zuccari negli anni Novanta del Cinquecento volle illustrare la formazione del fratello Taddeo, sottolineandone le esperienze romane e la pratica della copia, giust’appunto da Raffaello, da Polidoro, dall’antico e infine dal *Giudizio* michelangiotesco. Persino Leonardo – secondo le parole di Armenini che forzano evidentemente il dato storico⁷⁴ – fu tra gli osservatori del capolavoro di Buonarroti, ma le cui critiche indirette alla monotonia dei nudi furono rivolte, molto più credibilmente, agli affreschi della volta Sistina.

⁶⁴ Lo stesso Vasari additava modelli romani: sulla questione rimando a PIERGUIDI 2013, pp. 17-18.

⁶⁵ «è ben vero che Roma sovranza a tutte [le città italiane], per le genti straniere che tuttavia vi vanno a tal fine, essendo essa veramente la luce di quest’arti del disegno, perciocché oltre le buone pitture dei moderni, vi sono a perfezione le sculture antiche, e le fabbriche e le ruine, dalle quali i buoni architettori cavano le loro regole e i loro fondamenti reali» (ARMENINI/GORRERI 1988, p. 73); cfr. inoltre *ivi*, pp. 21, 33, 61, 242, 249, e p. 21, nota 1; p. 73, nota 22. Si rimanda poi ad ARMENINI/GORRERI 1988, p. 79, sull’uso delle copie in gesso per chi non può stare a lungo a studiare a Roma.

⁶⁶ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996, p. 384; a seguire PREVITALI 1962.

⁶⁷ Per i passi relativi rimando a quanto indicato *supra*, nota 53.

⁶⁸ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 61, 73.

⁶⁹ *Ivi*, p. 242.

⁷⁰ *Ivi*, p. 249, e cfr. p. 21, nota 1.

⁷¹ A questo è dedicato espressamente il capitolo VII del primo libro, dove vengono descritti i «quattro modi principali» del disegnare: ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 67-74.

⁷² Su questi punti si misura la distanza con Federico Zuccari, il quale nel suo *Memoriale per la riforma dell’insegnamento dell’Accademia a Firenze*, del 1578 circa, aveva invece sottolineato l’importanza primaria del «ritrarre dal naturale», della pratica dei modelli plastici e dello studio della prospettiva (come osservato in PIERGUIDI 2011a, in specie pp. 26-27, 31-32). In seguito l’artista, come indica ancora lo studioso (cui rimando per una più ampia trattazione), nella serie di disegni per la vita del fratello Taddeo abbracciò le indicazioni di Armenini.

⁷³ PIERGUIDI 2011a (con bibliografia); cfr. anche PIERGUIDI 2015(2017) e 2018.

⁷⁴ Secondo una cronologia incompatibile, come osservato in ARMENINI/GORRERI 1988, p. 119, nota 16.

Alla base c'è sempre il dibattuto tema dell'imitazione di uno o più modelli stilistici; Armenini, inserendosi a pieno titolo nelle discussioni cinquecentesche, afferma – sempre nel cruciale capitolo VIII del suo primo libro – che «due sono dunque le vie per le quali la predetta [bella] maniera» si può apprendere: l'una copiando «l'opere di diversi artefici buoni» e «l'altra [...] quelle di un solo eccellente»⁷⁵. Il caso, quest'ultimo, dell'imitazione dello stile di un solo maestro – come Cennini a suo tempo aveva raccomandato ai pittori – si lega strettamente al mito, ancora inossidato, di Michelangelo, della sua «grandezza e perfezzione», evidente massimamente nella Sistina⁷⁶, della sua «facilità» come inventore⁷⁷, come pure nel rendere gli effetti del rilievo, nella scultura come nella pittura, «che – a detta di Armenini – è stata cagione ch'egli abbia così forte superato gli altri pittori»⁷⁸. Appoggiandosi alla celebre affermazione dello stesso Buonarroti nella lettera a Varchi sul primato della scultura sulla pittura («la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo»), il faentino teorizza, infatti, che «le buone pitture, in summa, consistono nel molto rilievo accompagnato da buona maniera»⁷⁹. Copista egli stesso in gioventù del *Giudizio Universale* michelangiotesco, come confessa nel trattato⁸⁰ (rivelando altresì di essere stato collezionista di disegni di Buonarroti⁸¹), non può non riconoscere che «il modo di Michel Angelo [...] a lui [stesso] [...] molto agevole» risulti «così a gli altri difficile»⁸². Più volte sottolinea invero la difficoltà della maniera michelangiotesca («difficilissima come si sa e si vede»⁸³), che anche Federico Zuccari non esitava a definire «sublime in vero e d'arte soprahumana»⁸⁴.

