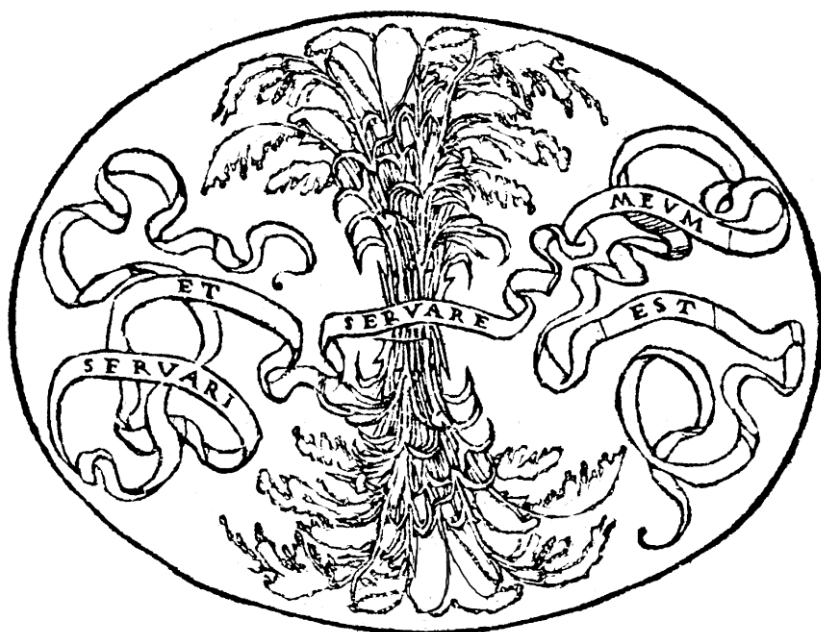


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

CARAVAGGIO E GIORGIONE, A PARTIRE DA VASARI

Il rapporto tra Caravaggio e Giorgione, attestato dalle fonti del XVII secolo, è stato esaminato e riesaminato con sempre maggiore attenzione, anche recentemente¹. Non mi sembra tuttavia che tale rapporto, che poté solamente essere quello di un emulo di un antico maestro, sia stato finora inquadrato all'interno di un discorso riguardante la fortuna di Giorgione a Roma, a partire dalla critica vasariana e in relazione alle due edizioni delle *Vite*. E non mi sembra neanche che sia stato giudicato alla luce di una consapevole riflessione da parte dello stesso Caravaggio sull'insegnamento di Giorgione come maestro di riferimento del naturalismo pittorico, soprattutto per la tecnica della pittura a olio su muro e per l'invenzione, il trattamento del soggetto.

Giovanni Baglione racconta ne *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, 1642, che Federico Zuccari, richiamato dal clamore suscitato dalla Cappella Contarelli, 1599-1600, esaminò meticolosamente l'opera e disse che vi si poteva riconoscere il «pensiero» di una pala d'altare o una tavola di Giorgione che raffigurava una *Vocazione di S. Matteo* (e di cui non è rimasta altra notizia)². Si avviò dunque verso l'uscita della chiesa dicendo che non vi era ragione di fare tanto chiasso. Scrive Baglione:

Quest'opera [la Cappella Contarelli], per havere alcune pitture del naturale [...] fece gioco alla fama del Caravaggio, et era da' maligni sommamente lodata. Pur venendovi a vederla Federico Zuccherò, mentre io era presente, disse: «che rumore è questo?». E guardando il tutto diligentemente, soggiunse: «io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella [sua] tavola del Santo, quando Christo il chiamò all'Apostolato». E sogghignando, e maravigliandosi di tanto rumore, voltò le spalle, e andossene con Dio³.

L'aneddoto dimostra che era possibile per i contemporanei di Caravaggio, soprattutto per un pittore colto della generazione precedente come Zuccari, tracciare una genealogia della tradizione naturalista norditaliana, che faceva capo a Giorgione e che s'identificava a Roma nel Merisi. La connessione tra i due pittori era d'altronde già stata prefigurata da Giovanni Paolo Lomazzo, che nella sua *Idea del tempio della pittura*, 1590, aveva ricordato, tra tanti maestri che a suo parere avevano seguito l'esempio di Giorgione e Correggio, anche Simone Peterzano, il primo maestro di Caravaggio⁴.

Se assecondiamo la malizia di Baglione, noto per la sua ostilità nei confronti di Caravaggio, l'aneddoto dimostra la scarsa considerazione che un accademico come Zuccari poteva avere nei confronti del pittore lombardo⁵. Ma che il giudizio di Zuccari non sia negativo, come invece insinua appunto Baglione, lo suggerisce l'ammirazione che Zuccari

¹ Si vedano, ad esempio, AURIGEMMA 2012, p. 209; FEDERICI 2021; COLLARETA 2022. Si aggiunga anche la testimonianza di Gaspare Celio, in GANDOLFI 2021, p. 322.

² Il passo di Baglione rimane ambiguo su questo punto, ma l'interpretazione più ragionevole è che egli abbia correttamente descritto ciò che disse Zuccari e che Zuccari abbia visto una *Vocazione di S. Matteo* di Giorgione di cui nulla sappiamo ma ipoteticamente ricostruita sulla base di un'incisione di Giulio Campagnola da Marco Collareta (cfr. COLLARETA 2022, pp. 13-15). In aggiunta, distinguerei il fatto che Baglione sembra riferirsi all'opera di Giorgione e non a quella di Caravaggio non tanto, o almeno non solamente, da un punto di vista tecnico, quanto per il fatto che 'tavola' per Baglione è sinonimo di pala d'altare. È infatti vero che Caravaggio dipinse su tela e non su tavola, ma è anche vero che Baglione nelle *Vite* descrive delle tele come delle tavole per almeno tre volte, nel caso della *Madonna di Loreto* di Annibale Carracci, del *S. Paolo* di Girolamo Muziano, e dell'*Incredulità di S. Tommaso* di Salvator Rosa (cfr. BAGLIONE 1642, pp. 142, 178, 291).

³ BAGLIONE 1642, p. 137.

⁴ LOMAZZO 1590, p. 150. Il dato rimanda alla formazione veneziana di Peterzano, che ha trovato recentemente riscontro documentario. Cfr. PETRÒ 2014, pp. 44-47; 57-59.

⁵ Di questa opinione è, da ultimo, Marco Collareta. Cfr. COLLARETA 2022, p. 20.

stesso esprime per Giorgione nei suoi scritti. Nel suo poemetto intitolato *Lamento della Pittura su l'onde venete*, 1605, lo elogia come un pittore meraviglioso, soprattutto nella rappresentazione degli affetti. E lo annovera anche, assieme al «mio terribil» Pordenone, tra i primi riferimenti della sua formazione. Scrive Zuccari:

O quante volte qui mi viddi intorno
 I miei cari pittori, i miei diletti,
 Che un anno mi facean parer' un giorno.
 E mi raccordo, che fra i sovradetti
 V'era Giorgion di Titian maestro,
 Uomo meraviglioso ne gli affetti.
 Certo che insegnò altrui il camin destro,
 Per cui si poggia a la perfettione,
 Che siede sopra un monte alto, ed alpestro⁶.

Un giudizio simile, indiscutibilmente positivo, Zuccari lo annota, sicuramente molti anni prima, anche al margine di uno dei tre esemplari delle *Vite* vasariane che possedette (ora alla Bibliothèque Nationale de France). Qui scrive che Giorgione «fu il primo che dipinse con grandezza e maestà, forza e rilievo grandissimo con tenerezza di carne e tinte mirabile». E aggiunge, «se poche cose e breve fece, ma di molta perfettione e gratia»⁷.

