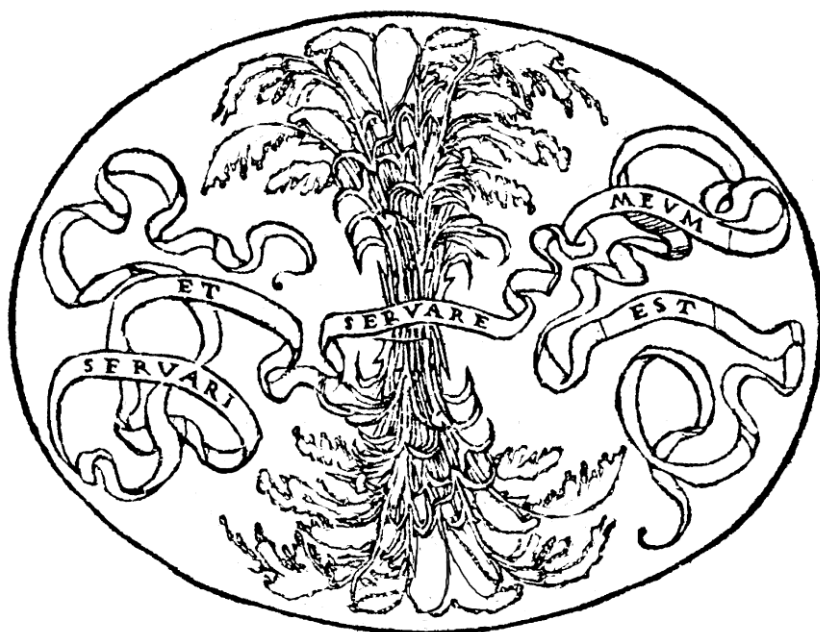


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

PARERI IN POSTILLE, PER GLI AVVII CRITICI DI FEDERICO ZUCCARI

Nel dicembre 2021 ho avuto modo di studiare l'esemplare (d'ora in avanti 'es.') già Saracini delle *Vite* di Vasari postillate da Zuccari, apparso in asta a Firenze, e avendo avuto confidenza diretta con la personalissima grafia di Federico ho colto l'occasione della presente pubblicazione per trascrivere alcune delle sue note a margine, formulando prime considerazioni su sue posizioni critiche nuove e inedite¹. Per chiarezza espositiva farò riferimento all'edizione di Gaetano Milanesi, dove gran parte delle postille – ma non tutte, come dirò – sono riportate, e nomino i volumi 'es. Siena', dalla città dove esso è stato consultato dallo studioso, mentre le altre edizioni della Giuntina postillate da Zuccari saranno denominate analogamente 'es. Parigi'² ed 'es. Madrid'³. Zuccari commenta in particolare il terzo libro sugli artisti cinquecenteschi, quale testimone militante del contemporaneo, esprimendo il suo sintetico parere su disegno, intelligenza, grazia, imitare il vero, il naturale, fatica e diligenza, *notomia*: spunti di un pensiero non ancora sistematizzato ma molto netto, legato alla reazione alla lettura delle *Vite*, all'esperienza e alla pratica, e già tendente a concetti con contenuti personalizzati, ma d'altro canto con assenze di astrazioni complesse, che elaborerà alla fine del secolo e oltre.

È opportuno ricordare che nell'es. Parigi sono aggiunti commenti alle *Vite* di Leonardo, Giorgione, Correggio, Raffaello, Andrea del Sarto, Properzia de' Rossi, Pordenone, Polidoro, Rosso, Pontormo, Taddeo Zuccari; mentre nell'es. Siena vi sono notazioni su Pordenone, Salviati, Taddeo, Tiziano, Beccafumi, Daniele da Volterra. Esaminerò dall'es. Siena la *Vita* di Tiziano non trascritta e presente solo in questo volume, e le note su Salviati cui si aggiunge una nuova postilla rispetto all'edizione Milanesi; passerò infine ai due pittori che sono anche nell'es. Parigi, Pordenone (con una aggiunta a Daniele da Volterra e Beccafumi) e Taddeo Zuccari (che è anche in es. Madrid).

L'es. Parigi (1568-1572 / 1573?)

Modernizzando la trascrizione dall'es. Parigi, proveniente dalla 'Biblioteca del Re', nella *Giunta alle note del tomo terzo* delle *Vite*⁴, Giovanni Gaetano Bottari inserisce solo le postille su Taddeo Zuccari portate alla sua attenzione da Pierre-Jean Mariette, che invece insiste per l'inserimento completo delle notazioni e gli dà notizia in una lunga lettera di una «suite très curieuse de desseins» di Federico sulla vita del fratello maggiore⁵: due testimonianze su Taddeo collegate tra loro per la casuale presenza di entrambe nel Settecento in Francia, in due sedi diverse, una

Ringrazio Valentina Frascarolo della casa d'aste Pandolfini di Firenze per aver agevolato il mio studio autoptico dei tre tomi, e rimando alla scheda di catalogo dell'asta del 9-15 dicembre 2021 (1100, lotto 19) completa e dettagliata, con foto on-line (<https://www.pandolfini.it/it/asta-1100/il-terzo-esemplare-delle-vite-del-vasari.asp>); il volume è stato acquistato dalla Biblioteca degli Intronati di Siena, collocazione R V 039- 041 (in REDOS- Rete documentaria Senese, con note, note di esemplare, note di possesso, descrizione fisica; restaurati nel 2022).

¹ Per motivi di spazio i riferimenti bibliografici in nota saranno ristretti all'essenziale rispetto all'ampia bibliografia, per la quale si rinvia ad ACIDINI LUCHINAT 1998-1999 e per un aggiornamento, anche delle biografie dei due Zuccari, a SPAGNOLO 2020a e b.

² Bibliothèque Nationale de France, Rés K 742. Cfr. HOCHMANN 1988 e GAUDIN 2012. Ho avuto modo di studiare questa copia in originale.

³ Per brevità rinvio a EL GRECO 2017.

⁴ In VASARI/BOTTARI 1759-1760 non sono segnalate le postille a Salviati e Daniele da Volterra.

⁵ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1978, lettera n. 2, pp. 86-89.

regia e l'altra privata⁶. Come è stato ben compreso da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò⁷, la lettera recante le postille inviata poco dopo il 10 febbraio 1759 da Mariette a Bottari non è stata utilizzata dal secondo per intero (e probabilmente le stesse annotazioni non erano state tutte riportate, se si confrontano con le trascrizioni complete moderne⁸).

Gaetano Milanese attinge dall'edizione Bottari, cui aggiunge in nota il commento dall'es. Siena a sua disposizione, segnalandone la paternità di Federico con virgolette e la sigla F.Z.: ma da questo esemplare senese, come già detto, tralascia Tiziano (e una nota su Salviati). Entrambi gli eruditi ora citati accreditano una qualche utilità delle postille per completezza, però esercitano una selezione critica, riconoscendone la validità perlopiù per la biografia di Taddeo⁹, e per l'es. Siena sino a un certo segno.

Nella seconda metà del Novecento, il campo di studio ha continuato a mettere in evidenza la *suite* di disegni commentati da Federico sulla giovinezza del fratello in relazione alle postille, e ha focalizzato l'interesse su Taddeo: prima con Detlef Heikamp¹⁰, che pubblica i disegni nella copia degli Uffizi con le postille da Milanese, e poi con Zygmunt Ważbiński¹¹, che dedica alle glosse un paragrafo, rilevandone l'«interdipendenza» con l'album, mettendo in connessione l'es. Parigi, di cui dà la sola collocazione con una proposta di datazione tra fine 1568 e inizio 1569, quindi 'a caldo' rispetto alla stampa della Giuntina.

Per Ważbiński i disegni sugli anni di formazione di Taddeo, in continuità con i taccuini di Federico degli anni precedenti il soggiorno fiorentino, sono da collocare all'interno della casa di via del Mandorlo, quale *exemplum virtutis*¹², tra 1578 e 1579: a favore di questa ipotesi lo studioso nota che non sono registrati nell'inventario *post mortem* romano. Ważbiński considera tutte insieme le postille così come sono nelle note di Milanese, non disponendo delle trascrizioni moderne, senza distinguere tra i due es. Parigi e Siena: sono però due redazioni diverse, con date diverse, nel primo con postille più numerose sulle opere di Taddeo e sulla loro valutazione da parte di Vasari, nel secondo meno numerose ma «violente»¹³ sulle opinioni del medesimo.

Nel 1988 Michel Hochmann¹⁴ pubblica integralmente e commenta (senza sbilanciarsi sulla data) dall'es. Parigi le osservazioni di Federico (in numero doppio rispetto all'es. Siena in Milanese) su artisti quasi tutti di gran peso, da Leonardo in poi, ma soprattutto introduce un

⁶ Sul percorso dei disegni della vita di Taddeo si veda BROOKS 2007a, pp. 3-4 (si accenna alle postille a p. 3; la serie, che ho studiato in originale nel 2010, è visibile on-line nel sito del Getty Museum (*Twenty Drawings Depicting the Early Life of Taddeo Zuccaro*, <https://www.getty.edu/art/collection/object/108ET5> <3 agosto 2023>).

⁷ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1978, pp. 45-46, con trascrizione delle lettere inedite, e pp. 93-95: è poco seguito il suggerimento del francese di utilizzare le storie disegnate per le note; nella sua edizione uscita dieci anni dopo lo scambio epistolare, Bottari preferisce riequilibrare il suo giudizio a favore di Vasari.

⁸ HOCHMANN 1988, pp. 64-66, 70-71; rivedute in GAUDIN 2012, pp. 173-190, in cui l'autrice riconosce le postille di Zuccari nella grafia indicata come B.

⁹ Le postille sono presenti anche nell'edizione Le Monnier delle *Vite* (VASARI/SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1857), curata da Milanese con Carlo Pini, ma qui utilizzo l'edizione Sansoni per la più ampia circolazione, per la completezza, per uniformità con gli studiosi citati e infine per l'accessibilità on-line: VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), *Vita di Taddeo*, pp. 73-99.

¹⁰ Lo studioso pubblica i disegni considerandoli per il palazzo romano, ed è il primo che collega la pala per lo scalco Ghiselli allo scandalo della Porta Virtutis con una analisi accuratissima sino alla morte di Gregorio XIII, fatti non richiamati nelle postille e quindi posteriori a esse. Cfr. HEIKAMP 1957(1959), pp. 176.

¹¹ WAŻBIŃSKI 1985, pp. 299-306 per le glosse, pp. 279-281 sui disegni della giovinezza di Taddeo, fig. 12 per la ricostruzione; pp. 289-291, 328-329 per il *Memoriale* (cfr. *infra*); l'autore non si esprime sulla datazione o altro dell'es. Siena non essendo allora nota la collocazione; ricorda Mariette (WAŻBIŃSKI 1985, pp. 291-292) rilevando che Milanese ha pubblicato notizie e frasi da entrambi gli esemplari postillati. Per lo studioso, nel caso in cui Federico avesse scritto la *Vita* del fratello per Vasari, si sarebbe trattato del suo «primo tentativo letterario»; da qui la reazione con le glosse (ivi, p. 299).

¹² WAŻBIŃSKI 1985, pp. 310-313. Si veda inoltre GIFFI 2023, pp. 81-85.

¹³ Ivi, p. 299.

¹⁴ HOCHMANN 1988, pp. 70-71: l'autore riporta le pagine di Milanese corrispondenti alle annotazioni in es. Parigi.

discorso più esteso e innovativo sulla reazione antivasariana a partire dal 1550 sino al Seicento, scisso dalla *Vita* di Taddeo: infatti quello di Parigi è proprio l'unico esemplare in cui non è narrato il sogno nel viaggio verso casa di Taddeo e le note sono in minor numero e meno legate alla sua biografia, essendolo piuttosto alla sua attività. L'es. Parigi sarebbe rimasto a Roma sino al 1618¹⁵, quando Lelio Guidiccioni vanta la sua copia con le postille di mano di Zuccari: su questa fase secentesca hanno fatto luce Hochmann¹⁶ e Hélène Gaudin¹⁷.

Nel 1999 Cristina Acidini Luchinat considera le postille «prime prove di scrittura» da cui si evince l'interesse per Raffaello e Correggio, «senza dimenticare la considerazione dovuta ai grandi veneti»: le ritiene scritte 'di getto' per dissenso, quando Federico era sui trent'anni, accettando così la datazione di Waźbiński e suggerendo marginali correzioni alla trascrizione di Hochmann¹⁸. L'abbinamento tra postille dell'es. Parigi e narrazione grafica della giovinezza di Taddeo, risalente a Mariette, va ora riconsiderato con la datazione agli anni romani del racconto disegnato, affermata da Werner Körte (1935)¹⁹, John Gere (1966)²⁰, Christina Strunck e Julian Brooks (2007)²¹, che datano al 1595, e da Julian Kliemann (2013)²², a sfavore dell'ipotesi pro Firenze di Waźbiński.

Se si accetta per l'es. Parigi una datazione delle postille tra fine anni Sessanta e inizio anni Settanta (ma personalmente sono sulla linea neutra di Hochmann)²³, si deve convenire che sono gli anni in cui Federico è saldamente attivo a Roma²⁴ (sino al giugno 1573), e che egli potrebbe

¹⁵ Negli inventari di Zuccari non sono presenti libri. Cfr. CURTI-SICKEL 2013, pp. 53-56 (1609/X). Plausibile (ma a oggi ipotetica) la ricostruzione della biblioteca di Zuccari proposta in MORALEJO ORTEGA 2019. Si veda sull'eredità in generale CIVELLI-GALANTI 1997, in particolare p. 84, e SICKEL 2011-2012(2016).

¹⁶ «6 di febraro 1618: Questi tre volumi sono della prima stampa, ch'è la migliore. Son rari [...] Ma niuna cosa rende questi di maggior stima che essere stati di Federico Zuccaro pittor famoso de' i tempi nostri, et da lui studiati con diligente osservazione, et con dichiarazione del suo giudizio; in che si trovano scritte a penna, son di sua mano» (HOCHMANN 1988, p. 68). Se si tratta di prima tiratura, il controllo andrebbe fatto anche sugli altri due esemplari, sulla base di quanto si afferma in SIMONETTI 2005.