L'imitazione dello stile michelangiotesco, proprio perché 'difficilissimo', può rivelarsi persino controproducente⁸⁵. Lo avrebbe ammesso, a stare a quanto riporta Armenini, il medesimo Buonarroti, entrando un giorno nella Cappella Sistina di fronte ai suoi copisti («O quanti quest'opera mia ne vuole ingoffire»⁸⁶).

La difficoltà, dunque, di riferirsi al solo esempio michelangiotesco – l'unico che da solo può contenere la massima eccellenza dell'arte – sembra condurre Armenini, prudentemente, sulla strada meno impervia dell'imitazione di più modelli. Per lui come per i tardi trattatisti del Cinquecento, così come ha giustamente osservato Barocchi⁸⁷, la pluralità di modelli è ormai scontata. Va pure rilevato che questa concezione troverà piena affermazione nel Seicento: a date precoci la troviamo in Agucchi, il quale – su un diverso fondamento naturalistico e classicista e in senso ormai decisamente antimanierista e antivasariano – la vedrà concretizzarsi nei Carracci e in Annibale in particolare.

Il riconoscimento della difficoltà nell'imitazione di Buonarroti dà il destro, nei precetti armeniniani, ad appuntare una dura critica contro i pittori di «umor capriccioso e fantastico»

⁷⁵ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 76.

⁷⁶ Ivi, p. 182.

⁷⁷ Ivi, pp. 92-93.

⁷⁸ Ivi, p. 251.

⁷⁹ Ivi, p. 252. Per il riferimento alla nota lettera a Varchi si veda ivi, p. 252, nota 67. Secondo un'osservazione in GRASSI 1948, p. 53, Armenini potrebbe avere avuto notizie solo indirette della lettera. Non lontano è il concetto delle arti sorelle (pittura, scultura, architettura), espresso da Michelangelo (di cui riferisce Federico Zuccari: ZUCCARI-ALBERTI/HEIKAMP 1961, p. 25).

⁸⁰ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 80, 84.

⁸¹ Ivi, p. 72.

⁸² Ivi, p. 92.

⁸³ Ivi, p. 82, e cfr. anche p. 83.

⁸⁴ Federico Zuccari lo afferma nel suo *Lamento della pittura*: si legga in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, I (1971), p. 123.

⁸⁵ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 82-83, dove il faentino la definisce una «strada [...] difficilissima».

⁸⁶ Ivi, p. 83.

⁸⁷ *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, II (1973), p. 1527, e cfr. pp. 1525-1527 più in generale sul problema dell'imitazione nei trattati del Cinquecento.

«con una affettata e malinconica bizzaria» e «soffisticchi ingegni»⁸⁸. Pur in linea con la concezione della «bella maniera» formulata da Vasari, il trattato viene dunque a biasimare gli aspetti più eccentrici e artificiosi del Manierismo, risultando, perciò, lontano dal concetto di «licenza» vasariana, mentre, per contro, ancora non gli pertiene un'adesione piena all'arte riformata e al ritorno al ritrarre dal naturale⁸⁹ (per quanto ci si dovrà chiedere se il vagheggiato ritorno alla 'normalità' rappresentativa dei grandi maestri del primo Cinquecento, così come viene formulato da Armenini, poté costituire una salda suggestione sul piano teorico per la pittura riformata che si affermava proprio in quegli anni).