Come ha recentemente sottolineato Fabrizio Federici, il giudizio di Zuccari potrebbe essere stato mediato da quello vasariano della prima edizione delle *Vite*⁸. In effetti, la forza e il rilievo che Federico apprezza di Giorgione sono le stesse qualità che Vasari attribuisce ai pittori moderni (che seguono l'uso del chiaroscuro di Leonardo, l'artista che nelle *Vite* dà inizio alla terza e ultima età)⁹. E di un dipinto perduto di Giorgione, che vide a Faenza, Vasari ricorda che sembrava «di rilievo più che dipinto»¹⁰. Con le parole di Zuccari torna anche l'apprezzamento delle figure, che sembrano «spiccarsi» dal dipinto, della *Tempesta marina* delle Gallerie dell'Accademia, il grande telero che l'aretino credeva allora autografo di Giorgione.¹¹ È vero che nella seconda edizione, dove Vasari restituisce correttamente il telero a Palma il Vecchio, questo giudizio scompare dalla biografia, ma dobbiamo considerare il fatto, che anche Federici considera, che l'opera rimase per lungo tempo attribuita a Giorgione anche dopo la rettifica vasariana. (E aggiungerei che non si può neanche scartare del tutto la possibilità che di Giorgione sia la prima idea del dipinto)¹².

Ma più che al debito con Vasari o alla letteratura prevasariana che utilizza un lessico simile, il giudizio di Zuccari sul pittore veneto era fondato su di una conoscenza diretta della sua opera (che non doveva solo riguardare la misteriosa *Vocazione di S. Matteo* citata nel passo di Baglione). Non alludo a ciò che Zuccari ebbe modo di conoscere attraverso il collezionismo

⁶ Sul poema, pubblicato in appendice alla *Lettera a' Principi et Signori amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura*, Mantova 1605, si veda ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, 1999, pp. 274-275. Per la citazione, *SCRITTI D'ARTE DI FEDERICO ZUCCARO* 1961, p. 126. Si veda anche la discussione del passo in FEDERICI 2021, pp. 270-271.

⁷ HOCHMANN 1988, pp. 64, 70. Cfr. anche FEDERICI 2021, p. 270. Sull'esemplare della Biblioteca Nazionale di Spagna, che Zuccari regalò a El Greco, con poche postille autografe, si veda da ultimo MARIAS 2017, pp. 353-354. Un terzo esemplare, già di Alessandro Saracini senese, dato per perso dopo la trascrizione di molte postille da parte di Gaetano Milanese è stato recentemente venduto dalla casa d'aste Pandolfini (si veda il saggio di Maria Giulia Aurigemma in questo volume).

⁸ FEDERICI 2021, pp. 268-271.

⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV (1976), p. 37 (invariato nelle due edizioni). Da ora in poi, con T e G si indicheranno la prima e la seconda edizione, rispettivamente la Torrentiniana (1550) e la Giuntina (1568).

¹⁰ Ivi, p. 44 (T, G).

¹¹ Ivi, p. 8 (solo in T).

¹² Sul dipinto, ora attribuito a Palma il Vecchio e Paris Bordon, iniziato dal primo e completato dal secondo, si veda cat. 81, in DONATI 2014, pp. 303-305. Anche Andrea Donati ritiene che l'ideazione del telero possa essere di Giorgione.

romano che, pur considerando la difficoltà di capire cosa fosse allora a Roma di Giorgione, o creduto di Giorgione, dovette pure avere un certo peso nel consolidare la sua opinione¹³. Bensì mi riferisco ai più importanti soggiorni di Zuccari a Venezia, e soprattutto al primo del 1563-1565, quando, come ospite di Giovanni Grimani e residente nel palazzo di famiglia, ebbe modo di osservare con attenzione le opere attribuite al pittore veneto che erano in quella celebre collezione¹⁴. L'inventario del 1528 ricorda un *Ritratto di giovane* e un *Autoritratto nelle vesti di David*, a cui Vasari aggiunse nel 1568 «una testona maggiore, ritratta di naturale, che tiene in mano una berretta rossa da comandante, con un bavero di pelle, e sotto uno di que' saioni a l'antica»¹⁵. Zuccari rimase talmente impressionato da queste opere da volerle disegnare: come attestano il disegno di Berlino che riproduce la figura col berretto rosso citata da Vasari, e la notizia di un disegno perduto che raffigurava invece l'autoritratto di Giorgione¹⁶.

E se pure nessuno di questi dipinti rimane, certo Zuccari ebbe modo di vedere, oltre al dubbio telero della Scuola Grande di San Marco, le uniche due opere che si possono ritenere con assoluta certezza autografe del lacunoso e incerto catalogo del pittore: i dipinti delle facciate del Fondaco dei Tedeschi e di Palazzo Soranzo a campo San Polo, allora in ottime condizioni conservative.

È probabile, allora, che un particolare della facciata di Palazzo Soranzo, che Vasari ricorda nella biografia di Giorgione – in un passo spesso trascurato e mai considerato in rapporto a Caravaggio –, abbia suscitato su di Zuccari una forte impressione: in un riquadro della facciata, Giorgione aveva dipinto a olio su muro, «su la calcina», una storia capace di resistere nel tempo. Scrive Vasari:

fra molte cose che fece, egli condusse tutta una facciata di Ca' Soranzo in su la piazza di San Polo. Ne la quale, oltra molti quadri e storie et altre sue fantasie, si vede un quadro lavorato a olio in su la calcina, cosa che ha retto all'acqua, al sole et al vento, e conservatasi fino a oggi¹⁷.

Anche Giovan Battista Armenini, sulla scorta del brano di Vasari, ricorda l'esperimento di Giorgione nei suoi *Veri precetti della pittura*, 1587, dove tratta delle facciate dipinte, aggiungendo che la resistenza alle intemperie di quella pittura aveva suscitato un grande stupore tra gli intendenti. Scrive Armenini:

io mi rammento d'una [facciata], che fece già Giorgione, ch'era da Castelfranco, la qual è su la piazza di S. Paolo, nella quale, compartita a quadri compartiti e coloriti, sono istorie e diverse fantasie di cose assai buone; e fra l'altre istorie, egli ne fece una a oglio lavorata su la calcina, che sta forte a tutte l'intemperie dell'aria, quasi senza aver nocumento, et è ciò di gran meraviglia alle persone dell'arte¹⁸.

¹³ Per la fortuna di Giorgione a Roma, rimando a RUFFINI 2021a, pp. 386-388.

¹⁴ Sul primo soggiorno veneziano di Zuccari, si veda LORENZONI 2016, pp. 15-61.

¹⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV (1976), p. 43 (solo in G). Per le opere nell'inventario del 1528, si veda ANDERSON 1995. Per il dipinto descritto da Vasari, LORENZONI 2016, pp. 127-128.

¹⁶ Sul disegno di Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 23473.51), si veda LORENZONI 2016, pp. 128, 231. Su Zuccari copista dei capolavori della collezione, si vedano anche i disegni che trasse dal *Breviario Grimani*, in LORENZONI 2015(2017). Dall'*Autoritratto nelle vesti di David* deriva, come è noto, il ritratto vasariano di Giorgione nelle *Vite* del 1568: che sia stato Zuccari a fornire il disegno a Vasari, e forse anche notizie su questi tre dipinti? Questi sono d'altronde gli anni di un documentato scambio di disegni e informazioni tra i due, tra Venezia e Firenze. Si vedano a proposito le lettere di Cosimo Bartoli da Venezia a Vasari a Firenze: due del 15 dicembre 1563 e del 29 aprile 1564, in cui Bartoli fa riferimento alla necessità di accelerare la produzione dei ritratti, incisi a Venezia, e una del 19 agosto 1564, in cui Bartoli menziona il fatto che Zuccari avrebbe inviato a Vasari alcuni suoi disegni, in questo caso riferibili alle pitture di San Francesco della Vigna e destinati al *Libro de' disegni* di Vasari. Cfr. *DER LITERARISCHE NACHLASS GIORGIO VASARIS 1923-1940*, II (1930), pp. 14-15, 77-79, 107-108.

¹⁷ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV (1976), p. 44 (T, G).

¹⁸ ARMENINI/GORRERI 1988, p. 231.