¹⁷ In GAUDIN 2012, pp. 168, 173, si segnala nella pagina di guardia un'iscrizione per l'appartenenza a Zuccari, e la correzione della prima parola relativa a Guidiccioni non come «Il D. Lelio» ma «Al D. Lelio» scritta da una terza mano, quindi una dedica o un dono di cui si ipotizza la provenienza, forse dall'eredità del pittore dispersa dai figli.

¹⁸ ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, pp. 273-274, 291: concordo con la studiosa, anche se vedo le postille come prime prove di critica. Avendo verificato l'originale che è in migliori condizioni di conservazione – e su cui tornerò in altra sede –, posso dire che la scrittura è molto più controllata rispetto all'es. Siena, anche se sono ugualmente usati spesso vocaboli forti, e pure a paragone della grafia delle lettere che ho decifrato e trascritto nel 1994-1995, cfr. AURIGEMMA 1995(1996).

¹⁹ KÖRTE 1935, pp. 68-70.

²⁰ MOSTRA DI DISEGNI DEGLI ZUCCARI 1966, p. 2.

²¹ STRUNCK 2007 e BROOKS 2007a. In BROOKS 2012, pp. 150-151, sostanzialmente si torna all'ipotesi di reazione alle *Vite*, ossia i disegni sono «intesi come una aggiunta – se non addirittura in risposta – alla versione vasariana della vita di Taddeo» e l'autore li data al 1595, ritenendo però che le annotazioni non siano «molto tempo dopo la pubblicazione del volume nel 1568» (ivi, p. 153). Il punto è che del delirio da febbre di Taddeo sulle pietre non si parla nell'es. Parigi ma in quello di Siena (e Madrid), e così nasce un equivoco: Brooks scrive solo che esiste una copia a Parigi in VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), e che vi si racconta del sogno delle pietre; non citando Hochmann (1988) si crea una catena di malintesi. Va ricordato che l'episodio delle pietre è così rilevante agli occhi di Federico che questi lo pone al centro, con maggiori dimensioni, della terza serie della storia disegnata, con un Taddeo quattro volte ripetuto.

²² KLIEMANN 2013, pp. 142-155, ricostruzione dei cicli attraverso i disegni (anche quelli degli Uffizi) e i corami superstiti.

²³ Le date riguardanti l'es. Parigi suggerite dai vari studiosi e, a quanto sembra, accolte nel 1988 da Hochmann, che non si esprime esplicitamente, sono sostanzialmente sovrapponibili (o ripetute): in WAŻBIŃSKI 1987, I, 1568-1569, in ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, attorno ai trent'anni di Zuccari (nato nel 1539/1540) ossia dal 1569-1570, in BROOKS 2012 non molto dopo il 1568, in PON 2014 1568-1570, appena più avanti negli anni Settanta in SPAGNOLO 2007. Giovanni Mazzaferro ritiene le annotazioni «apposte più o meno negli anni immediatamente precedenti o seguenti» la nomina a Principe dell'Accademia, spostando quindi la datazione molto più avanti (MAZZAFERRO 2016: il contributo è utile per la trascrizione di tutte le postille e le interessanti osservazioni sulle medesime). Dall'esame autoptico non è stato possibile rilevare elementi probanti per una datazione.

²⁴ Per questa fase ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, pp. 6-65, e SPAGNOLO 2020a.

quindi aver lasciato questa copia nell'Urbe, dove riappare anni dopo: è in questo contesto che si dovrebbero allora leggere le sue note, in una situazione dominata (ma non monopolizzata) da Vasari²⁵, con cui Federico si mette in competizione come nuova generazione, ed essendo già membro della Compagnia di San Luca (1567) e dal 1572 reggente della Compagnia dei Virtuosi al Pantheon, potrebbe aver condiviso opinioni e malumori con i colleghi.

L'es. Madrid (metà anni Ottanta)

Segnalato nel 1967, studiato nel 1982²⁶ e di nuovo con monografie nel 1992 e 2017²⁷, l'es. Madrid secondo gli studiosi spagnoli era di proprietà di Federico e da lui donato a El Greco, il quale in parte sovrappose le sue osservazioni talvolta sulle poche tracce originali a matita, escluso il racconto su Taddeo delirante impresso bene a penna da Zuccari²⁸. Attualmente il volume è digitalizzato e disponibile on-line per tali verifiche²⁹, e le notazioni del pittore cretese in spagnolo non lasciano dubbi sul fatto che le abbia stese in Spagna, dietro impulso o per imitazione del 'postillatore' Federico. Theotokópoulos prende lo slancio nei suoi commenti dall'esempio di Zuccari, un pioniere delle postille.

Ora che è possibile riconsiderare le tangenze tra l'es. Siena e quello Madrid, la trascrizione nel primo delle nuove osservazioni su Tiziano e in generale una riflessione sull'interesse zuccaresco per l'arte veneta trovano consonanza in El Greco, cretese e quindi veneziano di formazione, che non solo sovrascrive ma concorda con Zuccari. Ritengo che le considerazioni siano frutto di un dialogo tra i due che si riflette nella copia, visto che secondo Fernando Mariás³⁰ alcune delle postille in castigliano si possono datare a poco oltre il 1586, un anno dopo l'arrivo di Federico nel 1585, dunque segno di una rara amicizia di cui l'italiano non era molto circondato presso la corte.

Si tratterebbe, quindi, non di un ricordo di commiato (avvenuto nel 1588) ma di uno strumento di studio in comune, dove risalta l'unica lunga aggiunta dell'italiano dell'aneddoto su Taddeo e le pietre del fiume che per la febbre gli appaiono dipinte: è a mio parere una raffigurazione simbolica di unione tra natura e arte, volta a ricordare a Theotokópoulos il fardello condiviso dello studio, le pietre angolari dell'arte costituite dai maestri e dalle grandi opere viste a Roma, istoriate da Polidoro e Raffaello.

In altre parole, se si guardano le sole poche postille di Federico nell'es. Madrid, esse sembrano quasi di circostanza. Se invece si vedono nella prospettiva delle altre due copie di Parigi e Siena e dell'approfondimento operato con El Greco, si comprendono meglio. Sul parere riportato da Sebastiano del Piombo espresso da Michelangelo per Tiziano a Roma, infatti, si soffermano entrambi: El Greco nota che Vasari concede a Tiziano di essere «il maggior imitatore della natura con la bella maniera del suo colore» e che sarebbe stato più giovevole per Michelangelo e Raffaello averlo imitato «che forse lui non aver imitato loro»; non si addentra nel problema del disegno («però ad anteporli entriamo nel disegno»), tema che invece è al centro dell'opinione, come vedremo, di Zuccari. El Greco compartecipa anche l'accento posto sulla *Pala dei Frari* ma scrivendo contro Vasari, che a causa della cattiva luce ammette di non averla vista bene, e ironicamente commenta «per chi non guarda» e «non è

²⁵ Vasari godeva del favore di Pio V e a differenza degli altri artisti agiva a livelli di potere e diplomatici, di cui era parte attiva. Cfr. AURIGEMMA 2009-2010(2012) e 2014.

²⁶ SALAS 1967 e 1982.

²⁷ SALAS-MARIÁS 1992; EL GRECO 2017, con traduzione italiana (che cito) e testo originale a fronte.

²⁸ EL GRECO 2017, pp. 353-354. L'autore riporta la descrizione per Taddeo, e come critica a Vasari la nota per Salviati e le tre per Tiziano. Un aggiornamento in MORALEJO ORTEGA 2022, pp. 47-52 (Tiziano a p. 50).

²⁹ Biblioteca Nacional de España, R41689-41690-41691 (Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh-rd.bne.es/http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000186192&page=1> <3 agosto 2023>)

³⁰ EL GRECO 2017, pp. 19-20. Sui due pittori si veda KOSHIKAWA 1999. Sulle postille, SPAGNOLO 2005, pp. 155-159.

testimonianza da poco che la tela possa tanto con lui»³¹: Zuccari, nella postilla inedita in es. Siena, si indigna della superficialità di Vasari per questa pala e per la *Pala Pesaro*. Così si comprende come i due artisti insieme in Spagna avessero ben chiara la straordinarietà delle due opere tizianesche, e lo manifestino rilevando la poca attenzione dell'aretino.

È stato osservato che scrivere sui margini è personalizzare e anche analizzare: in questo caso noto una differenza tra il segno leggero a matita di Federico per memoria personale e quello indelebile su Taddeo quasi come testo a stampa, mentre negli altri esemplari zuccareschi è tutto segnato a penna e le osservazioni, come detto, potevano essere 'condivise'; senza dimenticare che potevano essere state stese presumibilmente in un certo arco di tempo e non necessariamente tutte insieme.

Come ha notato Maddalena Spagnolo³², nelle postille possono esservi «segni grafici eloquenti» che appunto trovo ora nell'es. Siena e che sono stati rilevati nell'es. Parigi³³: in generale ma ancor più in Federico, come scrive la studiosa, «il linguaggio è basso, non educato», i termini liberi sono dovuti al «tipo di scrittura proprio delle postille» definite giovanili e portano a una ricezione secondaria ma «preziosa». A mio parere nel caso di Federico ciò è vero per il linguaggio (che rispecchia il suo carattere, più che la sua età), però non per i contenuti, laddove i commenti ora leggibili sono compressi a bordo pagina ma articolati, una provocazione o reazione verso Vasari, l'inizio di una scrittura diretta e talvolta provocatoria che poi El Greco (e Annibale Carracci³⁴ e molti altri) si sentiranno autorizzati a riprendere anche nel tono acceso.

L'es. Siena (metà anni Settanta?)

La nota relativa a Ridolfo Ghirlandaio³⁵ indica un possessore cinquecentesco di Colle Val d'Elsa, che vuole ricordare la committenza del padre, Mariotto Beltrami: se si trattasse del giureconsulto Niccolò, il membro più conosciuto della famiglia senese, la sua morte nel 1582³⁶ varrebbe come ipotesi *ante quem* per la datazione dell'esemplare e potrebbe non essere una casualità che il libro sia rimasto in area toscana, come deducibile dalle note di possesso³⁷, per

³¹ Per tutte le citazioni si rimanda a *EL GRECO* 2017, pp. 319-320.

³² SPAGNOLO 2007, pp. 258-260, per le osservazioni e citazioni qui riportate, p. 255 per l'es. Parigi posto negli anni Settanta, basato su WAŻBINŃSKI 1987, I. Lisa Pon data tra 1568 e 1570 (cfr. PON 2014, p. 264).

³³ GAUDIN 2012, pp. 173-190; l'autrice segnala le sottolineature del testo a stampa e le *maniculae*.

³⁴ Come intuisce Giovanna Perini, Annibale Carracci prende questa abitudine arrivato a Roma e scrive su un esemplare delle *Vite* già postillato, secondo una prassi iniziata appunto da Federico. Cfr. *GLI SCRITTI DEI CARRACCI* 1990, pp. 37-28.

³⁵ VASARI/MILANESI 1878-1881, VI (1881), pp. 545-546. Alison Brown per la commissione di Mariotto a Ridolfo per la Cappella di San Nicola in Sant'Agostino (1518) cita il figlio dello stesso committente, Niccolò, conte palatino e auditore di rota in Siena, e presume che il commento nella copia Saracini sia suo. Cfr. BROWN 1988.

³⁶ Difficile anche se non impossibile che il volume sia andato in mano a Federico non prima ma dopo la morte di Niccolò (1523-1582), cittadino fiorentino dal 1555, che aveva insegnato Legge a Pisa, Napoli e Siena (cfr. *RACCOLTA D'ELOGI* 1770, III, pp. CCLXXXVII-CCXCIII) e che compare in corrispondenza con Cosimo I, Francesco I e il Concini tra marzo e maggio 1572 da Siena (cfr. *CARTEGGIO UNIVERSALE DI COSIMO I DE MEDICI* 2012, pp. 39, 40, 100).

³⁷ La scheda on-line CASA D'ASTE PANDOLFINI 2021 indica per il primo e il terzo volume (si vedano le foto di tale scheda anche in MAZZAFERRO 2021) sin dalle prime tracce di possesso un ambito senese, in particolare di Alfonso Landi, che viene identificato con il secentesco storico dell'arte di Siena; è anche presente la firma di «Marcello Ghini», cognome toscano, e la nota «Sig. Domenico [non legitur] Lire 23 | L'anno 1777 il dì 2 gennaro». Viceversa, si evidenzia, nella stessa scheda, che il secondo volume dei tre in asta appariva non coerente con gli altri, e con note di possesso relative a personaggi genovesi, e dunque con un percorso iniziale diverso: «Il secondo volume reca: al contropiatto anteriore un tassello cartaceo che recita "Ex Bibliotheca Joan. Xavery Carenzi Med. Doct. Urbini Achiatri.", al verso del frontespizio [cfr. foto on-line della scheda] l'antica firma di possesso "Cesare Corte", forse il pittore e architetto nato e morto a Genova (1550-1613), e al margine inferiore

riapparire proprio a Siena dove lo consulterà Milanese³⁸ presso il nobile Alessandro Saracini (1807-1877), erede e continuatore di una cospicua collezione d'arte, notissimo uomo di cultura e mecenate³⁹.

Allo studioso ottocentesco la questione della data delle postille nell'es. Siena nell'ottica dell'edizione non interessava, ma viceversa essa può aiutare a capire l'intervento di Federico rispetto all'es. Parigi, in particolare in quale fase del suo percorso critico e artistico vanno posti entrambi: a mio parere, l'es. Siena con la lunga integrazione a Taddeo è stato commentato da Federico per ristabilire la verità delle cose con soli sei artisti quasi tutti connessi all'attività del fratello e alla sua (e alle sue conoscenze, come Tiziano), così in base alle postille proporrò più avanti una possibile datazione. Quel che rende ora particolare l'es. Siena è infatti la *Vita* di Tiziano, con l'insistenza per un diverso sentire artistico nell'espressione ben evidente «immitano il vero» che non si trova in es. Parigi, e anche l'allusione, nella *Vita* di Salviati, alle «S.V.e», ossia un circolo che ha modo di conoscere le annotazioni del pittore.

«Dice Tiziano»

Per Tiziano, presente solamente nell'es. Siena (se si escludono due righe antivasariane nell'es. Madrid⁴⁰), Milanese non riporta nessuna delle lunghe postille di Zuccari, il quale invece mostra una diretta conoscenza e un personale parere critico che deriva da Vecellio, e in generale una propensione per la pittura veneta. La voce vasariana su Tiziano è molto lunga rispetto alle altre dedicate ad artisti viventi⁴¹; altrettanto lungo e dettagliato è il commento di Milanese, però senza la trascrizione della postilla a disposizione.