Vengo, di conseguenza, a esplicitare quest'ultimo punto: *De' veri precetti della pittura* può, e in che misura, essere considerato, come è stato fatto sinora, un trattato della Controriforma? L'influenza del Concilio tridentino⁹⁰ (di cui Armenini riconosce apertamente effetti positivi nell'avvio di un nuovo fervore decorativo nelle chiese⁹¹) si fa sentire, senza dubbio, soprattutto nel terzo e ultimo libro, ma, a ben vedere, solo in quattro capitoli, relativi all'importanza delle immagini sacre⁹², sui quindici che lo compongono e che trattano, più in generale, delle iconografie della pittura e dei vari luoghi deputati. Mi sembra pertanto che, nell'economia dimostrativa del trattato, l'aspetto «moralessante» e controriformato non abbia quella prevalenza che gli si è voluta riconoscere, fermo restando, inoltre, che il culto di Michelangelo vi appare saldissimo⁹³, tant'è che il *Giudizio* viene presentato come l'archetipo «del modo del dipingere le cappelle»⁹⁴, e che, infine, la raffigurazione del nudo – che ancora in quell'indiscusso modello trova il suo canone – mantiene, come in Vasari, una valenza artistica positiva⁹⁵ (come la massima difficoltà in pittura). Il concetto di «dignità, convenevolezza e decoro»⁹⁶ deve molto, piuttosto, alle idee umanistiche, fondandosi non solo sulla «convenevolezza» oraziana⁹⁷ ma soprattutto sulle definizioni di dignità, convenienza e decoro della pittura formulate nel secondo libro del *De pictura* di Alberti, trattato, quest'ultimo, che incide più o meno esplicitamente, ma in maniera sostanziale, sui precetti armeniniani. Sul testo albertiano il faentino si basa, in specie, quando tratta il tema della «convenevole e bene ordinata corrispondenza» delle singole parti e «fra le parti et il tutto»⁹⁸, ossia della «convenienza ragionevole» come altrimenti la definisce⁹⁹, mentre insiste sulla necessità che le pitture siano «convenienti alle qualità de' luoghi o delle persone», distinguendo dunque le «opere che per devozione si dipingono da quelle che per diletto ovvero per ornamento si fanno»¹⁰⁰.

Così pure, su un fondamento umanistico e albertiano si spiega sia la concezione di Armenini sulla selezione dalla natura (e non basta il ricorso al celeberrimo episodio pliniano di

⁸⁸ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 233; cfr. inoltre ivi, pp. 65, 80, 114 contro «i licenziosi».

⁸⁹ Sebbene l'esercizio dal vero sia fatto rientrare nelle pratiche tradizionali, il ritorno al naturale non rivela ancora una preminenza programmatica nelle pagine del trattato (cfr. quanto indicato *supra*); alcuni passi marginali, tuttavia, dovettero forse interessare anche i Carracci (ARMENINI/GORRERI 1988, p. 252, come ipotizza ROMANO 1990, p. 150).

⁹⁰ Sulla problematica postridentina in Armenini, si veda *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, III (1977), p. 2402; II, p. 1263.

⁹¹ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 31-32.

⁹² Si veda inoltre ivi, p. 50 (I lib., cap. III).

⁹³ La sua adesione al culto di Michelangelo trova apice, nel trattato, nei passi relativi alla volta e al *Giudizio* nella Cappella Sistina. Cfr. ivi, pp. 240-241.

⁹⁴ Così si intitola il capitolo relativo: ivi, p. 189.

⁹⁵ Ivi, p. 70. Per un confronto con Vasari (VASARI/MILANESI 1878-1881, III (1878), p. 702), si veda GONZÁLEZ GARCÍA 2018, in particolare p. 26. Sulla questione si vedano LUKEHART 2016, pp. 39-40 (con bibliografia), e RINALDI 2016, p. 65.

⁹⁶ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 88.

⁹⁷ Come osserva a ragion veduta Marina Gorreri, in ARMENINI/GORRERI 1988, p. 163, nota 29; e si veda più ampiamente su questa tradizione ORAZIO E LA LETTERATURA ITALIANA 1994.

⁹⁸ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 83, e cfr. p. 163.

⁹⁹ Ivi, p. 184.

¹⁰⁰ Ivi, p. 170.

Zeusi e le vergini crotoniate¹⁰¹, *topos* accolto da tutta la trattatistica umanistica, a fare di lui un classicista), e sia, dall'altro lato, la sua preferenza per un nudo tenero e delicato nella raffigurazione delle donne e dei putti¹⁰². Sebbene Lodovico Dolce avesse basato la sua critica a Buonarroti proprio sulla mancanza di morbidezza nel nudo muliebre e infantile, questo aspetto, con apparente discrasia, non ne intacca l'apprezzamento da parte del faentino.

Come nel *Dialogo della pittura* di Dolce, il testo di Armenini teorizza la preminenza di Raffaello. Ma i presupposti, che perseguono ugualmente una via umanistica e antiquaria, sono del tutto differenti e, soprattutto, non sono in contrasto con il culto per Michelangelo. Proprio per la sua visione romano-centrica, Armenini non tenta, come invece Dolce, di 'usare' Raffaello *versus* Michelangelo per scardinare il mito del divino Buonarroti e, con questo, arrivare a rovesciare la gerarchia vasariana a favore della scuola veneziana.