Armenini introduce il passo dichiarando di non gradire le facciate colorate, che replicano all'esterno la policromia considerata da lui adatta solo all'interno. (Predilige quelle monocrome secondo la tradizione classica ripresa da Polidoro e Maturino). Ma per quella di Giorgione a campo San Polo non trattiene il suo entusiasmo, principalmente rivolto all'aspetto tecnico dell'opera, che da solo basta, nel giudizio del faentino (così come già in quello di Vasari), a spiegarne il successo. Per un intendente d'arte come Armenini, Giorgione era dunque, a questa altezza cronologica, prima dell'ultimo soggiorno veneziano di Zuccari nel 1603-1604, un riconosciuto maestro della pittura a olio su muro, una tecnica difficile, che contava allora più fallimenti che successi. Verosimilmente la fama di quella pittura straordinaria perdurò fino alla sua rovina, probabilmente avvenuta poco dopo l'ultima menzione che ne fa Carlo Ridolfi nelle sue *Maraviglie dell'arte*, 1648¹⁹.

La «gran meraviglia» che secondo Armenini aveva suscitato l'esperimento di Giorgione tra gli intendenti trova un'eco nel «rumore» (come aveva scritto Baglione) prodotto dallo scoprimento della Cappella Contarelli, le cui novità comprendevano anche la geniale quanto semplice idea di risolvere il problema tecnico posto dalla superficie muraria nella pittura a olio usando le tele come supporto a coprire quasi integralmente le pareti. Zuccari non poteva non avere valutato anche questo aspetto peculiare dell'opera di Caravaggio. Lo fa pensare il fatto che egli stesso, in quel suo primo soggiorno a Venezia, sperimentò la pittura a olio su pietra: nell'*Adorazione dei Magi*, la pala d'altare di San Francesco della Vigna eseguita per il patriarca Grimani tra il 1563 e il 1564²⁰. Difficile non connettere questa caratteristica tecnica del dipinto alla scoperta di Zuccari dell'opera di Giorgione, stimatissima da Giovanni Grimani, e al comprensibile desiderio di un giovane pittore ambizioso, quale egli era, di confrontarsi con essa.

Tornando al giudizio sulla Cappella Contarelli, il riferimento a Giorgione come autorevole maestro della pittura a olio su muro rimanda al fatto noto che anche l'unico esempio di pittura murale di Caravaggio, la cupolina del camerino nel Casino dell'Aurora Boncompagni Ludovisi, già Del Monte, 1597 circa, è una pittura a olio²¹. La scelta tecnica poco ortodossa del pittore è stata ampiamente sottolineata negli studi. Giuliana Zandri, nel saggio in cui attribuisce l'opera al Merisi, l'ha collegata ad alcuni esempi romani di pittura murale a olio, come i riquadri di Guido Mazzoni a Palazzo Spada, 1551²². Ma il primo e più importante confronto per Caravaggio non poté che essere l'opera di Sebastiano del Piombo al Gianicolo: la *Flagellazione di Cristo* nella Cappella Borgherini di San Pietro in Montorio, 1516-1524, la pittura murale a olio più celebre del Cinquecento. È d'altronde significativo che, seppur posteriori all'impresa del Casino Del Monte, la *Flagellazione* di Rouen e quella di Capodimonte, rispettivamente databili ai bienni 1606-1607 e 1607-1608, rivelino uno studio attento della composizione di Sebastiano.

Vasari elogia l'aspetto tecnico della Cappella Borgherini, come esperimento riuscito di pittura a olio su muro, per la dimostrata stabilità del colore, che non aveva col tempo perso la sua vivacità, con considerazioni simili a quelle che aveva dedicato alla pittura murale di Giorgione:

Il Cristo alla colonna, che fece in San Piero a Montorio, infino ad ora non ha mai mosso, et ha la medesima vivezza e colore che il primo giorno. Perché usava costui questa così fatta diligenza, che faceva l'arriccio grosso della calcina con mistura di mastice e pece greca, e quelle insieme fondute al fuoco e date nelle mura, faceva poi spianare con una mescola da calcina, fatta rossa,

¹⁹ RIDOLFI/HADELN 1914-1924, I, p. 97.

²⁰ ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, 1998, p. 234; LORENZONI 2016, p. 34. La curatrice del presente volume ha attirato la mia attenzione su questo punto e, più in generale, sui rapporti di Zuccari con Giovanni Grimani.

²¹ ZANDRI 1969; BERNARDINI 1996. La paternità caravaggesca era nel Seicento un'opinione comune, come ricorda Bellori: «tiensi ancora in Roma essere di sua mano» (BELLORI/BOREA 2009, I, p. 233).

²² ZANDRI 1969, p. 340. Per una integrazione dei dati, che comprenda l'intera penisola italiana, e la menzione della facciata dipinta da Giorgione, si veda BENSI 1996.

overo rovente al fuoco; onde hanno potuto le sue cose reggere all'umido e conservare benissimo il colore senza farli far mutazione²³.

La *Flagellazione* è, in effetti, un dipinto così felicemente riuscito dal punto di vista tecnico da trovare un riscontro con l'esempio di Giorgione ricordato da Vasari e Armenini, e solamente con questo, se si considera che i coevi tentativi di Leonardo di usare l'olio sul muro prima a Firenze e poi a Roma produssero poco o nulla di concreto²⁴. Ma ugualmente significativo è il fatto che a Roma lo si potesse degnamente collegare soltanto ai pochi brani di pittura murale a olio che Raffaello aveva eseguito nella Sala di Costantino: le figure della Giustizia e dell'Amicizia²⁵.

Le due allegorie, le ultime dipinte dal pittore prima di morire e pienamente restituite dal restauro iniziato nel 2015 e conclusosi nel 2019, erano forse esemplari di quella che Raffaello aveva scelto come la via da seguire. Certo, l'imporsi della pittura a olio su muro su scala monumentale nelle Stanze Vaticane avrebbe rappresentato una svolta epocale. Si trattò comunque di una scelta che, dopo la morte di Raffaello e di Leone X, e dopo diversi tentativi infruttuosi, Giulio Romano e Giovan Francesco Penni riportarono all'ortodossia, completando la decorazione pittorica della sala ad affresco²⁶. Ricorda infatti Vasari, nella *Vita* di Giulio Romano, che con la ripresa dei lavori (negli anni di Clemente VII) gli allievi di Raffaello rimossero la preparazione che avrebbe dovuto accogliere la pittura a olio risparmiando solo le due figure dipinte dal maestro:

E Giulio e Giovanfrancesco si misero subito d'ordine del Papa a finire tutti lieti la detta sala di Gostantino, e gettarono per terra tutta la facciata coperta di mistura per dovere essere lavorata a olio, lasciando però nel suo essere due figure ch'eglino avevano prima dipinte a olio, che sono per ornamento intorno a certi Papi: e ciò furono una Iustizia et un'altra figura simile²⁷.

È importante ricordare che prima dello smantellamento della preparazione, pochi giorni dopo la morte di Raffaello, il 12 aprile 1520, con un tempismo irrispettoso, Sebastiano tentò di subentrare agli allievi di Raffaello, scrivendo a Michelangelo per ottenere dal cardinale Giuliano de' Medici l'incarico di completare l'opera²⁸. Nella lettera, Sebastiano sottolineò la sua abilità nell'uso dell'olio («io son bono a simel imprese»), segnalando al contempo gli insuccessi di Romano e Penni di cui era venuto a conoscenza²⁹. Evidentemente le mire di Sebastiano, e soprattutto la sua competenza tecnica, convinsero ulteriormente Romano e Penni a tornare alla tradizionale tecnica dell'affresco.

Come ha notato Michael Hirst, fu Raffaello a influenzare la decisione di Sebastiano di usare l'olio per la *Flagellazione*³⁰. Sarebbe tuttavia fuorviante non collegare lo stesso interesse di

²³ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, V (1984), p. 98 (solo in G).

²⁴ RUFFINI 2016.

²⁵ Sull'autografia raffaellesca delle figure (che non emerge dal passo di Vasari) e sui recenti restauri, uniti a una ricostruzione delle diverse fasi della pittura della Sala, si veda CORNINI 2020. Sulla sperimentazione di Sebastiano del Piombo nella pittura a olio su pietra, si vedano CERASUOLO 2010 e BENSI 2010. Si vedano anche le opinioni discordanti sull'uso dell'olio di ghiande da parte dello stesso in CERASUOLO 2010 e BELLUCCI 2010.