Oltre all'acuta spiegazione data da Mazzaferro dei «perché di un'esclusione», e cioè che per Milanese valevano i documenti e non si voleva continuare nell'edizione delle *Vite* del 1857 con una «polemica plurisecolare da tempo divenuta stucchevole»⁴², provo a dare una mia spiegazione sul fatto che Milanese anche nell'edizione 1881 abbia registrato gli inserimenti su Taddeo dell'es. Siena e non quelli su Tiziano: per Taddeo nella seconda metà dell'Ottocento (e oltre) non esistevano studi, e invece tramite Federico l'erudito ha una fonte di prima mano e

della pagina successiva la firma cassata "Ioannis Battista Pinelli", forse il poeta genovese attivo tra fine Cinquecento e inizio Seicento» (CASA D'ASTE PANDOLFINI 2021).

³⁸ Cfr. PETRIOLI 2004, pp. DCVII-DCVIII: l'autore pubblica la lettera (945) del 1848 di Carlo Pini a Milanese, mentre i due attendono alla loro prima edizione delle *Vite* (VASARI/ SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1857), a proposito di Saracini: «Il medesimo mi prestò quel suo bell'esemplare del Vasari del 1568. Tu lo conosci, e perciò hai veduto che sul secondo volume vi sono delle postille del '500. Il Saracini mi disse che gli pareva che tu ne avessi riconosciuta la mano. È vero?». La scritta ora presente che segnala le postille di mano di Zuccari da p. 592 in giù è apposta dopo questa data (foto on-line della scheda CASA D'ASTE PANDOLFINI 2021).

³⁹ Una sintesi in SIUSA, Archivi di personalità. Censimento dei fondi toscani tra '800 e '900, Saracini Alessandro (<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=49748&RicProgetto=personalita> <3 agosto 2023>); dall'erede Fabio Chigi nasce la fusione dei due cognomi. In VASARI/MILANESI 1878-1881, VI (1881), pp. 586-587, n. 4, e VII (1881), p. 73, n. 1.

⁴⁰ Tiziano è il terzo e ultimo artista di cui sono ancora leggibili due brevi appunti di Federico nell'es. Madrid, poche parole antivasariane: per i ritratti, compreso quello dell'Aretino, «vanita», «afetatione»; per le 'poesie' per Filippo II «si contraddice a se mede(si)mio» (EL GRECO 2017, p. 354). Il commento al «senza fatica» di Tiziano scritto da Federico a matita è ripetuto in stampatello da El Greco (*ibidem*).

⁴¹ È da notare che nella fascicolazione il nome di Vecellio appare già nell'ultima pagina del sedicesimo precedente, segno di un montaggio prestabilito. Un'analisi aggiornata della questione della stampa dei tomi, in particolare il terzo, anche in relazione con il viaggio di Vasari in Italia settentrionale e appunto a Venezia, è nel lungo saggio di CONTE 2017, cui rinvio. Si veda ora anche il primo capitolo (*A Venezia*) in GIFFI 2023, pp. 9-67, con cui concordo, e che parla di parla di «naturalizzazione veneziana...una vera e propria Erlebnis culturale» per il giovane pittore (ivi, p. 13).

⁴² Cfr. MAZZAFERRO 2021: si cita il vol. XIII dell'edizione del 1857, p. 47.

circostanziata, con più dettagli rispetto all'es. Parigi; mentre su Vecellio egli ha abbondanza di fonti coeve e di critica recente, visto che il volume VII delle *Vite* esce dopo il libro su Tiziano in due tomi di Cavalcaselle-Crowe nel 1877-1878⁴³.

Rileggendo nella sua completezza l'es. Siena alla luce della valutazione zuccaresca e dei suoi contemporanei, nel confronto tra le scuole, si percepisce la personale assimilazione del contesto veneziano dal primo soggiorno di Federico nella città lagunare (1563-1565), una sensibilità per la pittura che permane e che ne fa il ponte critico tra le scuole, con una peculiare attenzione ad alcune opere chiave⁴⁴, e infine una difesa di Tiziano di tutt'altro tenore ma significativa che si affianca a quella più volte ripetuta per Taddeo⁴⁵.

Zuccari si riallaccia al parere di Sebastiano del Piombo sull'incisione con il *Trionfo della Fede* di Tiziano, il che fa comprendere che Federico tocca nodi poi centrali per la critica moderna, soprattutto per la datazione dell'incisione⁴⁶; non è un caso che nello stesso punto, ma con concetti diversi, si esprima anche El Greco⁴⁷.

Scrivendo Vasari «se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma ...egli harebbe nel fondamento del gran disegno aggiunto all'Urbinate, & al Buonarroto», e anche se la postilla zuccaresca è danneggiata per la rifilatura esterna delle pagine del libro, si può decifrare:

e sebene non a au[to] gran fondamento di di[se]gnio, poi che diseg[n]io vole che sia li mu[sco]lli notomie e omi[n]i scorticati, le qua[l] si fate cose che vi intendeva [?] Giorgio son più danose a giovani [Un richiamo grafico qui posto potrebbe segnare l'inserimento sopra «achi vole immitare il vero»] che utile achi tropo se linmergie dentro n[on] di meno Tiziano ne a auto tanto [?]e tanta intiligentia egrazia [c]he soplisie a qualche man[ca]mentuzo, ne merita di esere inferiore a qual si voglia altro inteligente che da vna figura poi non sano fare altro, egli a fatto paesi mirabilmente animali di tute sorte, inm[?] drapi sete ueluti [eu?et.ra?] fumi fuochi armadure Tempeste di mare e di tera[?] spauenti [...sto]rie di guera e mille altre cose che son più utili e necessarie a un vero pitore.

Un'opera di Tiziano in cui sono presenti insieme animali e armature era la *Battaglia* in Palazzo Ducale, andata distrutta nel 1577, disegnata da Federico nel primo soggiorno a Venezia⁴⁸: innumerevoli sono le opere di Tiziano con paesaggi, e i suoi ritratti con stoffe, corazze, cavalli e cani, mentre non si comprende cosa intenda Zuccari per 'tempeste di mare', che non è una

⁴³ CAVALCASELLE-CROWE 1877-1878.

⁴⁴ Rinvio a PIERGUIDI 2020, pp. 82-85.

⁴⁵ È interessante che Zuccari non colga l'evoluzione, rispetto al 1550, del ragionamento di Vasari, il quale più si allontana dal passato e si concentra sul secolo presente, più comprende le qualità veneziane. Sull'inesauribile tema si veda HOCHMANN 2001. Una sintesi del presente paragrafo («et dichi pur giorgio quel che gli piace». *Zuccari on Vasari*) è stata da me presentata il 14 aprile 2023 a Londra alla Annual Conference dell'Association for Art History, panel *Written in the Margins*, e al convegno annuale SISCA (Pavia 30 novembre - 1 dicembre 2023). La lettura delle postille, scritte di getto e spesso prive di qualche sillaba o parola tagliate dalla rifilatura dei margini, non è agevole: oltre ai punti interrogativi per voci non chiare o mancanti, nella mia trascrizione segnalo con un punto ogni lettera perduta in numero deducibile dalla spaziatura della scrittura.

⁴⁶ La data va dal 1508 indicato da Vasari al 1510-1511, ed è cruciale rispetto a Raffaello. Cfr. LANDAU 1983, pp.3-10. Per i significati politici dell'opera e per il rapporto del tema con Dante e Petrarca, si vedano PANOFKY 1992, pp. 146-153, e TIZIANO E LA SILOGRAFIA VENEZIANA DEL CINQUECENTO 1976, pp. 53-54, 74-78, con data vasariana 1508.

⁴⁷ EL GRECO 2017, p. 319.

⁴⁸ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (inv. n. 4571); DAMIAN 2001-2002, pp. 22-24; M. Hochmann, scheda n. 64, in *DISEGNO, GIUDIZIO E BELLA MANIERA* 2005, p. 117. L'opera è commentata anche da El Greco, consapevole che era perduta dal 1577 (cfr. EL GRECO 2017, pp. 322-323, in cui si segnalano le incongruenze sull'attribuzione precedente). Sul soggetto discusso della battaglia cosiddetta di Cadore si veda LA BATTAGLIA DI CADORE 2010. «Altro è il quadro del Combatimento, fato nela sala grande del Gran Consiglio de la illustrissima signoria di Venetia, ove in questo si vede et la difficultà de l'arte et la facilità di questa, ritrovata da l'acuto ingegno del Titiano» scrive il postillatore studiato in RUFFINI 2009, p. 770; la *Pala Pesaro* (ricordata solo per i molti personaggi), citata ivi, p. 771.

menzione a caso, richiamando la *Tempesta marina*⁴⁹ data da Vasari con intuizioni trascinati dapprima nel 1550 a Giorgione e poi nel 1568 a Palma il Vecchio. Forse Federico allude ai cieli atmosferici; però cosa voglia indicare con ‘tempeste di terra’ non è chiaro, ma col suo immancabile spirito acuto vede qualche ‘mancamentuzo’ e pensa a una pittura a effetto con il concetto di ‘imitazione del vero’. Quel che si comprende dalle parole di Federico è che ha ancora in mente un diverso tipo di disegno da evitare o meglio superare, quello didattico-anatomico, così pure dall’elenco di ‘cose’ che esprimono la *varietas* di Tiziano appare piuttosto propenso verso l’imitazione della natura.

Nella pagina vasariana dove sono descritte la Pala dell’*Assunta* dei Frari e la *Pala Pesaro* Zuccari annota (accanto alla seconda) «son veramente belle queste doi opere che vi si [?] depinte con gran intelligenza e lui [Giorgio] se le posa [pasa?] di ligiero». In effetti Vasari è solo descrittivo, senza la minima analisi: riappare la parola ‘intelligenza’ che ricorre nei commenti zuccareschi, uno dei suoi vocaboli critici più costanti inteso come abilità intellettuale, innovativa, che accompagna anche l’araldica di famiglia sotto forma di allegoria nella serie della giovinezza di Taddeo⁵⁰. Soprattutto si palesa la sensibilità di Zuccari verso i due capolavori tizianeschi, di cui aveva un promemoria anche davanti agli occhi visto che dalla *Pala Pesaro* aveva tratto un disegno, e questo dato si abbina bene con il foglio appena ricordato della *Battaglia di Cadore* confermando il riferimento a quell’opera nella postilla sopra riportata, perché il pittore parla di opere di cui ha personali ricordi grafici⁵¹.

Arrivato alla *Danae*, Vasari riporta il parere di Buonarroti⁵² sui veneziani, che Zuccari sottolinea a penna⁵³ e chiosa con parole attribuite allo stesso Tiziano:

e bene e un peccato [?] dice Tiziano che à Roma e Fiorenza non se impari da prima il modo del bel color e che non abiano quei [...]ri miglior modo ne [stu]diare il naturale p[er]che quello si a à in[m]ita[re] et non omini scurti[ca]ti. Con cio sia (dice [egli? Parola e parentesi tagliate dal margine della pagina] se questi notomi s[.] auesero punto di giuditio o grazia nel d[i]segno e colorito i[...]ano ogi albagia et disgratia e masim[a]mente nel contrafar il uiuo non si pote[ss]e? far piu ne meglio a[ccom]pagniare con la inte[li]gentia la grazia e pratica. Et infatti così e vero cio che chi non à grat[ia] e non fa studio sul [na]turale non può far cosa che stia bene ne aver gusto di cosa buona ne cognosiare il bel dal vi[?].

Si riporta un parere di Tiziano e lo si condivide: meglio il colore, il naturale, e non le anatomie, che non hanno giudizio e grazia in disegno e colorito⁵⁴; grazia e pratica vanno accompagnate con

⁴⁹ Rinvio per una lettura attuale e articolata, con riferimenti bibliografici completi, a RUFFINI 2021, pp. 78-83 (e per Baldassarre Castiglione, che usa la stessa espressione, p. 62).

⁵⁰ BROOKS 2007b, p. 27, n. 20, simmetrica allo Studio.

⁵¹ ROBERTSON 1980; HOCHMANN 2001, p. 80, e 2004, p. 405. Soprattutto cfr. LORENZONI 2016, pp. 92-93 (riuso dei disegni in opere zuccaresche), pp. 128-134 (disegni da Tiziano), pp. 233, 238, figg. e schede catalogo 10, 23. Con questa sono tre le medesime opere su cui si sofferma successivamente anche El Greco.

⁵² «Dopo partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarrotto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non si imparasse da principio a disegnare bene, e che non avessero que’ pittori miglior modo nello studio. Con ciò sia (diss’egli) che se quest’uomo fosse punto aiutato dall’arte e dal disegno, com’è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe fare né più né meglio, avendo egli bellissimo spirito ed una molto vaga e vivace maniera. Ed in fatti così è vero, percioché chi non ha disegnato assai, e studiato cose scelte antiche o moderne, non può fare bene di pratica da sé ne aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezione che dà l’arte fuori dell’ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle» (VASARI/MILANESI 1878-1881, VII, 1881, pp. 447-448). Marzia Faietti, parlando del giovane Tiziano, ammette che si può diventare ‘schiavi’ del nudo, che però con il disegno si può astrarre il mondo naturale grazie alla memoria; il commento di Michelangelo è riportato per stabilire che il principio di selezione dell’arte è basato non sulla natura. Nella sua postilla Zuccari aggiunge la necessità di varietà di motivi (FAIETTI 2015).

⁵³ Anche se il tratto è più leggero rispetto alla scrittura, come è possibile vedere dalla foto on-line CASA D’ASTE PANDOLFINI 2021 e MAZZAFERRO 2021 della pagina con il testo manoscritto.

l'intelligenza, quel quid in più che si deve staccare dall'esercizio corrente, e si deve fare 'studio sul naturale'. Noto che Federico scrive «dice Tiziano»⁵⁵ e questo lascia intendere che riporti un suo pensiero, forse raccolto in occasione del primo lungo soggiorno veneziano dal luglio 1563⁵⁶. L'uso del presente indicativo porta a supporre che Vecellio fosse ancora vivo alla data della postilla, anche se non è probante in assoluto (avrebbe altrimenti scritto 'disse?'): potrebbe quindi profilarsi una collocazione delle notazioni senesi su Tiziano non oltre l'agosto 1576⁵⁷.