Lo spostamento di epicentro da Firenze a Roma nel primo Cinquecento – che è in parallelo con il fenomeno contemporaneo che porta la questione della lingua a Roma¹⁰³ – genera, io credo, gli aspetti più originali e importanti del trattato di Armenini, e ne segna in primo luogo la distanza da Dolce. Armenini riconosce infatti l'apporto di Raffaello e della sua scuola¹⁰⁴ (Giulio Romano, Perino e Polidoro) non solo sul terreno dell'invenzione ma anche nel campo della grande decorazione murale, secondo il principio della magnificenza, offrendo in questo un lascito teorico che risulta fondativo per tutto il secolo successivo.

Inoltre, la sua considerazione favorevole al colore – cui riserva non già un posto preminente rispetto al disegno ma certo una funzione meno accessoria di quanto in genere attribuitagli in area tosco-romana – apre e indirizza a quegli interessi per il colorismo, che a partire poi dall'arte riformata segnarono la pittura centro-italiana per tutto il Seicento. Proprio perché non vuole essere, e non è, una difesa partigiana della scuola veneziana, la sua posizione di mediazione – che da un lato non nega 'il primato del disegno' (che resta per lui, come già per Cennini e per Vasari, «il lume, il fondamento ed il sostegno delle [...] arti»¹⁰⁵), mentre dall'altro assegna grande importanza al colorito¹⁰⁶ (come parte essenziale della pittura¹⁰⁷ e mezzo per avvicinarsi in modo mimetico alla natura) – è il presupposto per la sua definizione di tradizione umanistica, ma su base moderna, del pittore:

il pittore sarà colui il quale, per un suo certo e meraviglioso giudizio et arte, saprà condurre a fine le cose, ch'egli prima avrà concetto nell'animo e nella mente, <e> con maniera antica e col mez(z)o delle linee e colori rappresentarle così al vivo, che il senso dell'occhio ne rimanga ingannato¹⁰⁸.

Quanto ai lasciti di maggior rilievo di Armenini, non voglio neppure dimenticare la sua lode per la cupola «dipinta dall'eccellentissimo Antonio da Correggio» (Fig. 1) nel Duomo di Parma. Celebrandola come «esempio rarissimo» che genera «gran meraviglia per chi vi mira», egli la indica a modello paradigmatico per l'arditezza degli scorci e per l'«estremo artificio» nel rappresentare «un numero grandissimo di figure in aria»¹⁰⁹.

¹⁰¹ Ivi, pp. 108-109.

¹⁰² Ivi, pp. 109, 163; si veda ALBERTI/GRAYSON 1975, lib. II, p. 66, laddove si indica che il nudo e le sue membra siano «corrispondenti» alla «specie».

¹⁰³ PIERGUIDI 2013, in particolare pp. 9-10, 16.

¹⁰⁴ ARMENINI/GORRERI 1988, pp. 92-95.

¹⁰⁵ Ivi, p. 52.

¹⁰⁶ In merito si veda quanto egli stesso afferma: ivi, p. 14.

¹⁰⁷ Per Armenini le parti in cui si divide la pittura sono «il disegno, i lumi, le ombre, il colorito ed il compimento» (ivi, p. 58).

¹⁰⁸ Ivi, p. 38.

¹⁰⁹ Ivi, p. 177. Su questo passo e il recupero di questo modello, si vedano ACANFORA 2000(2001), p. 40; WIND 2002, pp. 12, 27; SPAGNOLO 2005, pp. 109, 136, 138. Sulle due soluzioni, 'romana' (ma direi piuttosto centro-italiana) e 'settentrionale', nel campo della decorazione delle cupole e sulla posizione di Armenini si era espresso Francesco Abbate, in VOSS/ABBATE 1994, p. 32.

All'ammirazione sperticata per l'impresa parmense oppone per contro un passo che, a ben rileggere, deve essere considerato non già una lode, come talora è stato inteso, ma una stroncatura sostanziale per la decorazione da poco compiuta da Federico Zuccari (Fig. 2) nell'amplossima cupola del Duomo fiorentino: su questa, benché egli si sia fermato a guardarla e a riconsiderarla a più riprese, come ammette apertamente, non può che esprimere, con evidente difficoltà e imbarazzo, un apprezzamento limitato al «soggetto» raffigurato:

Ma fra le molte che io ho vedute dipinte di nuovo, per fine vidi in Fiorenza quella di Santa Maria del Fiore, la quale tengo ch'ella sia la maggiore che si trovi per l'Italia¹¹⁰, la quale pochi anni sono fu dipinta da Federigo Zuccaro, dove che in somma dopo l'esserci stato sotto più volte, e considerato il tutto, finalmente più nel soggetto mi compiacqui ch'io non feci nell'opera, benché per la sua molto grandezza o per quella ancora delle figure, le quali ci sono infinite, si può tenere per opera lodevole¹¹¹.