²⁶ Sui passi vasariani, si veda CORNINI 2020, pp. 273-276.

²⁷ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, V (1984), p. 59 (con varianti, anche in T).

²⁸ Lettera di Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze, 12 aprile 1520, in *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, II (1967), n. 462, p. 227. Sul contesto della lettera, si veda CORNINI 2020, pp. 271-274.

²⁹ *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, II (1967), n. 462, p. 227. Si vedano anche le lettere successive (di Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze) del 3 luglio 1520, in *ivi*, n. 417, pp. 233-235, in particolare p. 233 («Et àmi dicto per un gran secreto che 'l Papa non li piace quello ha facto que' garzoni de Raffaello»); e del 15 ottobre 1520, *ivi*, n. 424, pp. 246-247, in particolare p. 247.

³⁰ La decisione di Sebastiano è attestata per la prima volta da una lettera a Michelangelo del 6 settembre 1521. Cfr. HIRST 1981, pp. 49-65, e, per il riferimento alla lettera, p. 53. Anche Hirst, dopo aver giudicato il rapporto

Raffaello per il *medium* nella pittura murale alla sua competizione con Sebastiano, che non iniziò e non si esaurì con l'episodio più noto riguardante la *Resurrezione di Lazzaro* e la *Trasfigurazione*. È infatti probabile che la gara tra i due, iniziata con l'affresco subito dopo l'arrivo di Sebastiano a Roma nella villa di Agostino Chigi, sia poi proseguita nel campo della pittura a olio, come tecnica rappresentativa della tradizione pittorica del Nord Italia³¹.

La pittura a olio su muro era probabilmente considerata a Roma, già nell'età di Raffaello, una tecnica giorgionesca, identitaria di quel naturalismo norditaliano che faceva capo appunto al pittore veneto, contrapposta all'affresco, tipico invece del Centro Italia. (In questo caso Vasari è fuorviante, perché celebra Sebastiano come un inventore di quella tecnica, dimenticando il precedente di Giorgione e menzionando i soli esperimenti, che considerava fallimentari, di Domenico Veneziano e dei maestri toscani del secolo precedente)³². Infatti, solo l'insegnamento giorgionesco, il senso di appartenenza di Sebastiano alla tradizione norditaliana, e il contesto competitivo romano, conferiscono un senso preciso all'invito che Sebastiano stesso aveva rivolto a Michelangelo affinché dipingesse a olio il *Giudizio Universale*, e al conseguente rifiuto di Michelangelo che, come gli allievi di Raffaello, decise di non abbandonare mai la tecnica del buon fresco³³. È parimenti significativo, come una consapevole dichiarazione di non appartenenza alla tradizione centro-italiana, il fatto noto che Caravaggio non volle mai dipingere a fresco³⁴. All'interno di questa cornice assumono un novello rilievo anche alcuni episodi coevi di diversa levatura, ma interrelati per le maestranze e le committenze, come la decorazione a olio su muro di Palazzo Borghese, che il concittadino di Giorgione, Cosimo da Castelfranco, fu chiamato a dipingere nel 1614, e la pittura a olio della Cappella Ferrari di Santa Maria in Aquiro del 1614-1615, principalmente a opera di Carlo Saraceni, il grande caravaggista veneto³⁵.

Tornando all'aneddoto di Baglione, Zuccari aveva dunque sufficienti conoscenze e buone ragioni per associare Caravaggio a Giorgione. E poiché, come abbiamo visto, aveva di Giorgione un'alta opinione, è anche plausibile che, sottolineando il giorgionismo della Cappella Contarelli, egli abbia voluto estendere il suo apprezzamento anche a Caravaggio. Ma se assecondiamo lo storiografo, l'aneddoto esprime verosimilmente anche un giudizio critico sul pittore lombardo. Infatti, l'associazione virtuosa tra Caravaggio e Giorgione riguarda soprattutto lo stile e la tecnica. Ma Zuccari dice precisamente, come scrive Baglione, che della *Vocazione di S. Matteo* di Giorgione Caravaggio aveva ripreso il «pensiero» («io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione»). Qui «pensiero», come altre volte nel libro, e nella trattatistica coeva, è sinonimo di 'prima idea' o 'momento inventivo'. (Di Vasari, ad esempio, Baglione scrisse che fu sua l'invenzione di Villa Giulia e della maggior parte del «pensiero» del ninfeo)³⁶.

cronologico e formale dell'opera di Sebastiano con la pittura della Sala di Costantino, concluse che «the genesis of these two works cannot be considered in isolation» (ivi, p. 55).

³¹ Sulla pittura a olio e sul primato dell'arte norditaliana come problema critico nelle *Vite* vasariane, si veda PIERGUIDI 2022.

³² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, V (1984), p. 98 (solo in G).

³³ Ivi, pp. 101-102 (T, e in G con varianti).

³⁴ ZANDRI 1969, p. 340.

³⁵ Baglione ricorda che il cappuccino, al secolo Paolo Piazza, non si dimostrò all'altezza e che le sue pitture rovinarono precocemente (BAGLIONE 1642, p. 161). Ma in realtà l'opera non appare rovinata come Baglione fa intendere (ringrazio il revisore anonimo per la segnalazione). Sulla decorazione (ricordata anche da Zandri), si veda FUMAGALLI 2002, in particolare pp. 203-217. Sulla Cappella Ferrari, che vede anch'essa la partecipazione di Piazza per la pala d'altare, collocata nel 1617, si veda AMENDOLA 2013. Sulla pittura su pietra, *MERAVIGLIA SENZA TEMPO* 2022; in particolare, per le opere su supporto litico di Sebastiano del Piombo, CAVAZZINI 2022 e BAKER-BATES-CALVILLO 2022.

³⁶ BAGLIONE 1642, p. 12 («Disegnò fuori della Porta del Popolo l'invenzione della Vigna di papa Giulio III, se ben le fabbriche principali furono fatte da Giacompo Barozzi da Vignola: come anche nella fonte dentro il cortile del Palagio maggiore hebbe parte del pensiero, ma poi di suo ingegno Bartolomeo Ammannati felicemente la condusse, e compilla»). Anche per Benedetto Morello, nella *Descrizione del funerale di Agostino Carracci*, 1603, inclusa

Ma il riferimento più importante è nelle *Vite* vasariane, dove viene ricordato che Giorgione, nella già citata *Tempesta marina*, aveva dimostrato di sapere esprimere in modo immediato il concetto dei suoi pensieri («lo annovero [Giorgione] fra que' rari che possono esprimere nella pittura il concetto de' loro pensieri»)³⁷.

Zuccari riconobbe dunque nella Cappella Contarelli, più che lo stile o la tecnica di Giorgione, il suo modo d'immaginare una storia. E verosimilmente riconobbe tale affinità che riguarda il processo inventivo soprattutto nella *Vocazione di S. Matteo* (Fig. 1), ovvero nella grande tela raffigurante lo stesso soggetto del dipinto giorgionesco che egli conosceva (più che nel *S. Matteo con l'angelo* o nel *Martirio* del santo)³⁸. Credo infatti che una caratteristica tipica di Giorgione (che possiamo verificare nonostante la mancanza della tavola cui allude Zuccari, grazie al corpo ristretto ma eloquente delle opere autografe) sia più evidente nella *Vocazione* che nelle altre scene dipinte: l'attualizzazione vivace del soggetto secondo i tempi e i luoghi familiari all'osservatore, allo scopo di far sembrare, quanto più possibile, evento reale una storia tratta dalle pagine di un libro. Si vedano come esempi la *Madonna leggente* di Oxford (Ashmolean Museum), la *Sacra Famiglia Benson* e l'*Adorazione dei pastori Allendale* di Washington (National Gallery) e l'*Adorazione dei Magi* di Londra (National Gallery). Certo, l'anacronismo è un dispositivo trasversale e pervasivo nella cultura della prima età moderna. Ma nessuno lo ha valorizzato più di Giorgione, e più di Caravaggio dopo di lui. Come nei dipinti del primo, ambientati nell'entroterra veneto e popolati da figure vestite con abiti contemporanei, la *Vocazione* avviene in un luogo, una taverna romana, che doveva essere familiare al pubblico di Caravaggio, producendo un effetto naturalistico quasi conturbante³⁹.