Valutazioni critiche di Zuccari

Uno dei termini più frequenti nelle postille (e nel pensiero zuccaresco, visto che è nella prima pagina dell'*Idea* decenni dopo) è, come detto, 'intelligenza', il che non può non ricordare l'incisione⁵⁸ detta *Il pittore della vera Intelligenza*, datata dall'iscrizione al marzo 1579, dove Intelligenza è intesa come vera Sapienza, mentre nelle postille essa non è astratta ma virtù reale del pittore, unita a grazia e pratica. Nello stesso 1579, come ho documentato⁵⁹ insieme a una allusione che potrebbe riguardare *La vera Intelligenza*, Zuccari tendeva piuttosto verso Venezia per nuove importanti commissioni, come avvenne poi anni dopo in circostanze più pressanti: quindi, se il suo occhio critico guardava in quella stessa direzione, le date porterebbero per l'es. Siena agli anni fiorentini, anche se il pittore aspirava a rinnovarsi là dove ai suoi occhi si 'immitava' il vero.

Quando Vasari commenta la tecnica di Tiziano nelle ultime opere «che da presso non si possono vedere, e di lontano appaiono perfette», Zuccari cancella da «che la fatica vi si vede» le ultime tre parole che corregge «non vi si vede», e aggiunge «si la pratica e bella», subito sotto sottolinea «nascondendo le fatiche» commentando «e[?] a chi si contraddice» e sottintende Vasari, anche se nel nascondere le fatiche il postillatore allude alla sprezzatura; Federico quindi intuisce appunto la scelta di Vecellio come non di tecnica ma di stile, in questo senso 'pratica bella', e personalmente non di 'ricezione' di quella pittura ma di 'percezione' di essa. È un

⁵⁴ Per la questione disegno/colorito e gli Zuccari, rinvio a BOLZONI 2020. Mi è sorto anche il dubbio che la posizione critica di Tiziano verso le forzature anatomiche sia stata espressa nella sua nota incisione del gruppo del Laocoonte come scimmie, che già in JANSON 1946 veniva associata all'anatomia nella polemica tra sostenitori di Vesalio e di Galeno, e su cui sono poi tornati altri studiosi.

⁵⁵ In RUFFINI 2009, p. 768, si nota che per Tiziano un postillatore padovano su una edizione Torrentiniana usa il verbo al presente, e dunque si ha un *ante quem* 1576, anche perché l'altro postillatore ne parla al passato; il verbo al presente è usato anche per Vasari che però è una costante in quanto testo di riferimento, ma non si può escludere categoricamente un commento iniziato prima del giugno 1574.

⁵⁶ REARICK 2004: l'autore vede in quell'anno l'inizio dell'amicizia, e propone un ampio panorama sul contesto. Per l'arrivo documentato di Zuccari (prima dell'assoluzione di Grimani) si veda PUPPI 2001, pp. 116-117 Cfr. poi anche LORENZONI 2016, pp. 83-84. Da quanto deduco da FOLENA 1991, le lettere di Tiziano non contengono pareri analoghi a quelli qui riportati, che hanno quindi un certo valore. Leggendo il volume GIFFI 2023, pp. 57-61, mi è sorto il sospetto che potesse esserci qualcosa di riferito da Verdizzotti segretario di Vecellio e corrispondente di Zuccari anche dalla Spagna, ma sia la personalità meno profilata del Verdizzotti sia il modo di esprimersi di Federico indicano una conoscenza diretta, di prima mano, molto addentro alla formazione nella professione.

⁵⁷ Non vi è nessun riferimento alla *Sottomissione di Barbarossa* dipinta da Tiziano, perduta nell'incendio del 1577 (quindi per le postille data *ante quem*?) e poi rifatta da Zuccari nel 1582. Cfr. WETHEY 1982, p. 178, in cui la *Sottomissione* è descritta con la *Battaglia* da Dolce nel *Dialogo*. Cfr. poi anche ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, pp. 132-133.

⁵⁸ Cfr. in G. Marini, scheda 4.13, in INNOCENTE E CALUNNIATO 2009, pp. 154-157, la figura allegorica di Sapienza Vera o Vera Intelligenza, (non mancano il Disegno, Minerva, Pittura, Fortuna, ma anche vizi ecc.). Cfr. poi anche HEIKAMP 1957(1959), pp. 183-184. Rinvio alle convincenti osservazioni sull'incisione e sull'incisore in GIFFI 2023, pp.181-210.

⁵⁹ AURIGEMMA 1995 (1996), pp. 223, 227, 230. Zuccari fa resistenza a Firenze ai richiami da Roma, cedendo suo malgrado.

concetto ripetuto nell'es. Madrid come «senza fatica» a matita, sovrascritto e quindi condiviso da El Greco.

Vasari ben conosceva le opere degli anni Sessanta di Tiziano, avendogli fatto visita nel 1566, dopo averne iniziato e poi sospeso la stesura della biografia tra 1564 e 1565⁶⁰: segue l'ingresso di Vecellio (in buona compagnia veneta) nell'Accademia fiorentina del Disegno⁶¹, e tuttavia, nel proemio alla «terza età» delle *Vite* allora quasi in stampa, Vasari non inserisce il pittore lasciando il testo invariato, anche se la sua visione di Venezia era profondamente modificata rispetto a vent'anni prima, e in meglio⁶². Non posso che rinviare ad alcune pagine dell'illuminante saggio di Ettore Merkel del 1976 per la differente concezione dell'essere che è alla base della pittura toscana e veneziana, come Vasari intuisce nell'«archetipo» di Giorgione «scoprendone con grande intuizione tutti i sortilegi:

Difficile spiegare le vere ragioni che stanno alla base di questa strepitosa, inattesa intuizione sulla quale devono aver influito i giudizi degli artisti conosciuti a Venezia, in particolare quello di Tiziano e la fama ormai mitizzata di cui l'artista godeva, oltre ad un certo conformismo riguardo all'ambiente veneziano al quale non riusciva a sottrarsi⁶³.

È una diversa lettura dell'estetica vecelliana che è dietro i commenti zuccareschi, ma in certo modo Federico si lascia condizionare dalla falsariga vasariana e *contrario*: Tiziano ha tanta intelligenza e grazia da sopperire a qualche mancanza, ha mille altre cose che imitano il vero; e qui si passa alla seconda osservazione, ossia che si devono avere intelligenza, grazia e pratica, e andrebbero studiati prima il colore e il naturale, che del resto interessavano maggiormente Zuccari⁶⁴.

Come nota Hochmann⁶⁵, l'apologia vasariana del disegno scredita i veneti per «lo stento di non saper disegnare»: a parte che, come spiega lo studioso, questa affermazione è stata smentita da studi recenti, Zuccari nella sua aggiunta attacca il tipo di disegno postulato da Vasari, prevalentemente anatomico, praticato in Accademia⁶⁶, e invece esalta l'intelligenza e grazia di Tiziano che prescinde da quel tipo di studi. In altre parole Federico va oltre il disegno didattico⁶⁷ e sulla via di quello intellettuale, che metterà a punto a fine secolo, ma nel contempo in certo modo non contrattacca su una questione forse indifendibile e invece porta il suo giudizio su un altro livello interpretativo.

⁶⁰ HOPE 2007, pp. 37-41: l'autore ricostruisce questa essenziale tempistica (e il ruolo di Bartoli).

⁶¹ WAŻBIŃSKI 1987, II, p. 497: da Venezia si vogliono iscrivere, tra gli altri, Palladio, Cattaneo, Tintoretto, Veronese, Vittoria, Tiziano, «son questi conosciuti tutti da ms. Vasari» (cit. *ibidem*).

⁶² OCH 2014. Scritto dedicato a Venezia e alla perfezione delle arti, in cui si esaminano le differenze su Venezia tra le due edizioni: nella seconda è «presented Venice as a new paradigm», «a new idea of artista self-actualizing individual», ma in entrambe le edizioni è sempre fisso il parere sul disegno.

⁶³ MERKEL 1976, in particolare pp. 459-462, (cit. a p.459). L'autore scrive (*ibidem*) «Al contrario l'arte veneziana del Cinquecento riflette una concezione estetica diversa, centrifuga, tanto la fiorentina è centripeta, rivolta alla imitazione della natura, valore considerato in quell'ambiente come il massimo raggiungimento per un artista». Non posso riportare tutte le pagine di Merkel ma sarebbe opportuna una riflessione nuova su di esse.

⁶⁴ Già nei suoi primi anni veneziani si evidenzia l'attenzione per il colore, il paesaggio, le raffigurazioni dal vero. Cfr. ROBERTSON 2020, pp. 32-33.

⁶⁵ HOCHMANN 2012, pp. 75-86, cit. a p. 76: denso saggio sulle novità circa il disegno sottostante le opere veneziane, e la persistenza e l'ampliamento del commento vasariano anche nella critica moderna.

⁶⁶ È probabilmente questo che Vasari intende come non praticato a Venezia, alla luce dei commenti zuccareschi. Cfr. PETRIOLI TOFANI 2013, pp. 376-377, 382: l'autrice nota che non si conoscono notomie dell'aretino perché strumentali e da non conservare. Si veda anche MONBEIG GOGUEL 2013. A mio parere Zuccari fa riferimento all'Accademia più che a Vasari in persona quando scrive le postille: secondo HÄRB 2005, Vasari ha «dal vivo» pochissimi fogli, o pochi rimasti, quindi non scrive riferendosi a sé ma all'Accademia, e forse ha un repertorio sul modello di Giulio Romano.

⁶⁷ Per l'esercizio del disegno collettivo Zuccari ha in mente quello che fissa nei disegni degli artisti nella Sagrestia Nuova, se si studiano le maniere dei maestri, ma in parallelo mette al centro attraverso il disegno lo studio individuale come per Taddeo giovane e per sé nei disegni della natura nel bosco dei Camaldoli.

Leggendo vari *loci* e soprattutto le postille per Tiziano, che lo interessa come paradigma, è ancor più chiaro che Zuccari⁶⁸ ha assimilato direttamente le opere nel suo primo bagno di venezianità⁶⁹, e risente del *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557) di Lodovico Dolce, il quale esalta Tiziano per invenzione, disegno e colorito. Come è stato scritto, il *Dialogo* di Dolce è una reazione alla Torrentiniana (poi affiorerà non palesemente nella prefazione alla Giuntina e in parte nella *Vita* vasariana di Tiziano⁷⁰), e «funzionò da catalizzatore, e quindi probabilmente da deterrente, da quanti dissentivano dal dettato vasariano»⁷¹, in particolare nella Serenissima. Zuccari nelle postille qui trascritte mostra tutto questo tramite l'utilizzo costante del termine 'intelligenza', in parte con l'eccesso da evitare dell'anatomia, che per Dolce⁷² porta alla durezza; inoltre, per quel che postilla Federico, l'assonanza è su 'intelligenza e grazia' e 'studio sul naturale', e del resto nel *Dialogo* Pietro Aretino dichiara l'eccellenza della pittura se assomiglia «alle cose naturali»⁷³. Più consueto è l'uso del termine 'grazia'⁷⁴, che ricorre anche nelle postille dell'es. Parigi per Raffaello, Correggio e Giorgione, e ovviamente nel testo base vasariano.

L'opposizione dichiarata nelle postille zuccaresche riguarda la sovrapposizione tra disegno e notomie, la diligente riproduzione dannosa per i giovani della figura umana in base all'anatomia disegnata (muscoli e uomini scorticati); Federico concepiva la formazione in apprendistato come quella che poi narrerà attraverso i disegni per il fratello, dove non appare mai questo tipo di esercizio: chi si fissa con la notomia poi non sa far altro. Concetti non dissimili appaiono nella *Vita* di Taddeo di Vasari, al punto che potrebbero essere a mio parere parte dell'apporto richiesto insistentemente a Federico, con la ripetizione del vocabolo «crudezze»:

fu molto fiero nelle sue cose ed ebbe una maniera assai dolce e pastosa, e tutto lontana da certe crudezze; fu abundante ne' suoi componimenti e fece molto belle le teste, le mani e gl'ignudi, allontanandosi in essi da molte crudezze, nelle quali fuor di modo si affaticavano alcun per parere d'intendere l'arte e la notomia⁷⁵.

A questo punto, torna utile inoltre considerare il *Memoriale* di Federico per l'Accademia fiorentina del Disegno, per il quale è stata proposta la data del 1575-1578 circa⁷⁶. Troviamo tratti vicini alle postille nel paragrafo 5 («come si disegna, come si colorischi... e con che tinte varie s'osservi la Natura, dovendo in sostanza quell'imitare») e nel paragrafo 6 («Intelligenza

⁶⁸ DOLCE/BAROCCHI 1960-1962, p. 164; SGARBI 2015, pp. 173-174.

⁶⁹ Dolce ritorna decenni dopo, esplicitamente sia pure con poco apprezzamento, in una delle relazioni all'Accademia di San Luca. Cfr. ZUCCARI-ALBERTI/HEIKAMP 1961, p. 36, e ROSKILL 1968, p. 67.

⁷⁰ PUTTFARKEN 1991; VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), pp. 427-428; ivi, I (1878), pp. 168-169; cfr. anche HOCHMANN 1988, pp. 66-67. RUFFINI 2009 per la reazione di Dolce a Vasari (con bibliografia precedente) e per l'ipotesi che il viaggio vasariano del 1566 sia proprio per incontrare Vecellio e completarne la *Vita*; l'autore nota che la centralità del colore deriva da Dolce (ivi, p. 787), che Tiziano è «imitator della natura» (postilla a p. 799), concetto vicino a «imitare il vero» della postilla in es. Siena di Zuccari, direi con la stessa radice in Dolce.

⁷¹ SPAGNOLO 2007, p. 265, p. 268 per la postilla di Annibale che segnala i limiti dell'anatomia, lo stesso argomento vasariano, e non è un caso, che Zuccari contesta quando eccessivo.

⁷² DOLCE/BAROCCHI 1960-1962, p. 178.

⁷³ Ivi, p. 153.

⁷⁴ Sulla grazia Zuccari ritornerà nel 1594 nelle congregazioni di San Luca. Cfr. SPAGNOLO 2005, p. 162, a proposito di Correggio, ma forse a Tiziano si addice maggiormente «nel buon gusto e nel buon giudizio» e Federico cita Tiziano, Pordenone e Taddeo (tra gli altri, ma presenti nelle postille).