Passo che non può prescindere da quanto affermato appena prima, in premessa, dove egli criticava aspramente i pittori che evitano gli scorci:

Dove ch'io tengo perciò coloro dover esser degni di poca lode, i quali si adoprano altrimenti, col voler fuggire l'artificio de' scorzi, e come infingardi e vili schifano ancora le fatiche e lo studio de' modelli, senza i quali le pitture fatte in iscurzo è impossibile che giamai li riescano bene¹¹².

Armenini non nasconde, dunque, la sua netta propensione per la pittura «con le vedute dal disotto insu»¹¹³. Nella sua personalissima visione, l'illusionismo figurativo non si basa tanto sull'abilità prospettica del pittore (del resto la conoscenza della prospettiva non rientra, come detto poc'anzi, tra le priorità della formazione artistica dei giovani apprendisti), quanto piuttosto si fonda sulla capacità di saper ben scorciare le figure. Ciò lo porta a magnificare i «terribilissimi scurzi» realizzati dal Pordenone nella decorazione della tribuna della basilica di Santa Maria di Campagna a Piacenza¹¹⁴ e «le molte belle e varie attitudini di scurzi [...] fatti con molto artificio e studio» da Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova¹¹⁵.

Sebbene legato, come si è detto, a una concezione prettamente centro-italiana dell'arte, il suo trattato, vista la sua personale predilezione per «li scurzi bene intesi» e per il modello 'settentrionale' offerto in primo luogo dal maestoso affresco della Cattedrale di Parma, non fa che legittimare, precorrendola, la grande stagione delle cupole barocche, che si aprirà a Roma col recupero correggesco di Lanfranco, mentre di certo anticipa, in sede teorica, la celebrazione della «forza dell'artificiosa rappresentazione» del murale parmense quale fu sancita nel *Trattato della pittura e scultura* (1652) che Ottonelli stese insieme a Pietro da Cortona¹¹⁶.

Distante dal *Dialogo* di Dolce e da altri trattati legati più esplicitamente alla Controriforma, il testo *De' veri precetti della pittura* non solo fu un «ponte» per Zuccari, come da tempo è stato riconosciuto¹¹⁷, ma altresì si disvela, negli aspetti qui analizzati, un pilastro della teoria d'arte umanistica e un apripista per molti temi della pittura e della letteratura artistica seicentesche.

¹¹⁰ Credo che Armenini intenda «maggiore» per dimensioni.

¹¹¹ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 178.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Ivi, pp. 176-178.

¹¹⁴ Ivi, p. 177.

¹¹⁵ Ivi, pp. 179, 183-184.

¹¹⁶ OTTONELLI-BERRETTINI/CASALE 1973, p. 23.

¹¹⁷ Anche se con diversi punti di divergenza da Zuccari, si veda in merito PREVITALI 1962.



Fig. 1: Antonio Allegri detto il Correggio, *Assunzione della Vergine*, Parma, Cattedrale di Santa Maria Assunta, cupola



Fig. 2: Giorgio Vasari, *I ventiquattro seniors dell'Apocalisse*, e Federico Zuccari, *Giudizio Universale*, Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cupola. Intero e particolare

BIBLIOGRAFIA

ACANFORA 2000(2001)

E. ACANFORA, *Cigoli, Galileo e le prime riflessioni sulla cupola barocca*, «Paragone. Arte», s. 3, 31, 2000(2001), pp. 29-52.

ALBERTI/GRAYSON 1975

L.B. ALBERTI, *De pictura* (1435), a cura di C. GRAYSON, Roma 1975 (riproduzione da L.B. Alberti, *Opere volgari*, III. *Trattati d'arte, Ludi rerum mathematicarum, Grammatica della lingua toscana, Opuscoli amatori, Lettere*, a cura di C. Grayson, Bari 1973).

ANJALI RITCHIE 2020

C. ANJALI RITCHIE, *Dangerous Disorder: 'confusione' in Sixteenth-Century Italian Art Treatises*, «Journal of Art Historiography», 23, 2020 (disponibile on-line <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2020/11/ritchie.pdf>).

ARIOSTO/CARETTI 1971

L. ARIOSTO, *Orlando furioso* (1532), prefazione e note di L. CARETTI, Torino 1971.

ARMENINI/BERNÁRDEZ SANCHÍS 1999

G.B. ARMENINI, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, a cura di C. BERNÁRDEZ SANCHÍS, Madrid 1999 (edizione originale *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1586).