Lo stesso riferimento al «pensiero», ovvero al processo inventivo, rimanda di nuovo alle *Vite* di Vasari, ma questa volta alla seconda edizione. (Non è d'altronde trascurabile il fatto che, della Giuntina, Zuccari possedette ben tre esemplari, tutti annotati). Ora, il confronto tra le due edizioni delle *Vite* evidenzia l'imporsi, nel libro, di una teoria artistica incentrata sul valore del Disegno su di un iniziale apprezzamento del naturalismo pittorico. Nel corso degli oltre vent'anni che corrono dall'elaborazione della Torrentiniana alla stampa della Giuntina, il primato della natura cede progressivamente a quello dell'arte. E dunque, il giudizio su Giorgione, che la prima edizione celebra assieme agli altri campioni del naturalismo pittorico, Leonardo e Correggio, cambia conseguentemente di segno. Vasari elogia il fatto che Giorgione abbia imitato solamente il dato naturale nella Torrentiniana, ma lo critica nella Giuntina. L'innamoramento di Giorgione per la natura, celebrato nella prima edizione, diventa nella seconda un limite quasi fatale, quanto l'amore carnale che, sempre secondo Vasari, aveva condotto Giorgione alla morte.

Conseguentemente, il giudizio su Giorgione nella seconda edizione non è più incentrato sul modo di dipingere (che permette di imitare quasi perfettamente il dato naturale) ma sull'invenzione (quella parte della pittura che pertiene all'arte più che alla natura). Avviene dunque che il giudizio sulla *Tempesta marina*, che era un giudizio incentrato sull'effetto empatico prodotto dallo stile di Giorgione, e sulla capacità del pittore di dare forma immediata al suo 'pensiero', viene sostituito, nella nuova biografia, da una critica agli affreschi del

nelle *Vite* di Bellori, il termine è sinonimo di 'invenzione' (cfr. BELLORI/BOREA 2009, I, pp. 131-147, in particolare p. 134). Vasari fa un uso simile del termine in rapporto a Giorgione nella prima edizione, dove elogia la *Tempesta marina* come un esempio di «pretezza», che permette a Giorgione di fermare il suo «pensiero» sulla tela (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV (1976), p. 45, solo in T). Per una discussione del lemma sulla base di altri confronti, che giunga alla stessa conclusione, si veda COLLARETA 2022, pp. 9-11. Più sottile la lettura di Vita Segreto, che distingue il 'pensiero' dall'invenzione' sulla base del discorso di Cristoforo Roncalli letto all'Accademia di San Luca nel 1594 (cfr. SEGRETO 2020).

³⁷ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV (1976), p. 45 (solo in T).

³⁸ Il *Martirio* rimanda anzi, come è noto (e come ricordato in LUCCHESI 2017, p. 81), alla celebre invenzione di Tiziano della *Morte di S. Pietro martire*.

³⁹ Su questi aspetti della pittura di Giorgione, si veda RUFFINI 2021b, pp. 21-57.

Fondaco dei Tedeschi, che dimostrano l'incapacità di Giorgione di articolare un programma iconografico chiaro. Scrive infatti Vasari, su questi affreschi:

[Giorgione] non pensò se non a farvi figure a sua fantasia per mostrar l'arte, ché nel vero non si ritrova storie che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata, o antica o moderna; et io per me non l'ho mai intese, né anche, per dimanda che si sia fatta, ho trovato chi l'intenda⁴⁰.

Non possiamo sapere se Vasari ignorasse davvero il soggetto della decorazione del Fondaco. Certo, è difficile credere che per un'opera pubblica di questa importanza non fosse stato approntato un programma iconografico chiaro. Ma ciò che qui conta è che nella nuova redazione delle *Vite* gli affreschi del Fondaco esemplificano una caratteristica costitutiva della pittura naturalista: l'impossibilità di separare l'arte dal soggetto, di distinguere chiaramente, e autonomamente rispetto al dato naturale imitato, il valore artistico di un'opera. All'elogio di Giorgione come pittore naturalista, che inaugura un nuovo modo di dipingere, si sostituisce dunque nel libro un giudizio critico che evidenzia questo aspetto della sua produzione.

Col viaggio a Venezia del 1566, Vasari ebbe modo di precisare la sua critica a Giorgione, collegando il giudizio negativo sul processo inventivo (che aveva invece apprezzato nella prima edizione) alla mancanza del disegno, ovvero all'abitudine di Giorgione di dipingere il soggetto senza averlo prima disegnato. In un celebre passo inserito nella biografia di Tiziano (anacronisticamente, a causa del fatto che, al suo ritorno, il secondo volume, contenente la biografia di Giorgione, era già stato stampato), Vasari ricorda che Giorgione dipingeva le «cose vive e naturali», «secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno»⁴¹.

Il «disegno» corrisponde per Vasari alla funzione essenziale dell'arte di dare forma visibile all'invenzione. «Non s'accorgeva» Giorgione, conclude l'aretino, che il disegno

è necessario a chi vuol bene disporre i componimenti et accomodare l'invenzioni, ch'è fa bisogno prima in più modi differenti porle in carta, per vedere come il tutto torna insieme. Con ciò sia che l'idea non può vedere né immaginare perfettamente in sé stessa l'invenzioni, se non apre e non mostra il suo concetto agl'occhi corporali che l'aiutino a farne buon giudizio⁴².

Si collega a questi passi su Giorgione il fatto che, come riporta ancora Vasari, Sebastiano del Piombo non apprezzava Tiziano per la stessa ragione: Sebastiano avrebbe precisamente detto che Tiziano sarebbe stato un gran maestro se avesse studiato il disegno e copiato le opere di Michelangelo, Raffaello e le statue antiche⁴³. Veridica o meno, che a pronunciare questa affermazione ridondante sia l'allievo di Giorgione conferisce a quanto Vasari aveva già detto, pure su Giorgione medesimo, una notevole autorità. E come se ciò non bastasse, la stessa cosa la ripete anche Michelangelo: sempre secondo Vasari, Buonarroti disse infatti che Tiziano commetteva l'errore di anteporre la natura all'arte⁴⁴.

Riconsiderando quanto detto finora, emerge che Zuccari, se davvero accadde quel che riporta Baglione, proiettò su Caravaggio il duplice giudizio su Giorgione, esteso alla pittura veneta, che anche Vasari aveva espresso nelle due edizioni delle *Vite*. Da una parte, è un giudizio sostanzialmente positivo sullo stile, che Zuccari ebbe modo di formare a Venezia a

⁴⁰ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV (1976), p. 44 (solo in G).

⁴¹ Ivi, VI (1987), p. 155 (solo in G).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 157 (solo in G).

⁴⁴ Vasari riporta che Michelangelo disse: «se quest'uomo [Tiziano] fosse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio» (ivi, p. 164, solo in G).

contatto diretto con le opere di Giorgione, e che rimanda, anche puntualmente a livello lessicale, alla prima edizione delle *Vite*. Dall'altra, vi è una critica all'invenzione (o meglio, alla mancanza di invenzione) che rimanda invece, *mutatis mutandis*, alla critica vasariana della seconda edizione (la difficoltà di distinguere, nella pittura di Giorgione, l'arte dal soggetto).

Un simile giudizio polarizzato, diviso tra il modo di dipingere e l'invenzione di un'opera, è anche nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori, 1672. Nella biografia di Caravaggio, l'autore ricorda che il Merisi giunse a Roma da Venezia portando con sé il modo di colorire di Giorgione, un modo «puro» e «semplice», che adoperò fino a quando introdusse quelle «ombre, ch'egli usò poi». Dal passo si evince che il giudizio di Bellori su questo primo stile di Caravaggio è sostanzialmente positivo:

[Caravaggio] giunse in Venezia, ove si compiacque tanto del colorito di Giorgione che se lo propose per isorta nell'imitatione. Per questo veggonsi l'opere sue prime dolci, schiette e senza quelle ombre, ch'egli usò poi; e come tutti li pittori veneziani eccellenti nel colorito fu Giorgione il più puro e 'l più semplice nel rappresentare con poche tinte le forme naturali, nel modo stesso portossi Michele, quando prima si fissò intento a riguardar la natura⁴⁵.