⁷⁵ VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), p. 103, da mettere a confronto con l'*Introduzione a Della pittura*, I, pp. 172-173: «Ma sopra tutto il meglio è gl'ignudi degli uomini vivi e femmine [...] e poi avere sicurtà, per lo molto studio, che senza avere i naturali innanzi si possa formare di fantasia da sé attitudini per ogni verso: così aver veduto degli uomini scorticati ecc.», con alcune differenze rispetto alla Torrentiniana.

⁷⁶ WAŻBIŃSKI 1987, II, pp. 489-493, per il 1578: in nota si riporta la datazione diversa di Bencivenni, 1565-1571 (lo collega all'ingresso in Accademia nell'ottobre 1565). Cfr. anche HEIKAMP 1957(1959), pp. 216-218, in cui l'autore data al 1575.

del Disegno, l'anima propria»⁷⁷); quando scrive per «le grazie, i decori, gl'affetti come si esprimino, et simil altre, et infinite cose, che a immitare la verità fa di mestieri», il tema coincide con «immitano il vero», e per la formazione dei giovani, che «si esercitassero a ritrarre dal naturale». Nel suo *Memoriale*⁷⁸ Zuccari esclude gli studi di notomia semplicemente non nominandoli, mentre nelle glosse all'es. Siena è decisamente contrario a che sia insegnata ai giovani, ma senza con ciò condannarla del tutto, quanto piuttosto ritenendola negativa nella prima formazione perché dà molti difetti, ed è più adatta ad artisti formati⁷⁹. Federico dipinge ironiche notomie nella Cupola di Santa Maria del Fiore⁸⁰, e questo evidenzia una sua contrarietà all'interno dell'Accademia verso i sostenitori dell'anatomia, in particolare verso Allori e Danti, e verso l'apertura nel 1576 della scuola notomica accademica⁸¹: anche da questo io dedurrei una datazione delle postille dell'es. Siena negli anni fiorentini attorno al 1576.

Salviati «con reverentia delle S.V.e»

Tra i pochi commenti nell'es. Madrid («partialita & ingnorantia»⁸²) e non nell'es. Parigi è quello per la *Vita di Salviati*⁸³, menzionato nell'es. Siena⁸⁴ a proposito dell'ottagono con *L'adorazione di Psiche* di Palazzo Grimani esaltata da Vasari come la sua «più bell'opera»⁸⁵ a Venezia; Milanesi trascrive in nota da Zuccari, che ben conosceva l'ottagono ora scomparso avendo dipinto

⁷⁷ WAŻBIŃSKI 1987, II, p. 491: l'autore distingue tra attività organizzative e 'di studio' ossia teoriche. Federico raccomanda lo studio della prospettiva che certamente praticava per dipingere la cupola.

⁷⁸ ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, pp. 275-276: l'autrice definisce «eccellente e visionario» il *Memoriale* (con forma più letteraria forse dovuta alla trascrizione dell'originale perduto).

⁷⁹ Come ha notato Clare Robertson, «Dissection and the study anatomy was a relatively rare occurrence» (ROBERTSON 2020, p. 26), e anche il nudo dal vivo, nella formazione di Federico.

⁸⁰ I vari gradi della dissezione, come ha ben compreso Cristina Acidini Luchinat (cfr. ACIDINI LUCHINAT 1989, pp. 35-38, 42-47), negli angoli della cupola esprimono la negatività iconografica della raffigurazione, e insomma, come sembra di capire dalle postille, la posizione del pittore è ambivalente. Si inserisce nel dibattito, sulla base di un inventario Borghese 1610 in cui un quadretto di una notomia è attribuito a Zuccari, Kristina Herrmann Fiore, che gli attribuisce il disegno e il piccolo dipinto Borghese, collocato tra 1575 e 1578, raffigurante i grandi maestri del suo tempo (cfr. HERRMANN FIORE 2001, pp. 63-84); ma noto appunto l'assenza dei 'giovani', e Tiziano e Sansovino, come scuola veneta, sono lontani dal corpo e guardano una statua (con dietro uno scheletro), mentre al centro è la scuola romana, il tutto senza Vasari e nemmeno Leonardo. In ROBERTSON 2009-2010(2012), pp. 195-198, il quadro Borghese è attribuito alla cerchia di Federico su disegno di Passerotti; nell'inverno 1594 Zuccari fa una notomia di studio accademico (ivi, pp. 203-205), e se non la vedeva favorevolmente per i giovani e in relazione alla pittura veneta negli anni Settanta, venti anni dopo ha altri intenti. In HERRMANN FIORE 2001 l'autrice collega la notomia con l'ovale della casa di Roma di Zuccari della *Salus Publica*: dove noto che però nessuno disegna la dissezione, quindi il tutto è legato alla medicina soggetto dell'affresco. Acidini Luchinat nota che nell'Accademia di San Luca Zuccari cambia idea sulla notomia, anzi la incoraggia e la rappresenta, come detto, nella Sala del Disegno, dove a me sembra ci sia la pura indagine (cfr. ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, pp. 276-277). Ma si veda anche ACIDINI LUCHINAT 1989, pp. 39-40.

⁸¹ WAŻBIŃSKI 1987, I, pp. 311, 318. La 'bella notomia' origina da Allori (1565), favorevole a scorticati e modelli anatomici, e da Danti (1567), per il quale non si può arrivare a perfezione senza notomia (ivi, p. 184). Attorno al 1567 si apre la scuola di anatomia per l'Accademia all'ospedale di Santa Maria Nuova (cfr. ZANGHERI 2013, pp. 89-91). Per le varie notomie e conseguenti esperienze anche sgradevoli, una sintesi efficace in R.-M. WITTKOWER 1988, pp. 67-69. Nell'es. Madrid e in es. Parigi non vi sono cenni alla questione.

⁸² EL GRECO 2017, p. 353.

⁸³ Anche se Salviati, come scritto nella biografia vasariana, non era a suo agio in città «parendogli che quella stanza non fusse per gli uomini di disegno»; sui pro e contro di Salviati a Venezia si veda HOCHMANN 1998 e le schede dello stesso autore sempre in FRANCESCO SALVIATI 1998, pp. 176-177.

⁸⁴ Nota minima, segno al lato e nota «di se stesso», intendendo Zuccari che Vasari parla di sé.

⁸⁵ La lode vasariana de *L'adorazione di Psiche* è basata probabilmente sul soggetto, l'ammirazione della Bellezza, come si ricava dal disegno *d'après* di Nicolò Vicentino. Cfr. BIFFIS 2021. Scrive acutamente l'autore che per Vasari il disegno è «the line that separates the excellence from failure» (ivi, p. 201), e quindi gli artisti veneziani sono lontani dalla perfezione e si limitano a una passiva imitazione della natura (ed è questo il punto che invece ribatte Federico).

nello stesso palazzo nel 1563-1565, «non è la sua opera migliore a Venezia, e di questo Giorgio mostra non se ne intendere»⁸⁶. Il primo soggiorno di Zuccari dal 1563 lo aveva visto immerso nella produzione artistica della città, nelle commissioni per Grimani⁸⁷, sia in quelle civili nel palazzo sia in quelle religiose nella cappella⁸⁸, dove subentra spesso a Battista Franco ma esprimendo la sua personale interpretazione della pittura. La rete di relazioni⁸⁹ che stringe evidenzia la sua partecipazione alla cultura artistica veneta, con Palladio (soprattutto nell'inverno 1565), con Doni (letterato esule fiorentino), con Schiavone e Sustris (come attesta proprio Vasari), tutti però non di nascita lagunare, e quindi è ancor più interessante la menzione dell'ottantenne veneziano Tiziano, che comunque non lo favorì.

Tornando a Salviati, i suoi legami con Vasari erano stretti dai tempi delle commissioni farnesiane a Roma, e quando Giorgio parla del Salotto di Palazzo Farnese lasciato incompiuto da Francesco morendo questi nel 1563, nel registrare il passaggio a Taddeo afferma che il cardinale⁹⁰ lamenta quanto aveva perduto con la morte del pittore fiorentino⁹¹: come a dire che Taddeo non era all'altezza, probabilmente non comprendendone il nuovo «non rethorical style»⁹², da cui la postilla di Federico sull'evidente preferenza vasariana per i toscani. A parte alcuni errori cronologici sulla vita di Salviati⁹³, Vasari, pur profilandone un carattere difficile, amichevolmente lo esalta con la suddetta digressione che sembra proprio in funzione antizuccaresca⁹⁴.

La postilla di Zuccari nell'es. Siena nella biografia sul Salviati delle *Storie di Camillo* in Palazzo Vecchio, per Vasari «più bell'opra», non viene però trascritta perché Milanese pur mettendo una nota⁹⁵ omette il lungo commento di Federico: forse lo censura con pudore ottocentesco per l'espressione molto spinta alla fine, oppure perché non lo condivide. Zuccari, che anche altrove manifesta antipatia per Salviati, critica quasi tutto, ma con una vaga concessione che ora può essere rilevata, e ha un suo significato:

[]più scoretta ne con mancho giudizio et grazia da alchune figure di cia[r]o et schuro in poi, vi sono alchuni [o]rnamenti e festo[n]i e qualche fi[g]ura tra finestre [ch]e son bone del [r]esto la piu disgraziata opera che fa cose mat[...] tuto egli vi [...]usase come [s]i vede nel opera piu fatica et diligentia che in opera che abia mai fatto ma gli sucese come aquello che chi piu panza mancho cacha con reverentia delle S.V.e et dichi pur giorgio quel che gli piace.

⁸⁶ VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), pp. 18-19: forse si riferiva al *Lamento sul corpo di Cristo* come tela veneziana di Salviati di qualità superiore.

⁸⁷ LORENZONI 2016, pp. 15-41.

⁸⁸ Zuccari postilla la *Vita* di Battista Franco con poche parole: «qui si avilupa, ne sa quel che si dichà» (VASARI/MILANESI 1878-1881, VI (1881), p. 587).

⁸⁹ ACIDINI LUCHINAT 2001, pp. 235-237; LORENZONI 2016, pp. 41-61, 83-96.

⁹⁰ JONG 2007: su Vasari, Salviati e Taddeo, l'autore nota che Taddeo, a differenza di Salviati, separa l'allegoria dalla storia (è ciò che Zuccari salva nella Sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio).

⁹¹ VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), p. 98.

⁹² JONG 2007, p. 72.

⁹³ Cfr. MONBEIG GOGUEL 2001; ma anche per gli studi di anatomia in particolare il saggio di SCHLITT 2001. Si vedano l'aggiornata presentazione e il saggio di GEREMICCA 2015.

⁹⁴ In VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), pp. 97-98, si riportano le postille (meno una): «manifesta passione e mallizia per esaltare il Salviati in questo luogo più che non merita, e biasimar Taddeo, ma l'opera è nota, manifesta asai il valore dell'uno e dell'altro, e quanto ei voglia sempre anteporre i Toscani a tutte l'altre nazioni», «Qui sopra e apreso non dice verità: son tute passione e maldicenzia senza proposito, per ingrandir il Salviati: ma l'opere son quelle che chiariscono a chi li mira senza ociali di Pasione; e il tempo dimostra el vero sempre, a malgrado di maligni», «scoreto e senza decoro». Vasari accusa Taddeo di aver utilizzato i garzoni. Cfr. WAŻBIŃSKI 1987, I, pp. 328-329, sui garzoni anche per la qualità più bassa di alcune opere. Per tutta la decorazione delle pareti corte pertinente ai due fratelli ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, pp. 244-255.

⁹⁵ VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), pp. 22-27. Sul ruolo dell'ornamento in concorrenza con le storie e su tutta la sala con le varie problematiche si vedano MOREL 2008, pp. 293-295, e CECCHI 1998; sulla biografia di Salviati, C. Monbeig Goguel, scheda n. 1, in *FRANCESCO SALVIATI* 1998, pp. 84-85.

Gli affreschi di Salviati erano stati notoriamente avversati da Battista del Tasso all'interno della corte medicea⁹⁶; Federico, a Firenze, ne era al corrente, rifiuta la scena all'antica, teatralmente antiquariale, e salva solo le allegorie tra le finestre, perché più intellettualistiche⁹⁷, quindi vicine alla sua linea di pensiero: questo è un dato nuovo, come pure il commento finale caustico (ma nel suo stile) sull'eccesso compositivo di Salviati, ed espresso a un circolo con cui è in confidenza scherzosa («con reverentia delle S.V.e»), forse la sua accademia privata a Firenze ipotizzata da Waźbiński, oppure una delle accademie di cui era membro, ovvero un sodalizio culturale⁹⁸.

Pordenone e Daniele da Volterra

Una certa distanza tra due esemplari postillati si può rilevare nelle note su una delle due biografie compresenti, quella di Pordenone: in es. Siena, al Pordenone a Genova⁹⁹ subentra Beccafumi, secondo Vasari «più raro maestro di lui», e Zuccari oppone che «anzi il pordenone fu maggior del becafumi, come si può veder al paragone dell'opera, e anco di perino». Solo in questo caso Milanese¹⁰⁰ ammette, senza citare direttamente Zuccari (e quindi la postilla qui sopra trascritta è inedita), che non è detto che Beccafumi superasse Pordenone, attenuando¹⁰¹ il parere a favore dell'artista veneto sulla pittura della facciata meridionale di Palazzo Doria a Genova, ora scomparsa, un parere che con parole diverse ma con lo stesso impeto e gli stessi nomi è ripetuto da Federico nell'es. Parigi¹⁰²; da notare che Vasari (poco addentro alle questioni genovesi¹⁰³) sbaglia la sequenza Pordenone-Beccafumi-Perino mettendo Beccafumi alla fine. Nell'es. Parigi, Zuccari per Pordenone¹⁰⁴ loda anche il S. Francesco nella pala¹⁰⁵ ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, «estrata in spirito» nell'interpretare la spiritualità del santo, preso a sé come esempio di sentimento religioso e semplicità figurativa in perfetta fusione di disegno e colore, precursore a mio parere della riforma della pittura dell'ultimo ventennio del secolo¹⁰⁶: nel 1605 Zuccari definirà Pordenone significativamente discepolo della natura, e «terribile»¹⁰⁷ inteso come 'straordinario'.