ARMENINI/GORRERI 1988

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (1586), a cura di M. GORRERI, prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1988.

AURIGEMMA 2022

M.G. AURIGEMMA, *La 'Tavola delle cose piu notabili' in Armenini come paratesto*, in *Il bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, I-II, Palermo 2022, II, pp. 39-44.

BAROCCHI 1956

P. BAROCCHI, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», n.s., VII, 1956, pp. 175-212.

BAROCCHI 1970

P. BAROCCHI, *Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, I-II, Padova 1970, I, pp. 388-405 (ripubblicato in BAROCCHI 1984b, pp. 53-67).

BAROCCHI 1984a

P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in BAROCCHI 1984b, pp. 135-156 (edizione originale in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento* (Pisa 1°-3 dicembre 1980), a cura di G. Cantini Guidotti, I-II, Firenze 1981, I, pp. 1-37).

BAROCCHI 1984b

P. BAROCCHI, *Studi vasariani*, Torino 1984.

BATTISTI 2012

E. BATTISTI, *La critica a Michelangelo dopo il Vasari*, in *Michelangelo: fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, a cura di G. Saccaro Del Buffa, Firenze 2012, pp. 63-86 (edizione originale in «Rinascimento», VII, 1956, pp. 135-157).

BERNÁRDEZ SANCHÍS 1991

C. BERNÁRDEZ SANCHÍS, *La línea sabia: apuntes sobre algunos momentos de la historia del dibujo*, «Anales de Historia del Arte», III, 1991, pp. 95-116.

BERNÁRDEZ SANCHÍS 1992

C. BERNÁRDEZ SANCHÍS, «*De los Verdaderos Preceptos de la Pintura*»: un tratado didáctico de pintura, in *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid 1992, pp. 263-267.

BLUNT 1956

A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1956.

BOSCH 2017

L.M.F. BOSCH, *Mannerism, Spirituality and Cognition. From Giorgio Vasari to Federico Zuccaro*, Farnham 2017.

BOSCH 2020

L.M.F. BOSCH, *Mannerism, Spirituality and Cognition. The Art of Enargeia*, Londra-New York 2020.

BRUZZESE 2012

S. BRUZZESE, *Recuperi e restauri a San Giorgio su Legnano: l'Assunta di Bernardino Campi e Giovanni Battista Armenini (con una postilla per Filippo Abbiati)*, «Arte Lombarda», n.s., 3, 2012, pp. 62-75.

CAGLIOTI 2018

F. CAGLIOTI, *Giorgio Vasari e le undici "statue finite" di Michelangelo: nota ecdotica su un passo delle Vite del 1568*, «Paragone. Arte», s. 3, 137, 2018, pp. 30-39.

CERASUOLO 2003

A. CERASUOLO, *La pittura a olio su tavola: le opere di Marco Pino ed i 'Precetti' di Armenini*, in *Guida alla mostra. Marco Pino. Un protagonista della 'maniera moderna' a Napoli. Restauri nel centro storico*, catalogo della mostra, a cura di A. Zezza, Napoli 2003, pp. 105-110.

CERASUOLO 2014

A. CERASUOLO, *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014.

CHANTELOU/STANIĆ 2001

P.F. DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France* (ms. 1665), a cura di M. STANIĆ, Parigi 2001 (prima edizione a stampa Parigi 1885).

DAVIDSON 1983

B.F. DAVIDSON, *The Landscapes of the Vatican Logge from the Reign of Pope Julius III*, «The Art Bulletin», 4, 1983, pp. 587-602.

DOPO IL 1564 / AFTER 1564 2016

Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento / After 1564. Michelangelo's

Legacy in Late Cinquecento Rome, atti della conferenza annuale della Renaissance Society of America (Berlino 26-28 marzo 2015), a cura di M.S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, Roma 2016.

ESTETICA DELLA SCULTURA 2003

Estetica della scultura, a cura di L. Russo, testi, traduzioni e apparati critici di G. Pucci, E. Di Stefano, P. D'Angelo, Palermo 2003.

FREEDMAN 1987

L. FREEDMAN, *The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XXXII, 1987, pp. 63-82.

GONZÁLEZ GARCÍA 2018

J.L. GONZÁLEZ GARCÍA, *Velázquez y la invención: mimesis y anagnórisis entre Italia y España (c. 1618-1630)*, «H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte», 2, 2018, pp. 15-38.