Da questi righe emerge altrettanto chiaramente il fatto che Bellori aveva un'idea dello stile di Giorgione diversa rispetto a quella di Zuccari. Giorgione non è un pittore terribile, ma «il più puro e 'l più semplice» dei veneti. Su tale differenza si è concentrato Federici, osservando che, se il lessico di Zuccari è vicino a quello di Vasari nella *Torrentiniana*, quello di Bellori rimanda invece a Carlo Ridolfi, che nelle *Maraviglie dell'arte*, 1648, aveva definito lo stile di Giorgione in termini molto simili. (Ridolfi sarebbe rimasto fino al 1800, anno di pubblicazione della *Notizia d'opere di disegno* di Marcantonio Michiel, la principale fonte su Giorgione).⁴⁶ Questo Giorgione ridolfiano, puro e semplice nel «colorito», torna anche, probabilmente, con l'impressione che Bellori ebbe delle otto lunette della Farnesina, la prima commissione romana di Sebastiano. Quest'opera, che già Vasari aveva segnalato come tipicamente veneziana, e dunque «disforme» rispetto alla maniera romana⁴⁷, era per Bellori esemplare dell'ascendenza veneta del primo stile di Sebastiano («della sua prima migliore maniera di colorito»), che – non diversamente da quello di Caravaggio – egli giudicava positivamente (una pittura tonale che Sebastiano, interessato a diventare romano più che a rimanere veneto, si affrettò a temperare)⁴⁸.

Al contempo, come Zuccari, Bellori proietta su Caravaggio un giudizio negativo che ricalca quello vasariano su Giorgione nella seconda edizione delle *Vite*. Ma il rimando a Giorgione rimane stavolta solo implicito. Infatti, l'artista di riferimento che dà forza alla critica di Bellori non è il pittore veneto ma lo scultore greco Demetrio. Scrive Bellori nell'introduzione della biografia:

Dicesi che Demetrio antico statuario fu tanto studioso della rassomiglianza che dilettonsi più dell'imitazione che della bellezza delle cose; lo stesso abbiamo veduto in Michelangelo Merigi, il quale non riconobbe altro maestro che il modello, e senza elezzione delle migliori forme naturali, quello che à dire è stupendo, pare che senz'arte emulasse l'arte⁴⁹.

Demetrio personifica per Bellori un valore archetipo. Già nell'*Idea*, 1664 (lo scritto teorico che sarebbe poi servito da introduzione alle *Vite*), lo aveva indicato come un artista problematico

⁴⁵ BELLORI/BOREA 2009, I, pp. 212-213. Su Bellori e i pittori veneti, anche in rapporto a Caravaggio, si veda RUFFINI 2021a.

⁴⁶ MICHEL/FRIMMEL 1888.

⁴⁷ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, V (1984), p. 87 (T, G).

⁴⁸ BELLORI 1664, p. 24. Sulle lunette, si vedano HIRST 1981, pp. 32-35, e T. Carratù, scheda n. 16, in *SEBASTIANO DEL PIOMBO* 2008, pp. 130-133.

⁴⁹ BELLORI/BOREA 2009, I, pp. 211-212.

perché «troppo naturale»⁵⁰. Ma il riferimento allo scultore greco ha anche la funzione di separare nettamente i due giudizi sullo stile e sull'invenzione. È come se Bellori riproducesse nella biografia di Caravaggio il doppio giudizio vasariano su Giorgione mediante un riferimento autoriale distinto: uno positivo sullo stile, limitato al solo primo periodo di Caravaggio, che rimanda direttamente a Giorgione, e uno negativo sull'invenzione, che rimanda invece a Demetrio.

Nel passo citato, Bellori ricorda che Caravaggio, come Demetrio, imitava la natura senza curarsi di selezionarne le parti migliori. E conclude affermando che il pittore perseguiva l'arte senza usare alcuna arte, una cosa incredibile anche solo a dirsi: «quello che à dire è stupendo, pare che senz'arte emulasse l'arte». (Per Bellori 'emulare' è infatti sinonimo di 'perseguire', o 'gareggiare', non 'imitare'). Ebbene, seppur riferita a Demetrio, questa caratteristica sintetica della pittura di Caravaggio, che Bellori presenta come un paradosso, è omologa a quel mostrare solo l'arte che Vasari aveva individuato nella Giuntina come la caratteristica della pittura di Giorgione. Accomuna infatti i due casi l'impossibilità di separare l'arte dal soggetto, di distinguere chiaramente e autonomamente i due valori. Dipingere senza arte, non diversamente dall'impossibilità di distinguere l'arte dal soggetto, impedisce la considerazione dell'arte in sé come un campo del sapere autonomo (rispetto alla natura) e dunque di cogliere, propriamente, il valore artistico di un'opera. È significativo che nel breve passo dedicato agli affreschi del Fondaco dei Tedeschi nella Torrentiniana, il giudizio di Vasari fosse incentrato non sul soggetto ma sull'arte. Qui Vasari scrisse che Giorgione aveva dipinto cose vive senza imitare la maniera, ovvero senza affidarsi alla mediazione dell'arte:

dove egli [Giorgione] messovi mano, si ac[c]ese talmente nel fare, che vi sono teste e pezzi di figure molto ben fatte e colorite vivacissimamente, et attese in tutto quello che egli vi fece che traesse al segno delle cose vive e non a imitazione nessuna della maniera⁵¹.

Di queste critiche, che riguardavano la difficile coesistenza del naturalismo pittorico con la teoria dell'arte coeva, Caravaggio era forse consapevole più di quanto si sia finora supposto. E forse, di un accademico come Zuccari, fu anche un loquace interlocutore. È stato scoperto solo recentemente che il Merisi partecipò nell'ottobre del 1597 alle Quarantore, la principale cerimonia pubblica dei Virtuosi del Pantheon. È possibile che la vita accademica romana, oltre che un'esperienza sociale, sia stata per Caravaggio, soprattutto negli anni della sua prima attività nell'Urbe, il punto di riferimento di un discorso critico sui mezzi e i fini della pittura, e Zuccari, come autorevole pittore della generazione precedente, già presidente dei Virtuosi (1572-1573), membro dell'Accademia del Disegno fiorentina e poi fondatore e primo principe dell'Accademia di San Luca, un'ideale controparte⁵².

Cade a proposito un confronto tra *Il pittore della vera Intelligenza* o *Lamento della Pittura* di Federico Zuccari, incisa da Cornelis Cort e pubblicata nel 1579, e il *Riposo nella fuga in Egitto* di Caravaggio, 1597. Claudio Strinati ha notato che l'angelo musicante dipinto da Caravaggio deriva dalla personificazione della Vera Intelligenza, la figura nuda e luminosa al centro dell'incisione, che appare agli occhi del pittore (Figg. 2-3)⁵³. Non mi sembra, in effetti, che possano esserci dubbi su questa somiglianza, la quale poggia, oltre che sulla ripresa puntuale di alcuni dettagli, su un certo valore espressivo, di una bellezza superiore rispetto a quella naturale. Il confronto può essere tuttavia ulteriormente precisato ipotizzando che Caravaggio poté vedere solo la metà inferiore dell'incisione (la stampa di una sola delle due matrici che la

⁵⁰ Ivi, p. 15. Plinio e Leon Battista Alberti (che però lo crede un pittore) indicano Demetrio come un artista votato alla somiglianza e non alla bellezza. Cfr. PLIN., *Nat.*, XXXIV, 76, e ALBERTI/MALLÉ 1950, p. 107.

⁵¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV (1976), pp. 44-45 (solo in T).

⁵² Si veda, da ultimo, TERZAGHI 2020.

⁵³ STRINATI 2006, pp. 55-56. Sul *Riposo*, si veda cat. n. 22, in MARINI 2001, pp. 408-410.

compongono). Si spiega così l'originale impostazione spaziale del *Riposo*, enfaticamente compressa in avanti verso lo spettatore, simile a come appare lo studio del pittore nell'incisione di Cort.