⁹⁶ In SCHLITT 2001 l'autore ritiene questi affreschi i primi di corte e di nazione fiorentina, e le critiche della cerchia di Battista del Tasso echeggiano, credo, nel parere di Federico: «piu scoreta, ma con manco giudizio e grazia» (es. Siena). SCHLITT 2014: Vasari scrive in terza persona per lodare l'amico (e sé stesso), e difatti io noto che Zuccari contrassegna di lato il brano.

⁹⁷ PIERGUIDI 2006.

⁹⁸ Penso ad esempio agli Insensati di Perugia. Cfr. TEZA 2017.

⁹⁹ FURLAN 1988, p. 323, opera perduta (Vasari ne ricorda anche i soggetti) per la quale, chiamato da Doria, Pordenone dovette lasciare Piacenza. Cfr. HOCHMANN 1988, p. 70, e GAUDIN 2012, p. 182.

¹⁰⁰ VASARI/MILANESI 1878-1881, V (1880), pp. 117-118, anche per la citazione precedente. Le correzioni di Zuccari riguardo all'affresco Doria e la correzione per Pordenone (Vicenza refuso per Piacenza) sono riportate da Milanese senza la consueta sigla F.Z.

¹⁰¹ Per Milanese PETRIOLI 2004; cfr. anche MELANI 2013 e CAVALCASELLE-CROWE 1877-1878, pp. 228-229.

¹⁰² HOCHMANN 1988, p. 70.

¹⁰³ In SBORGI 1976, pp. 623-628, l'autore ritiene che alcune informazioni siano giunte tramite artisti non liguri ma li attivi, e da Paolo Giovio, più volte a Genova e, come noto, legato ad Andrea Doria e ovviamente a Vasari.

¹⁰⁴ Affresco «di bellezza e forza singulare» (cit. in HOCHMANN 2012, p. 70); FURLAN 1988, p. 322, e FURLAN 2003. La grandiosità di Pordenone, l'unione di composizione di ampio respiro, disegno, colore e bagliori di luce impressionano Federico.

¹⁰⁵ HOCHMANN 1988, p. 70; GAUDIN 2012, p. 181. Cfr. scheda n. 75, in FURLAN 1988, pp. 205-206: nell'ed. 1550 Vasari loda il Battista in scorcio quando la tela è ancora in Santa Maria dell'Orto. In ROMANI 2013 per Pordenone e Vasari (Genova a p. 112), l'autrice si sofferma sulla 'competizione' con Tiziano.

¹⁰⁶ ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, p. 248, per gli affreschi di Cremona e i viaggi del 1604; ivi, pp. 274-275; FURLAN 2003, pp. 340-341. Cfr. poi LORENZONI 2016, pp. 137-139, per i disegni.

¹⁰⁷ Sul lemma FEDERICI 2021, pp. 269-270, in un saggio che va da Vasari a Bellori; rimando anche al saggio di Marco Ruffini in questa stessa sede.

Non è postillata nell'es. Parigi la *Vita* di Daniele da Volterra, mentre Milanese riporta, citando l'autore dall'es. Siena, due commenti zuccareschi che riguardano il narcisismo di Vasari: «ache proposito entra qui giorgio vanamente»¹⁰⁸ e «come se daniele fosse stato suo fante»¹⁰⁹. Questi appunti estemporanei, ora che è possibile farlo, vanno collegati, e non solo in questa pagina, con le linee ai lati del testo per segnalare l'attenzione (negativa) quando Vasari usa le vite altrui per parlare di sé a sproposito («vanamente») secondo Federico, e infatti Giorgio ostenta l'uso della terza persona. Queste linee laterali non sono segnalate da Milanese, ma vanno viste, sia pure con cautela, considerate le varie proprietà dei volumi, nell'insieme del commento scritto, e sono ricorrenti spesso senza parole a margine (il segno parla da solo).

Taddeo, oltre «la cosa»

Nell'ed. Milanese all'inizio della *Vita* di Taddeo si precisa che si inserisce la sigla F.Z. quando si tratta di postille dall'es. Siena¹¹⁰, per distinguerle da quelle dell'es. Parigi «degli annotatori precedenti», ossia da Bottari¹¹¹; la trascrizione a stampa delle parti riguardanti Taddeo collazionata con l'es. Siena, ora disponibile, è precisa e tra virgolette¹¹²; il racconto del sogno di Taddeo non è tra virgolette ma in forma narrativa, in nota in quanto aggiunta. Milanese segnala l'es. Parigi rilevando l'astio verso Vasari ma senza citare Bottari, tra virgolette e spesso con correzioni minime; mette ugualmente le note di Federico, per il quale non nutre simpatia, come è evidente a proposito della Sala Regia¹¹³, quando Federico appella Vasari come «maledico e finto amico», e Milanese scrive che il commento vale per il postillatore¹¹⁴.

¹⁰⁸ Citato in nota in VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), p. 58, a proposito delle sale commissionate da Giulio III.

¹⁰⁹ Il commento è riportato in VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), p. 63.

¹¹⁰ Foto on-line CASA D'ASTE PANDOLFINI 2021 e MAZZAFERRO 2021.

¹¹¹ VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), p. 73. Milanese non parla dell'es. Parigi, e da esperto direttore di archivio non gli sarebbe stato difficile ottenere una trascrizione, a meno che non l'abbia ritenuta superflua, considerando Bottari fonte sufficiente.

¹¹² VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), pp. 73-76, 78-81, 83, 85, 88-89, 94-95, 97, 99.

¹¹³ Vasari non lasciò spazio sino alla sua morte a Federico nella Sala Regia: i due pittori erano citati in un messaggio alla corte gonzaghesca come avviso da Roma ma inviato da Venezia senza data: «[...] si ragiona che Nostro Signore si risolva far finir la sala deli re et che se dipingano in essa le vittorie havute nel pontificato suo tanto anco li ugonotti quanto anco contra turchi, et li pittori saranno Goerino [sic] d'Arezzo et Federico d'Urbino, l'uno et l'altro de' migliori de' tempi nostri [...]» (SOGLIANI 2002, doc. 186); per «pontificato suo» si intende quello di Pio V, visto che il giorno dopo la morte del papa (1° maggio 1572, *DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS* 1923-1940, II (1930), pp. 675-676) Vasari scrive a Cosimo «la storia della battaglia è finita, che ho menato le mani come s'io fussi stato al conflitto de' Turchi da vero». Pensa la partita della Sala Regia nel febbraio 1572, alla fine del mese sembra che Zuccari, male informato, cerchi di ottenere la *Battaglia di Lepanto* in Palazzo Ducale (cfr. MORETTI 2021, in particolare pp. 207-211, lettere del 28 febbraio e 1° aprile 1572), certo non proposto da Tiziano, che aveva rinunciato all'impresa: forse Federico aveva ricevuto in ritardo questa notizia, e non quella del subentro di Tintoretto. Tuttavia, a parte l'ambizione, è il segno che Zuccari guardava sempre al contesto veneziano, che manteneva contatti con i suoi conoscenti veneziani, e che aspirava sempre, come attesta anni dopo (cfr. AURIGEMMA 1995(1996), pp. 223, 227, 230), a tornare a Venezia.

¹¹⁴ Sul «maledico e finto amico» già Bottari aveva invertito le posizioni a favore di Vasari, e Milanese, che usa questa «giunta», lo segue; va detto che, almeno all'inizio della sua opera, Milanese non ha una opinione interamente positiva di Vasari quando lo definisce «scrittore bellissimo delle nostre arti, ma storico infedele, e sfornito delle qualità fondamentali e necessarie a ben trattare siffatto argomento» (MILANESI 1866, p. 443). Visto il punto in cui commenta, probabilmente Federico Zuccari voleva essere lui il continuatore di Taddeo nella Sala Regia, scavalcato dal 'finto amico' di entrambi. Su quanto Taddeo riesce a dipingere e non dipingere in Sala Regia si veda PARTRIDGE-STARN 1990, pp. 43-44 (gli autori notano l'assenza di cenni nelle postille alle opere ma dimenticano l'invettiva appena ricordata). Concordo con quanto si legge in SPAGNOLO 2007, p. 267, cioè che Federico aspirava a prendere il posto di Vasari così come era avvenuto per la Cupola di Santa Maria del Fiore, e aggiungo che ciò gli riesce in Vaticano, quando ottiene anni dopo la parete verso la Cappella Paolina, con *Gregorio VII che assolve Enrico IV*, forse già prevista per Taddeo (cfr. ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, p. 153); e ancor più nella cappella papale, che, rifiutata a Vasari, fu appunto Federico a completare, proprio accanto agli affreschi

Federico è ritenuto fededegno solo per la biografia del fratello, molto meno per i commenti estemporanei. L'erudito ottocentesco nella prima nota elenca tutte le fonti a cominciare da quelle coeve, e quindi non gli occorre un parere personale di Federico: ad esempio laddove Sebastiano si esprime su Michelangelo e Tiziano, Milanese si limita a una nota in cui rileva «un modo di sentire tutto diverso»¹¹⁵.

L'unica osservazione di Zuccari a penna nell'es. Madrid su Taddeo quasi a rischio di vita, e perciò costretto a tornare a casa «per non eser fiorentino», è presente nell'es. Siena con un concetto simile ma un testo diverso, quindi le due versioni esprimono un pensiero incalzante; si vede bene come l'aggiunta su Taddeo nell'es. Siena sia molto più ricca e integrativa, mentre quella di Parigi, come detto, è particolarmente antivasariana e antitoscana. L'immagine della personalità di Taddeo («modesto, temperato e benigno») è aggiunta dal fratello contro il testo di Vasari che descrive Taddeo «sanguigno, subito e molto sdegnoso»¹¹⁶: un profilo che si addice piuttosto a Federico, come una sovrapposizione o provocazione vasariana 'per interposta persona'.

Per ciò che riguarda Taddeo nell'es. Parigi, le note sono volte a ricordare il suo aiuto verso i «giovani forastieri», che è esattamente quel che farà Federico nel testamento del 12 ottobre 1602 con la sua casa sul Pincio, «hospitio dei poveri giovani studiosi della professione stranieri tramontani e fiamenghi forastieri»¹¹⁷, segnale di una continuità ulteriore col fratello e in coerenza con le decorazioni a lui dedicate nel palazzetto. Come Taddeo «con molta carità cristiana si diletava acetare e sovenire molti giovani forastieri per il cui tratenimento e degno di molta laude e non di biasimo come indegnamente gli da questo maledico»¹¹⁸. La nota sull'atteggiamento verso gli aiuti indica già in Taddeo il passaggio da un sistema da bottega subita dolorosamente da giovane a una accoglienza di scambio, soprattutto nei confronti degli artisti stranieri, ospitalità non ancora maieutica ma di allargamento degli orizzonti da parte del maestro e di fiducia nelle potenzialità dei nuovi arrivati: una capacità che gli riconosce (ambiguamente) lo stesso Vasari per «avere grandissimo giudizio in sapere accomodare tanti cervelli diversi... per si fatto modo che l'opera mostri di essere tutta d'una stessa mano»¹¹⁹.

Vasari è spesso presente a Roma negli anni di Taddeo (e lo incontra a Firenze nel 1564¹²⁰), vi torna mentre scrive la *Vita*, quindi disponeva di dati facilmente verificabili: da quel che scrive in postilla, Federico non contesta a Giorgio solo le omissioni o imprecisioni, ma il non volerlo portare su un gradino più alto, come modello del nuovo artista, e anzi sminuendolo come nel caso del Salotto Farnese.

A proposito delle lacune nella *Vita* di Taddeo, come è noto, tra fine novembre e inizio dicembre 1566 Vasari chiedeva per il tramite di Leonardo Buonarrodi di sollecitare Federico, senza dire esplicitamente «quanto gli ho chiesto», e una settimana dopo chiedendo «la cosa», perché gli stampatori non si potevano fermare¹²¹. Non sappiamo se Federico mandò una 'cosa' incompleta che poi è stata pubblicata, o una nota completa che è stata tagliata eliminando

michelangioleschi, riprendendo le Storie dei principi degli apostoli con un linguaggio personale e più moderno (cfr. ZUCCARI 2016).

¹¹⁵ VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), p. 43.

¹¹⁶ SALAS-MARIAS 1992, p. 137, VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), p. 103.

¹¹⁷ ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, p. 278, dal testamento di Federico Zuccari.

¹¹⁸ HOCHMANN 1988, p. 71. In GAUDIN 2012, pp. 163-165, 186, si suggerisce una diversa lettura del testo vasariano distinguendo una violenza sottile di Vasari (allusiva anche alla rottura tra i due fratelli) e una esplicita in Federico.

¹¹⁹ VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), p. 85.

¹²⁰ WAŻBIŃSKI 1985, p. 296.

¹²¹ 30 novembre 1566: «Appresso sarete contento ritrovare messer Federigo Zuchero, e che non manchi di mandarmi quanto gl'ho chiesto; e quello che ha da fare solleciti, perché gli stampatori sono nel fine de l'opra, et non gli posso far fermare, che troppo gl'importa: accioché quando la Signoria Vostra. Viene, se non prima, mi porti ogni cosa»; 7 dicembre 1566: «Cosi vi prego a sollecitare la cosa con Federigo Zuccherio, perché questi stampatori sono in fine, né gli posso più fare aspettare. Di grazia, procurate questa spedizione, che mi sarà carissimo» (*DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS* 1923-1940, II (1930), pp. 481-483).

volontariamente ad esempio i tratti troppo ‘di colore’ persino per Vasari narratore, o non mandò nulla, oppure, ancora, qualcosa di parziale ripensandoci poi a stampa avvenuta: ma tra la stampa del sedicesimo, a fine 1566-inizio 1567, e la pubblicazione un anno dopo, Zuccari avrebbe avuto tutto il tempo di informarsi sulla biografia del fratello, che comunque a lui suonava ‘di circostanza’, mentre già ne voleva creare una nuova percezione al di là della sua storia personale.

In certo modo Federico, se prima aggiunge i commenti alla *Vita* di Taddeo come reazione alla selezione operata da Vasari (e relativi pareri), quindi è condizionato dal testo a stampa, subito dopo se ne stacca e rielabora autonomamente la figura del fratello che va oltre la scheda biografica vasariana, in una dimensione di *exemplum*, nel senso medievale di agiografico e didattico, e più avanti anche narrativo e retorico¹²².