GRASMAN 2000

E. GRASMAN, *All'ombra di Vasari. Cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento*, Firenze 2000.

GRASSI 1948

L. GRASSI, *Giambattista Armenini e alcuni motivi della storiografia artistica del Cinquecento*, «L'Arte», n.s., 18, 1948, pp. 40-54.

HERRERO-CORTELL 2022

M.À. HERRERO-CORTELL, *Con papel dado de azeite. Procedimientos técnicos utilizados para la copia de pinturas desde el Renacimiento a partir de las fuentes de la época*, «Revista de Humanidades», 46, 2022, pp. 11-34.

LA STORIA DELL'ARTE ILLUSTRATA 2022

La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo, atti del convegno internazionale di studi (Università degli Studi di Chieti 'Gabriele d'Annunzio' 10-11 giugno 2021), a cura di I. Miarelli Mariani, T. Casola *et alii*, Roma 2022.

LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE 2014

La storia delle storie dell'arte, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014.

LEGGERE LE COPIE 2020

Leggere le copie. Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo), atti della giornata di studi (Mendrisio novembre 2017), a cura di C. Mazzarelli, D. García Cueto, Roma 2020.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, I-II, Firenze 1973-1975.

LUKEHART 2016

P.M. LUKEHART, *Nuda Veritas: The Afterlife of Michelangelo's Indecorous Figures in the Last Judgment*, in *DOPO IL 1564 / AFTER 1564* 2016, pp. 36-55.

MARCHAND 2017

E. MARCHAND, *Image and Thing: The Distribution and Impact of Plaster Casts in Renaissance Europe*, «Sculpture Journal», 1, 2017, pp. 83-92.

MORSELLI 2022

R. MORSELLI, *Il "colorir perfettissimo" di Luca Longhi nei trattati di Tommaso Garzoni e di Giovanni Battista Armenini*, in *Il Tempio delle Arti. Scritti per Lauro Magnani*, a cura di L. Stagno, D. Sanguineti, Genova 2022, pp. 398-404.

NARDMANN-STOFFEL 1998

D. NARDMANN-STOFFEL, *Kunstliteratur und campanilistische Epideixis: Randbemerkungen zur Validität eines rhetorischen Modells am Beispiel des Paragone zwischen Rom und Florenz*, in *Florenz-Rom: zwischen Kontinuität und Konkurrenz*, atti del convegno (Firenze 10-11 aprile 1997), a cura di H. Keazor, Münster 1998, pp. 157-187.

NYHOLM 1977-1982

E. NYHOLM, *Arte e teoria del Manierismo*, I-II, Odense 1977-1982.

ORAZIO E LA LETTERATURA ITALIANA 1994

Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino, atti del convegno (Licenza 19-23 aprile 1993), Roma 1994.

OSTROW 2016

S.F. OSTROW, *The Contested Legacy of Michelangelo in Rome, 1564-1635 ca.*, in *DOPO IL 1564 / AFTER 1564* 2016, pp. 12-35.

OTTONELLI-BERRETTINI/CASALE 1973

G.D. OTTONELLI, P. BERRETTINI, *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro (1652)*, a cura di V. CASALE, Treviso 1973.

PAGLIANO 2015

É. PAGLIANO, *Commencement potentiel: «Se servir des inventions d'autrui» et les modifier*, «Studiolo», XII, 2015, pp. 126-153, 350-351.

PIERGUIDI 2006(2007)

S. PIERGUIDI, *Federico Zuccari, tra reazione antivasariana e ossequio al culto di Michelangelo*, «Schede umanistiche», n.s., 1, 2006(2007), pp. 165-177.

PIERGUIDI 2011a

S. PIERGUIDI, *Disegnare e copiare per imparare. Il trattato di Armenini come fonte per la vita di Taddeo Zuccari nei disegni del fratello Federico*, «Romagna arte e storia», 92-93, 2011, pp. 23-32.

PIERGUIDI 2011b

S. PIERGUIDI, *Vasari, Borghini, and the Merits of Drawing from Life*, «Master Drawings», 2, 2011, pp. 171-174.

PIERGUIDI 2013

S. PIERGUIDI, *Questione della lingua e scuole pittoriche: un dialogo difficile*, «Letteratura & Arte», XI, 2013, pp. 9-27.

PIERGUIDI 2015(2017)

S. PIERGUIDI, *L'antico nella trattatistica rinascimentale: il rapporto con lo studio dal naturale e con la «notomia»*, «Pegasus», XVII, 2015(2017), pp. 33-64.