Nel disegno di Zuccari, la Vera Intelligenza ispira il pittore a dipingere una grande tela all'interno della quale una personificazione della Pittura mostra agli dei dell'Olimpo lo stato miserevole dell'arte nel mondo⁵⁴. È probabile che con questa invenzione Zuccari rispondesse alle critiche che gli erano state rivolte dopo il completamento degli affreschi della Cupola di Santa Maria del Fiore nel 1578. Il pittore, identificabile con lo stesso Federico, poggia i piedi su di un'altra personificazione, l'Invidia, circondata da cani rabbiosi, che rappresentano gli artisti che avevano criticato la sua opera. L'incisione è un manifesto di teoria artistica accademica (che Zuccari avrebbe esposto ne *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti*, 1607): ricorda che, per operare bene, gli artisti devono prima immaginare un esempio di bellezza superiore. Letteralmente, nell'incisione, il pittore non rivolge lo sguardo alla natura ma alla Vera Intelligenza. Ma soprattutto l'opera illustra – un punto fondamentale per Bellori – la funzione mediatrice dell'arte, personificata dal pittore che traspone sulla tela la stessa Vera Intelligenza.

Il contrario accade nel *Riposo nella fuga in Egitto*, che possiamo considerare anch'esso come un manifesto della pittura. La figura dell'angelo incarna un ideale di bellezza, come la Vera Intelligenza nell'incisione di Zuccari. Non sorprende dunque constatare che l'angelo suscitò l'ammirazione di Bellori, il quale lo descrive dopo una visita al Palazzo Pamphilj come: «un angelo in piedi che suona il violino», «bellissimo»⁵⁵. Ma a differenza dell'incisione, dove la bellezza ideale (la Vera Intelligenza) e l'arte (il pittore al lavoro) sono protagonisti, nel dipinto di Caravaggio il valore dominante è la natura. L'angelo musicante poggia saldamente sul suolo circondato da rocce, erbe e piante. Il paesaggio non è esotico, ma tipico della campagna tiberina, avvolto da un silenzio palpabile, amplificato dal suono non udibile del violino, che infatti non turba il sonno profondo della Madonna col Bambino. Siamo dunque gli spettatori di un incontro ravvicinato con la bellezza che si manifesta misteriosamente nella natura. Ma soprattutto, a differenza dell'incisione di Zuccari, dove la funzione mediatrice dell'arte è chiaramente visibile, nel dipinto di Caravaggio non è dato sapere ciò che regola questa intima, promiscua, vicinanza della bellezza ideale con la natura.

In effetti, la difficoltà di individuare la funzione diegetica dell'arte, evidenziata da Bellori, può considerarsi una delle caratteristiche salienti della pittura di Caravaggio. Basti vedere il *S. Francesco in estasi* di Hartford in Connecticut (Wadsworth Atheneum), 1596 circa: il rapporto fisico tra il corpo esanime del santo (un corpo assolutamente privo di forze, rappresentato per la prima volta nella pittura occidentale) e quello bellissimo dell'angelo che lo sorregge, *alter ego* dell'angelo del *Riposo*. Non è d'altronde privo di significato il fatto che la storia, oltremodo nota, dei rifiuti e delle sostituzioni (autografe e non) dei dipinti di Caravaggio si sia sempre risolta in opere che distinguono chiaramente la dimensione naturale e la dimensione divina nei rispettivi soggetti. Per *La morte della Vergine* solo l'ultima versione, la seconda di Carlo Saraceni, delimita, con una chiarezza simile a quella dell'incisione di Zuccari, usando la stessa invenzione della cortina di nuvole, la sfera naturale e quella divina, dando ragionevole contezza della distanza tra i due valori e, assieme, del ruolo mediatore dell'arte.

È dunque plausibile che Zuccari e Bellori, pur attraverso fonti ed esperienze diverse, abbiano riconosciuto nell'opera di Caravaggio ciò che ammiravano dell'opera di Giorgione, ma che non poteva essere spiegato, se non criticamente, dal punto di vista teorico. Il naturalismo radicale di Giorgione era un esempio positivo per chi perseguiva le sole ragioni della fedele imitazione del reale, e un esempio negativo per coloro che hanno invece tentato di definire l'arte

⁵⁴ Sull'incisione, si vedano: GERARDS-NELISSEN 1983, in cui la figura centrale viene interpretata come una personificazione della Pittura; THOMPSON 2008; G. Marini, scheda 4.13, in *INNOCENTE E CALUNNIATO* 2009, pp. 154-157 (da cui ho tratto la titolazione dell'opera).

⁵⁵ BELLORI/BOREA 2009, I, p. 215.

come un campo del sapere autonomo (e non semplicemente come una forma imperfetta della natura). Alla radice della fortuna che lega i due maggiori pittori naturalisti della prima età moderna è dunque un giudizio diviso, corrispondente a quello formulato da Vasari nelle due biografie di Giorgione. E forse proprio per il desiderio irrealizzabile di unificarlo, Zuccari annotò al margine della biografia della Giuntina il suo apprezzamento per lo stile del pittore veneto.

Rimane infine da considerare come mai nel Seicento si diffuse la nozione di un Giorgione proto-caravaggesco, come un pittore di mezze figure, di bravi e di soldati fortemente chiaroscurati. Certo, Vasari stesso, come abbiamo visto, aveva favorito questa immagine di Giorgione, scrivendo di una pittura di pochi colori che si era scurita col tempo. È anche probabile che la tarda produzione giorgionesca, di cui quasi nulla sappiamo, sia stata effettivamente caratterizzata da una progressiva dominanza delle tonalità scure. Alcuni dipinti di Sebastiano del Piombo, come allievo di Giorgione, permettono di pensarlo (il ritratto femminile degli Uffizi, eseguito da Sebastiano nel 1512, torna ad esempio con le parole di Bellori sul progressivo scurimento della tavolozza di Caravaggio, con preciso riferimento all'uso di illuminare le figure dall'alto con una sola luce artificiale in un ambiente buio)⁵⁶. E convergono verso questa ipotesi anche le due teste del *Cantore* e del *Musicista* della Galleria Borghese, certamente cinquecentesche e venete, e forse di Giorgione (la mia unica perplessità riguarda il loro formato gigante). Ma infine, se un intendente come Marco Boschini poté davvero far passare nel vivace mercato veneziano i dipinti del suo amico Pietro Vecchia, così marcatamente secenteschi, per degli autentici Giorgione, la ragione prima non può che essere una pregiudiziale proiezione delle qualità della pittura di Caravaggio sull'opera giorgionesca, seguendo a ritroso la via tracciata da Vasari.

⁵⁶ Scrive Bellori: «facevasi ogni giorno più noto per lo colorito, ch'egli andava introducendo, non come prima dolce e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo all corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro» (ivi, p. 217). Sul dipinto si veda T. Carratù, scheda n. 21, in *SEBASTIANO DEL PIOMBO* 2008, pp. 142-143.



Fig. 1: Caravaggio, *Vocazione di S. Matteo*, 1599-1600. Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



Fig. 2: Cornelis Cort, su disegno di Federico Zuccari, *Il pittore della vera Intelligenza* o *Lamento della Pittura*, 1579. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (RP-P-BI-6404)



Fig. 3: Caravaggio, *Riposo nella fuga in Egitto*, 1597. Roma, Galleria Doria Pamphilj

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

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

ALBERTI/MALLÉ 1950

L.B. ALBERTI, *Della pittura* (1435), edizione critica a cura di L. MALLÉ, Firenze 1950.

AMENDOLA 2013

A. AMENDOLA, *Carlo Saraceni a Santa Maria in Aquiro. La decorazione della cappella Ferrari*, in *Carlo Saraceni 1579-1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Aurigemma, Roma 2013, pp. 113-124.

ANDERSON 1995

J. ANDERSON, *Leonardo e Giorgione in the Grimani Collection*, «Achademia Leonardi Vinci», VIII, 1995, pp. 226-227.

ARMENINI/GORRERI 1988

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

AURIGEMMA 2012

M.G. AURIGEMMA, *Presenze dei veneti a Roma, 1590-1630*, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630*, catalogo della mostra, a cura di R. Vodret, I-II, Milano 2011-2012, II (2012), pp. 209-227.