Sulla questione dei disegni dedicati alla giovinezza di Taddeo, alcune incongruenze rispetto alla narrazione vasariana, ossia nella seconda e definitiva venuta a Roma l’attività di studio anche di Michelangelo (nella prima l’assimilazione di Raffaello) e dell’antico, mostrano che Federico voleva esporre come completa la formazione del fratello. Ma a ben vedere è proprio Vasari nella sua autobiografia a scrivere di sé «e non solo di pitture, ma anche di sculture ed architetture antiche e moderne; ed oltre al frutto ch’io feci in disegnando la volta e cappella di Michelagnolo, non restò cosa di Raffaello, Pulidoro, e Baldassarre da Siena, che similmente io non disegnassi»¹²³: quindi, se non direttamente tratto da queste parole per mettere alla pari Giorgio e Taddeo, quello illustrato da Federico era un training tutto sommato canonico.

Se invece si vuole dare un peso alle raccomandazioni di Armenini del 1587 come parziale fonte nell’album zuccaresco¹²⁴, va notato che non vi è una eco di esse nelle postille, se non per gli studi di notomia¹²⁵, di cui però è plausibile ora la comune fonte da Lodovico Dolce. Nella *suite* grafica vi è un ulteriore probabile blando riferimento, anche di riflesso, all’educazione di Federico stesso¹²⁶ – e che avesse guardato a Michelangelo lo mostrano i suoi disegni in cui raffigura gli accademici allo studio nella Sacrestia Nuova¹²⁷ –, quindi una sua crescita educativa espressa tramite Taddeo (che certo gli era stato maestro), evitando così una palese autoreferenzialità, pur ritenendosi preparato adeguatamente per il ruolo di Principe dell’Accademia romana.

¹²² In MAZZAFERRO 2021 si parla di una «precisa strategia» di diffusione da parte di Federico.

¹²³ VASARI/MILANESI 1878-1881, VII (1881), p. 654.

¹²⁴ WAŻBIŃSKI 1985, pp. 319-320, sulla possibile connessione dei disegni con il percorso descritto da Giovanni Battista Armenini; sulla scia di Ważbiński, PIERGUIDI 2011 (per Michelangelo, PIERGUIDI 2006(2007)).

¹²⁵ La notomia non è adatta ai giovani (non in assoluto) e non è nella formazione di Taddeo. Federico con le sue postille anticipa Armenini: «essendosi perduti nelle minuzie degli ignudi andavano tuttavia scrutando le cose altrui con nuove e strane difficoltà, facendo grandissime e lunghe dispute sopra ogni minuta linea d’anatomia» (ARMENINI 1587, lib. I, cap. VIII, p. 80, nella trascrizione digitale curata da Fondazione Memofonte e Accademia della Crusca, p. 30, <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/pdf/13.pdf>)

¹²⁶ A questa ipotesi è giunto anche Marco Simone Bolzoni. Cfr. BOLZONI 2021, p. 49.

¹²⁷ ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, p. 101; ROBERTSON 2009-2010(2012), p. 202.

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 1989

C. ACIDINI LUCHINAT, *Federico Zuccari e la cultura fiorentina: quattro singolari immagini nella cupola di Santa Maria del Fiore*, «Paragone. Arte», n.s., 13, 1989, pp. 29-56.

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, I-II, Milano-Roma 1998-1999.

ACIDINI LUCHINAT 2001

C. ACIDINI LUCHINAT, *Federico Zuccari e Venezia*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, I. *Dall'Antichità a Caravaggio*, a cura di M. Piantoni, L. De Rossi, Monfalcone 2001, pp. 235-240.

ARMENINI 1587

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura [...] libri tre [...]*, Ravenna 1587.

AURIGEMMA 1995(1996)

M.G. AURIGEMMA, *Lettere di Federico Zuccari*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, XVIII, 1995(1996), pp. 207-246 (disponibile on-line <https://www.inasaroma.org/patrimonio/wp-content/uploads/2022/02/06-AURIGEMMA-Lettere-di-Federico-Zuccari-RIASA-1995-207-246-300.pdf>).

AURIGEMMA 2009-2010(2012)

M.G. AURIGEMMA, *Torre Pia in Vaticano. Architettura, decorazione, committenza, trasformazioni di tre cappelle vasariane*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXIX, 2009-2010(2012), pp. 65-163 (disponibile on-line <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rjbh/article/view/77499>).

AURIGEMMA 2014

M.G. AURIGEMMA, «*L'invenzione dun po' di cappelle*», un'aggiunta e qualche considerazione, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti delle giornate di studio (Firenze 20 novembre 2010; Roma 5 dicembre 2011), a cura di A. Masi, C. Barbato, presentazioni di B. Bottai, P. Portoghesi, Roma 2014, pp. 19-34.

BIFFIS 2021

M. BIFFIS, *Francesco Salviati's Lamentation for Venice and the Origins of the Disegno/Colorito Debate*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 2, 2021, pp. 201-219.

BOLZONI 2020

M.S. BOLZONI, *Rome Looking at Venice: The Zuccaro Brothers and the Colorito vs. Disegno Debate*, «Master Drawings», 2, 2020, pp. 169-194.

BOLZONI 2021

M.S. BOLZONI, *Federico Zuccari e Raffaello*, «frà gli eccellenti eccellente», «Storia dell'arte», n.s., 1-2, 2021, pp. 48-59.

BROOKS 2007a

J. BROOKS, *Introduction*, in *TADDEO AND FEDERICO ZUCCARO 2007*, pp. 1-5.

BROOKS 2007b

J. BROOKS, *The Early Life of Taddeo Series*, in *TADDEO AND FEDERICO ZUCCARO* 2007, pp. 6-45.

BROOKS 2012

J. BROOKS, *Giorgio Vasari, Federico Zuccari e la biografia di Taddeo Zuccari*, «Annali Aretini», XX, 2012, pp. 149-156, tavv. XXX-XXXII.

BROWN 1988

A. BROWN, *A Contract for Ridolfo Ghirlandaio's Pietà in S. Agostino, Colle Val d'Elsa*, «The Burlington Magazine», 1026, 1988, pp. 692-693.

CARTEGGIO UNIVERSALE DI COSIMO I DE MEDICI 2012

Carteggio universale di Cosimo I De Medici. Archivio di Stato di Firenze. Inventario, XVI. (1571-1574) Mediceo del Principato, filze 569-599, a cura di S. Gori, Firenze-Pisa 2012.

CASA D'ASTE PANDOLFINI 2021

CASA D'ASTE PANDOLFINI, *Le Vite del Vasari (1568) annotate da Federico Zuccari*, scheda di catalogo dell'asta a tempo, 1100 (Firenze 9-15 dicembre 2021), lotto 19 (<https://www.pandolfini.it/it/asta-1100/il-terzo-esemplare-delle-vite-del-vasari.asp>).

CAVALCASELLE–CROWE 1877-1878

G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia. Opera fondata principalmente su documenti inediti*, Firenze 1877-1878.

CECCHI 1998

A. CECCHI, *Salviati e i Medici (1543-1548)*, in *FRANCESCO SALVIATI* 1998, pp. 61-65.

CIVELLI–GALANTI 1997

A.L. CIVELLI, P. GALANTI, *Historia d'artista: il pubblico e il privato*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado 28-30 ottobre 1994), a cura di B. Cleri, Milano 1997, pp. 71-88.

CONTE 2017

F. CONTE, *Vasari in Italia settentrionale, tra Torrentiniana e Giuntina*, in *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di letteratura artistica*, atti del convegno *Fonti letterarie per la storia dell'arte* (Pavia 2-3 dicembre 2015), a cura di M.P. Sacchi, M. Visioli, Pavia 2017, pp. 49-88.

CURTI–SICKEL 2013

F. CURTI, L. SICKEL, *Dokumente zur Geschichte des Palazzo Zuccari 1578-1904*, Monaco 2013.

DAMIAN 2001-2002

C. DAMIAN, *L'étape vénitienne de jeune Federico Zuccaro*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», VIII, 2001-2002, pp. 18-29.

DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, apparato critico di K. Frey, a cura di H.-W. Frey, I-III, Monaco 1923-1940.

DISEGNO, GIUDIZIO E BELLA MANIERA 2005

Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel, a cura di P. Costamagna, F. Härb, S. Prospero Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2005.

DOLCE/BAROCCHI 1960-1962

L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, I-III, Bari 1960-1962, I, pp. 141-206.

EL GRECO 2017

El Greco. Il miracolo della naturalezza. Il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari, a cura di F. Mariás, J. Riello, Roma 2017.

FAIETTI 2015

M. FAIETTI, *Giorgio Vasari's Life of Titian: Critical Misinterpretations and Preconceptions Concerning Venetian Drawing*, in *Drawing in Venice. Titian to Canaletto*, catalogo della mostra, di C. Whistler, con M. Faietti, G. Marini *et alii*, Oxford 2015, pp. 39-49.

FEDERICI 2021

F. FEDERICI, *Da «terribili» a «puri, e semplici»: Giorgione e Caravaggio nella letteratura artistica seicentesca*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, XLIV, 2021, pp. 265-275.

FOLENA 1991

G. FOLENA, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale* (1983), in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991, pp. 255-279.

FRANCESCO SALVIATI 1998

Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera, catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, M. Hochmann, Milano 1998.

FRANCESCO SALVIATI 2001

Francesco Salviati et la Bella Maniera, atti del convegno (Roma-Parigi 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann, Roma 2001.

FURLAN 1988

C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano 1988.

FURLAN 2003

C. FURLAN, *Il Pordenone e Federico Zuccari*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappini di Sorio, L. De Rossi, numero monografico di «Arte | Documento», XVII-XIX, 2003, pp. 338-341.

GAUDIN 2012

H. GAUDIN, *Les annotations de Federico Zuccari aux Vies de Giorgio Vasari: divergences artistiques et rivalités personnelles*, in *Art et violence. Vies d'artistes entre XVI^e et XVIII^e siècles. Italie, France, Angleterre*, atti del convegno internazionale (Parigi 9-11 dicembre 2010), a cura di R. Démoris, F. Ferran, C. Lucas Fiorato, Parigi 2012, pp. 156-190.

GEREMICCA 2015

A. GEREMICCA, *Francesco Salviati tra Roma e Venezia (andata e ritorno), un avvio*, in *Francesco Salviati, «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, a cura di A. Geremicca, Roma 2015, pp. 9-14.

GIFFI 2023

E. GIFFI, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, Roma 2023.

GIORGIO VASARI E IL CANTIERE DELLE VITE 2013

Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550, atti del convegno (Firenze 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013.

GLI SCRITTI DEI CARRACCI 1990

Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio, a cura di G. Perini, introduzione di C. Dempsey, Bologna 1990.

HÄRB 2005

F. HÄRB, "Dal vivo" or "da se": *Nature versus Art in Vasari's Figure Drawings*, «Master Drawings», 3, 2005, pp. 326-338.

HEIKAMP 1957(1959)

D. HEIKAMP, *Vicende di Federigo Zuccari*, «Rivista d'Arte», s. 3, XXXII, 1957(1959), pp. 175-232.

HERRMANN FIORE 2001

K. HERRMANN FIORE, *Federico Zuccari. La Pietà degli angeli, il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un'anatomia degli artisti*, introduzione di C. Strinati, nota di restauro di C. Giantomassi, D. Zari, Roma 2001.

HOCHMANN 1988

M. HOCHMANN, *Les annotations marginales de Federigo Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari. La réaction anti-vasarienne à la fin du XVI siècle*, «Revue de l'Art», 80, 1988, pp. 64-71.

HOCHMANN 1998

M. HOCHMANN, *Francesco Salviati a Venezia*, in FRANCESCO SALVIATI 1998, pp. 56-60.

HOCHMANN 2001

M. HOCHMANN, *Federico Zuccaro et Venise*, in *Malarstwo weneckie 1500-1750*, atti del convegno (Toruń 26-27 ottobre 1999), a cura di K. Zielińska-Melkowska, S. Dudzik, Toruń 2001, pp. 75-95.

HOCHMANN 2004

M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra 2004.

HOCHMANN 2012

M. HOCHMANN, *Vasari e il disegno veneziano*, «Annali Aretini», XX, 2012, pp. 75-86.

HOPE 2007

C. HOPE, *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 37-41.

IL VASARI STORIOGRAFO E ARTISTA 1976

Il Vasari storiografo e artista, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974), Firenze 1976.

INNOCENTE E CALUNNIATO 2009

Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista, catalogo della mostra, a cura di C. Acidini Luchinat, E. Capretti, Firenze 2009.

JANSON 1946

H. W. JANSON, *Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy*, «The art bulletin», 28, 1946,1, pp. 49-53.

JONG 2007

J.L. DE JONG, *History Painting at the Farnese Court: Giorgio Vasari, Francesco Salviati and Taddeo Zuccaro*, in *The Translation of Raphael's Roman Style*, atti del simposio (Groninga novembre 2002), a cura di H.Th. van Veen, Lovanio-Parigi-Dudley (MA) 2007, pp. 69-79.

KLIEMANN 2013

J. KLIEMANN, *Bilder für eine Akademie. Die malerische Ausstattung des Palastes unter Federico Zuccari*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, II. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590-2013*, a cura di E. Kieven, con la collaborazione di J. Stabenow, Monaco 2013, pp. 138-181.

KÖRTE 1935

W. KÖRTE, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, prefazione di E. Steinmann, postfazione di L. Bruhns, Lipsia 1935.

KOSHIKAWA 1999

M. KOSHIKAWA, *El Greco and Federico Zuccari*, in *El Greco in Italy and Italian Art*, atti del simposio internazionale (Retimno 22-24 settembre 1995), a cura di N. Hadjinicolaou, Retimno 1999, pp. 357-371.

LA BATTAGLIA DI CADORE 2010

La battaglia di Cadore 2 marzo 1508, atti della giornata internazionale di studio (Pieve di Cadore 26 settembre 2009), a cura di L. Puppi, con la collaborazione di M. Franzolin, Milano 2010.

LANDAU 1983

D. LANDAU, *Vasari, Prints and Prejudice*, «Oxford Art Journal», 1, 1983, pp. 3-10.

LORENZONI 2016

M. LORENZONI, *Federico Zuccari nella Serenissima. I taccuini di disegni*, Udine 2016.

MAZZAFERRO 2016

G. MAZZAFERRO, *Gli esemplari postillati delle Vite vasariane: un censimento. Parte Prima*, blog «Letteratura artistica», 13 giugno 2016 (disponibile on-line <https://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/06/vasari-postille.html>).