PIERGUIDI 2018

S. PIERGUIDI, «*Però è maniera e non ha naturalezza*»: Raffaellino da Reggio e il concetto di Maniera tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Settecento, «Taccuini d'arte», XI, 2018, pp. 20-27.

PREVITALI 1962

G. PREVITALI, *Armenini Giovan Battista*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, pp. 238-239 (disponibile online [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_(Dizionario-Biografico)/))

PREVITERA 2011

M. PRIVITERA, *Assolutismo e nobiltà a Firenze attraverso un disegno vasariano*, «Paragone. Arte», s. 3, 98-99, 2011, pp. 3-13.

QUAGLINO 2019

M. QUAGLINO, *Il lessico dei colori nei «Veri precetti della pittura» di G.B. Armenini (1586): aggettivi e sostantivi*, «Studi di Lessicografia Italiana», XXXVI, 2019, pp. 237-265.

RINALDI 2016

F. RINALDI, *Michelangelo e il disegno a Roma: continuità e sopravvivenza di uno stile dopo il 1564*, in *DOPO IL 1564 / AFTER 1564* 2016, pp. 56-81.

ROMANO 1990

G. ROMANO, [Recensione di] *G. B. Armenini, De' veri precetti della pittura, a cura di M. Gorreri, con una prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1988 (Giulio Einaudi editore) [...]*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 62-63, 1990, pp. 148-151.

SAVY 2016

B.M. SAVY, *Ariosto e l'ottava sui pittori*, in *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini, A. Tura, Ferrara 2016, pp. 222-229.

SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996

J. VON SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, terza edizione italiana aggiornata da O. KURZ, Scandicci 1996 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924; prima edizione italiana Firenze 1935).

SCIOLLA 1991

G.C. SCIOLLA, «*Schizzi, macchie e pensieri*»: il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo, in *Il disegno*, I. *Forme, tecniche, significati*, testi di G.C. Sciolla, S. Prosperi Valenti Rodinò, A. Petrioli Tofani, Torino 1991, pp. 9-82.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Milano-Napoli 1971-1977.

SPAGNOLO 2005

M. SPAGNOLO, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo 2005.

SPAGNOLO 2019

M. SPAGNOLO, *Pasquino in piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio*, Roma 2019.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960-1962.

VASARI/MILANESI 1878-1881

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, I-VII, Firenze 1878-1885.

«VENEZIA ARTI» 2021

«Venezia Arti», n.s. 3, XXX, 2021.

VOSS/ABBATE 1994

H. VOSS, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, con un saggio di R. Longhi e una nota editoriale di F. ABBATE, note filologiche di F. de Luca, C. Restaino, Roma 1994 (edizione originale *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, I-II, Berlino 1920).

WILLIAMS 1995

R. WILLIAMS, *The vocation of the artist as seen by Giovanni Battista Armenini*, «Art History», 4, 1995, pp. 518-536.

WIND 2002

G.D. WIND, *Correggio. L'eroe della cupola / Hero of the Dome*, Cinisello Balsamo 2002.

ZUCCARI-ALBERTI/HEIKAMP 1961

F. ZUCCARI, R. ALBERTI, *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma* (Pavia 1604), in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze 1961 (riproduzione anastatica), pp. 1-102.

ABSTRACT

Il saggio propone una rilettura degli aspetti teorici del trattato *De' veri precetti della pittura* del faentino Giovan Battista Armenini, la cui *editio princeps* fu licenziata a Ravenna dall'editore Francesco Tebaldini nel 1586. Rimasto imbrigliato in alcune resistenti etichette interpretative – che lo hanno inteso come libro prettamente di laboratorio, come trattato manieristico o, al suo contrario, controriformato –, il testo sembra essere sfuggito a un'analisi d'insieme. L'inossidato mito di Michelangelo, chiave di volta del pensiero artistico armeniniano, offre una prospettiva di osservazione e insieme un'utile cartina di tornasole per riconsiderare le letture precedenti.

The essay proposes a re-reading of the theoretical aspects of the treatise *De' veri precetti della pittura* by Giovan Battista Armenini from Faenza, whose *editio princeps* was licensed in Ravenna by the publisher Francesco Tebaldini in 1586. The text remained entangled in some resistant interpretative labels – which meant it as a purely laboratory book, as a Mannerist or, on the contrary, Counter-reformed treatise –, and it seems to have escaped an analysis of the whole. The inoxidized myth of Michelangelo, the keystone of the artistic thought of Armenini, offers a useful perspective and at the same time a litmus test for reconsidering previous readings.