MAZZAFERRO 2021

G. MAZZAFERRO, *Uno straordinario esemplare delle 'Vite' di Giorgio Vasari postillato da Federico Zuccari in vendita presso Pandolfini Casa d'Aste*, blog «Letteratura artistica», 19 novembre 2021 (disponibile on-line <https://letteraturaartistica.blogspot.com/2021/11/vasari-zuccari.html>).

MELANI 2013

M. MELANI, *Gaetano Milanesi e le «Vite» vasariane: una storia da ricostruire*, «Annali di Critica d'Arte», 1, 2013, pp. 225-243, 423.

MERKEL 1976

E. MERKEL, *Giorgio Vasari e gli artisti del Cinquecento a Venezia: limiti e aporie di un critico moderno*, in *IL VASARI STORIOGRAFO E ARTISTA 1976*, pp. 457-467.

MILANESI 1866

G. MILANESI, *Dell'erudizione e della critica nella storia delle Belle Arti*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», 3, 1866, pp. 442-450.

MONBEIG GOGUEL 2001

C. MONBEIG GOGUEL, *Francesco Salviati et la Bella Maniera. Quelques points à revoir. Interprétation, chronologie, attributions*, in *FRANCESCO SALVIATI 2001*, pp. 15-68.

MONBEIG GOGUEL 2013

C. MONBEIG GOGUEL, «*Il disegno che è disegno nostro*». *Vasari e la pratica del disegno nelle Vite, con una proposta per Agnolo di Donnino e il ritratto di Benedetto da Rovazzo*, in *GIORGIO VASARI E IL CANTIERE DELLE VITE 2013*, pp. 341-358.

MORALEJO ORTEGA 2019

M. MORALEJO ORTEGA, *La collezione libraria di Federico Zuccari: una proposta di ricostruzione*, in *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, atti della conferenza (Roma 2017), a cura di F. Parrilla, M. Borchia, Roma 2019, pp. 73-84.

MORALEJO ORTEGA 2022

M. MORALEJO ORTEGA, *Domenikos theotokopoulos's thoughts on art through the annotations in the Volumes of Vitruvius and Giorgio Vasari*, in *El Greco*, catalogo della mostra, a cura di L. Ruiz Gómez, Budapest 2022, pp. 40-53.

MOREL 2008

P. MOREL, *Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'invenzione maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati*, in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, atti del convegno (Roma 20-23 aprile 2005), sotto la direzione di M. Hochmann, J. Kliemann, P. Morel, Parigi 2008, pp. 285-306.

MORETTI 2021

M. MORETTI, *L'ardentissimo desiderio di gloria e di honore»: una Battaglia di Lepanto di Federico Zuccari per Venezia, mai dipinta, nella corrispondenza di Antonio Maria Graziani*, in *L'Archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, a cura di P. di Loreto, Roma 2021, pp. 203-214.

MOSTRA DI DISEGNI DEGLI ZUCCARI 1966

Mostra di disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio), catalogo della mostra, catalogo critico a cura di J. Gere, Firenze 1966.

OCH 2014

M. OCH, *Venice and the Perfection of the Arts*, in *THE ASHGATE RESEARCH COMPANION TO GIORGIO VASARI 2014*, pp. 169-193.

PANOFSKY 1992

E. PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, prefazione di A. Gentili, Venezia 1992 (edizione originale *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York 1969).

PARTRIDGE–STARN 1990

L. PARTRIDGE, R. STARN, *Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican*, in *Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, VI. “*All the World’s a Stage...*”. *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, part 1. *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*, a cura di B. Wisch, S. Scott Munshower, University Park (PA) 1990, pp. 22-81.

PETRIOLI 2004

P. PETRIOLI, *Gaetano Milanesi. Erudizione e storia dell’arte in Italia nell’Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Siena 2004.

PETRIOLI TOFANI 2013

A. PETRIOLI TOFANI, *Qualche nota sul disegno vasariano al tempo della Torrentiniana*, in *GIORGIO VASARI E IL CANTIERE DELLE VITE* 2013, pp. 371-392.

PIERGUIDI 2006

S. PIERGUIDI, *Le allegorie di Francesco Salviati nella sala dell’Udienza di Palazzo Vecchio*, «Paragone. Arte», s. 3, fasc. 67, LVII, 2006, pp. 4-13.

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 2011

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 2020

S. PIERGUIDI, *Gloriose gare. La coscienza storica delle scuole pittoriche italiane*, Trento 2020.

PON 2014

L. PON, *Rewriting Vasari*, in *THE ASHGATE RESEARCH COMPANION TO GIORGIO VASARI* 2014, pp. 261-275.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1978

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, «Paragone. Arte», 339, 1978, pp. 35-62, 79-132.

PUPPI 2001

L. PUPPI, «*Quaerenda pecunia primum est*». *Procure da Venezia di Federico Zuccari, Tiziano e Andrea Palladio*, in *Altichiero e Jacopo Avanzzo: gli affreschi del Santo risarciti. Omaggio all’arte veneta nel ricordo di Rodolfo Pallucchini*, numero monografico di «Arte | Documento», XV, 2001, pp. 116-121.

PUTTFARKEN 1991

T. PUTTFARKEN, *The Dispute About Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, atti delle conferenze tenute in occasione del XXII

simposio di Wolfenbüttel (1°-5 dicembre 1987) e del XXIV simposio di Wolfenbüttel (27 novembre - 1° dicembre 1988), a cura di P. Ganz, M. Gosebruch, Wiesbaden 1991, pp. 75-99.

RACCOLTA D'ELOGI 1770

Raccolta d'elogi d'uomini illustri toscani, compilati da vari letterati fiorentini, I-IV, Lucca 1770 (seconda edizione).

REARICK 2004

W.R. REARICK, *Titian and Artistic Competition in Cinquecento Venice. Titian and His Rivals*, «Studi Tizianeschi. Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore», II, 2004, pp. 31-43.

ROBERTSON 1980

G. ROBERTSON, *A Drawing After Titian's «Madonna di Ca' Pesaro» by Federico Zuccaro*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 27 settembre - 1° ottobre 1976), coordinamento redazionale di N. Pozza, Venezia 1980, pp. 559-561.

ROBERTSON 2009-2010(2012)

C. ROBERTSON, *Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati. Drawing in Theory and Practice*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXIX, 2009-2010(2012), pp. 187-223 (disponibile on-line <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rjbh/article/view/83771>).

ROBERTSON 2020

C. ROBERTSON, *Federico Zuccaro's Modes of Drawing*, in *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, atti del convegno (Roma 22 ottobre 2018) e altri scritti, a cura di S. Albl, M.S. Bolzoni, Roma 2020, pp. 25-38.

ROMANI 2013

V. ROMANI, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *GIORGIO VASARI E IL CANTIERE DELLE VITE* 2013, pp. 105-119.

ROSKILL 1968

M.W. ROSKILL, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968.

RUFFINI 2009

M. RUFFINI, *Sixteenth-Century Paduan Annotations to the First Edition of Vasari's Vite (1550)*, «Renaissance Quarterly», 3, 2009, pp. 748-808.

RUFFINI 2021

M. RUFFINI, *Pittura e soggetto. Il caso della Tempesta di Giorgione*, Roma 2021.

SALAS 1967

X. DE SALAS, *Un exemplaire des Vies de Vasari annoté par le Greco*, «Gazette des Beaux-Arts», s. 5, fasc. 1176, LXIX, 1967, pp. 177-180.

SALAS 1982

X. DE SALAS, *Las notas del Greco a la «Vida de Tiziano», de Vasari*, «Boletín del Museo del Prado», 8, 1982, pp. 78-86 (disponibile on-line <https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/las-notas-del-greco-a-la-vida-de-tiziano-de-vasari/61cdbc1d-356a-42ff-8e27-11b840609ff2>).

SALAS–MARIAS 1992

X. DE SALAS, F. MARIAS, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid 1992.

SBORGI 1976

F. SBORGI, *La cultura artistica in Liguria attraverso le Vite del Vasari*, in *IL VASARI STORIOGRAFO E ARTISTA* 1976, pp. 623-636.

SCHLITT 2001

M. SCHLITT, «*Lavorando per pratica*». *Study, Labor and Facility in Vasari's Life of Salvati*, in *FRANCESCO SALVIATI* 2001, pp. 91-105.

SCHLITT 2014

M. SCHLITT, *Giorgio Vasari and Francesco Salvati: Friendship and Art*, in *THE ASHGATE RESEARCH COMPANION TO GIORGIO VASARI* 2014, pp. 195-214.

SGARBI 2015

M. SGARBI, *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte. Un momento della ricezione della poetica aristotelica nel Rinascimento*, «*Rivista di estetica*», 2, 2015, pp. 163-182.

SICKEL 2011-2012(2016)

L. SICKEL, *Federico Zuccari post mortem. Der Verkauf der Kunstwerke aus seinem Nachlass durch den Sohn Ottaviano. Mit einem Anhang zu Pier Leone Casella*, «*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*», XL, 2011-2012(2016), pp. 81-135 (disponibile on-line <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rjbh/article/view/92440>).

SIMONETTI 2005

C.M. SIMONETTI, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005.

SOGLIANI 2002

D. SOGLIANI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo 2002.

SPAGNOLO 2005

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

SPAGNOLO 2007

M. SPAGNOLO, *Considerazioni in margine: le postille alle «Vite» di Vasari*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, atti del convegno (Arezzo 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 251-271.

SPAGNOLO 2020a

M. SPAGNOLO, *Zuccari Federico*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, C, Roma 2020 (disponibile on-line <https://www.treccani.it/Enciclopedia/Federico-zuccari>)

SPAGNOLO 2020 b

M. SPAGNOLO, *Zuccari Taddeo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, C, Roma 2020 (disponibile on-line <https://www.treccani.it/enciclopedia/taddeo-zuccari-%28Dizionario-Biografico%29/>).

STRUNCK 2007

C. STRUNCK, *The Original Setting of the Early Life of Taddeo Series: A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari, Rome*, in *TADDEO AND FEDERICO ZUCCARO 2007*, pp. 113-125.

TADDEO AND FEDERICO ZUCCARO 2007

Taddeo and Federico Zuccaro: Artist-Brothers in Renaissance Rome, catalogo della mostra, a cura di J. Brooks, Los Angeles 2007.

TEZA 2017

L. TEZA, *The Impresa of Federico Zuccari and the Accademia degli Insensati of Perugia*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXXX, 2017, pp. 127-159.

THE ASHGATE RESEARCH COMPANION TO GIORGIO VASARI 2014

The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari, a cura di D.J. Cast, Farnham-Burlington 2014.

TIZIANO E LA SILOGRAFIA VENEZIANA DEL CINQUECENTO 1976

Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di M. Muraro, D. Rosand, introduzione di F. Benvenuti, presentazione di R. Pallucchini, Vicenza 1976.

VASARI/BOTTARI 1759-1760

G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti* [...] *corrette da molti errori e illustrate con note*, a cura di G.G. BOTTARI, I-III, Roma 1759-1760.

VASARI/MILANESI 1878-1881

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1568), con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, I-VII, Firenze 1878-1885.

VASARI/SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1870

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), pubblicate per cura di una SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE, I-XIV, Firenze 1846-1870.

WAŻBIŃSKI 1985

Z. WAŻBIŃSKI, *Lo Studio – La scuola fiorentina di Federico Zuccari*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2-3, 1985, pp. 275-346 (disponibile on-line <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/mkhi/article/view/56956/48320>).

WAŻBIŃSKI 1987

Z. WAŻBIŃSKI, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, I-II, Firenze 1987.

WETHEY 1982

H.E. WETHEY, *Tiziano e la decorazione della sala del Maggior Consiglio nel Palazzo ducale di Venezia*, in *Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte / Problèmes de méthode: les conditions d'existence d'une histoire de l'art / Problems of Method: Conditions of a History of Art*, atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 1979), a cura di L. Vayer, Bologna 1982, pp. 177-183.

R.–M. WITTKOWER 1988

R. WITTKOWER, M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1988 (edizione originale *Born Under Saturn. The Character and Conduct*

of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution, Londra 1963; prima edizione italiana Torino 1968).

ZANGHERI 2013

L. ZANGHERI, *Giorgio Vasari e l'Accademia del Disegno*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, atti del ciclo di conferenze (Firenze 13 settembre - 13 dicembre 2011), a cura di A. Nova, L. Zangheri, Venezia 2013, pp. 85-97.

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.

ZUCCARI 2016

A. ZUCCARI, *Paolo III, Michelangelo e gli interventi gregoriani nella Cappella Paolina*, in *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, atti della giornata di studi (Roma 26 maggio 2010), a cura di A. Paolucci, S. Danesi Squarzina, Città del Vaticano 2016, pp. 37-86.

ABSTRACT

Il saggio ripercorre alcuni aspetti e le datazioni proposte per i tre esemplari noti della Giuntina postillati da Federico Zuccari, ossia fine anni Sessanta-inizio anni Settanta per l'esemplare conservato a Parigi, anni Ottanta per quello conservato a Madrid, e infine, alla luce delle postille edite e di quelle inedite, che si trascrivono, l'esemplare Siena alla metà degli anni Settanta. In quest'ultimo, Zuccari commenta il terzo libro sugli artisti cinquecenteschi, in qualità di pittore e testimone militante del contemporaneo, esprimendo il suo sintetico parere su disegno, intelligenza, grazia, imitare il vero, il naturale, fatica e diligenza, notomie, su artisti contemporanei, sull'autore delle *Vite*: sono spunti di un pensiero non ancora sistematizzato ma molto netto, già tendente a concetti con contenuti personalizzati come teorico in potenza.

The paper discusses some aspects and the proposed dates for the three known Giuntina copies postillated by Federico Zuccari, that is late 1560s-early 1570s for the copy housed in Paris, 1580s for the one kept in Madrid, and the Siena copy in the mid-1570s in the light of the edited and unpublished postilles, here transcribed.

In the Siena copy, Zuccari, being a painter and a militant witness for the contemporary art, left comments in the third book on sixteenth-century artists and expressed his concise opinions on drawing, intelligence, grace, imitating the real, the natural, fatigue and diligence, notomies, on contemporary artists, on the author of the *Lives*: these postillae are insights by a not systematized but very sharp thought, already tending to concepts with personalized contents as a future theorist.