BAGLIONE 1642

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.

BAKER-BATES-CALVILLO 2022

P. BAKER-BATES, E. CALVILLO, *Sebastiano del Piombo, l'invenzione della pittura su pietra e la sua eredità a Roma*, in *MERAVIGLIA SENZA TEMPO* 2022, pp. 36-47.

BELLORI 1664

G.P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzj, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664.

BELLORI/BOREA 2009

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, I-II, Torino 2009 (prima edizione 1976).

BELLUCCI 2010

R. BELLUCCI, *La sperimentazione di Sebastiano del Piombo con l'olio di ghiande*, in *SEBASTIANO DEL PIOMBO* 2010, pp. 58-60.

BENSI 1996

P. BENSI, *La pittura murale a olio in Italia nel XVI secolo e agli inizi del XVII secolo*, in *COME DIPINGEVA IL CARAVAGGIO* 1996, pp. 91-101.

BENSI 2010

P. BENSI, *La tecnica della pittura ad olio su muro nel Cinquecento: fonti ed opere*, in *SEBASTIANO DEL PIOMBO* 2010, pp. 63-66.

BERNARDINI 1996

M.G. BERNARDINI, *Il dipinto del Caravaggio nel Casino Ludovisi: i risultati del restauro*, in *COME DIPINGEVA IL CARAVAGGIO* 1996, pp. 102-105.

CAVAZZINI 2022

P. CAVAZZINI, *Sfidare il tempo, la scultura e la natura*, in *MERAVIGLIA SENZA TEMPO* 2022, pp. 18-35.

CERASUOLO 2010

A. CERASUOLO, *“Un nuovo modo di colorire in pietra”. Vasari e la fortuna dell’invenzione di Sebastiano*, in *SEBASTIANO DEL PIOMBO* 2010, pp. 47-53.

COLLARETA 2022

M. COLLARETA, *Caravaggio, Federico Zuccari, Giorgione. Intorno alla Vocazione di san Matteo della Cappella Contarelli*, Pisa 2022.

COME DIPINGEVA IL CARAVAGGIO 1996

Come dipingeva il Caravaggio, atti della giornata di studio (Firenze 28 gennaio 1992) e catalogo delle mostre, a cura di M. Gregori, con la collaborazione di E. Acanfora, R. Lapucci, G. Papi, Milano 1996.

CORNINI 2020

G. CORNINI, *Il maestro e la bottega. Gli affreschi nella Sala di Costantino alla luce dell’ultimo restauro*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, M. Lafranconi *et alii*, Milano-Roma-Firenze 2020, pp. 269-281.

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.

DONATI 2014

A. DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino 2014.

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.

FUMAGALLI 2002

E. FUMAGALLI, *Padre Cosimo Cappuccino a Roma*, in *Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell’età della Controriforma tra conventi e corti d’Europa*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Verona 2002, pp. 189-239.

GANDOLFI 2021

R. GANDOLFI, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, prefazione di A. Zuccari, Firenze 2021.

GERARDS-NELISSEN 1983

I. GERARDS-NELISSEN, *Federigo Zuccaro and the Lament of Painting*, «Simiolus», 1, 1983, pp. 44-53.

HIRST 1981

M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

HOCHMANN 1988

M. HOCHMANN, *Les annotations marginales de Federico 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.

IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO 1965-1983

Il carteggio di Michelangelo, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, I-V, Firenze 1965-1983.

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.

LOMAZZO 1590

G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura, nella quale egli discorre dell'origine, et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura [...]*, Milano 1590.

LORENZONI 2015(2017)

M. LORENZONI, *Federico Zuccari e il Breviario Grimani*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXXIX, 2015(2017), pp. 6-29.

LORENZONI 2016

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

LUCCHESI 2017

E. LUCCHESI, *Francesco Sessa, Padova e Caravaggio: "...Fuggitosene da Milano, giunse in Venetia..."*. *La visita di Federico Zuccari alla Cappella Contarelli e un'invenzione cremonese di Pordenone per il Martirio di san Matteo*, in *Caravaggio e i suoi*, atti delle giornate di studi (Monte Santa Maria Tiberina 8-9 ottobre 2016), a cura di P. Carofano, Pisa 2017, pp. 79-92.

MARÍAS 2017

F. MARÍAS, *Le annotazioni di Federico Zuccari e Luis Tristán alle Vite di Vasari*, in *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. Marías, J. Riello, Roma 2017, pp. 353-357.

MARINI 2001

M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2001 (terza edizione riveduta e aggiornata; prima edizione 1987).

MERAVIGLIA SENZA TEMPO 2022

Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento, catalogo della mostra, a cura di F. Cappelletti, P. Cavazzini, Roma 2022.

MICHIEL/FRIMMEL 1888

M. MICHIEL, *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizja d'opere del disegno)*, testo e traduzione di T. FRIMMEL, I, Vienna 1888 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, fondata da R. Eitelberger von Edelberg, continuata da A. Ilg, I-XV, Vienna 1888-1908).

PETRÒ 2014

G. PETRÒ, *I Peterzani tra Bergamo, Venezia e Milano. Documenti bergamaschi*, «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LXXVI-LXXVII, A.A. 2012-2013, 2013-2014(2014), pp. 31-80.

PIERGUIDI 2022

S. PIERGUIDI, *La pittura a olio e la svolta di metà Quattrocento nella costruzione storiografica delle Vite di Vasari*, in *Le tre età: il problema della periodizzazione nelle Vite di Vasari*, atti della giornata di studi (Roma 8 novembre 2019), a cura di G. Antoni, S. Pierguidi *et alii*, Roma 2022, pp. 91-100.

RIDOLFI/HADELN 1914-1924

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti, e dello Stato* (1648), a cura di D. VON HADELN, I-II, Berlino 1914-1924.

RUFFINI 2016

M. RUFFINI, *La Battaglia di Leonardo. Fortune alterne del dipinto e del cartone*, in *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, atti del convegno (Firenze-Vinci 14-17 dicembre 2016), a cura di R. Barsanti, G. Belli *et alii*, Firenze 2019, pp. 333-347.

RUFFINI 2021a

M. RUFFINI, *Bellori e la pittura veneta del Cinquecento*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 380-390.

RUFFINI 2021b

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

SCRITTI D'ARTE DI FEDERICO ZUCCARO 1961

Scritti d'arte di Federico Zuccaro, a cura di D. Heikamp, Firenze 1961 (riproduzione anastatica).

SEBASTIANO DEL PIOMBO 2008

Sebastiano del Piombo 1485-1547, catalogo della mostra, a cura di C. Strinati, B.W. Lindemann *et alii*, Milano 2008.

SEBASTIANO DEL PIOMBO 2010

Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale, atti del convegno internazionale (Roma 13-14 maggio 2009), a cura di S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni, Firenze 2010.

SEGRETO 2020

V. SEGRETO, *Pomarancio dixit. Una parafrasi critica del “Discorso di Messer Cristoforo Roncalli detto in voce e letto nell'Accademia” di Roma il 26 giugno 1594*, 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. 399-409.

STRINATI 2006

C. STRINATI, *Annibale e i pittori romani*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati, E. Riccòmini, Milano 2006, pp. 50-57.

TERZAGHI 2020

M.C. TERZAGHI, *L'Accademia di San Luca (vista da Caravaggio)*, in *Le accademie a Roma nel Seicento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 13-14 giugno 2019), a cura di M. Campanelli, P. Petteruti Pellegrino, E. Russo, Roma 2020, pp. 125-141.

THOMPSON 2008

W. THOMPSON, *Federico Zuccaro's Love Affair with Florence: Two Allegorical Designs*, «Metropolitan Museum Journal», XLIII, 2008, pp. 75-97.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

ZANDRI 1969

G. ZANDRI, *Un probabile dipinto murale del Caravaggio per il Cardinale Del Monte*, «Storia dell'arte», 3, 1969, pp. 338-343 (disponibile on-line https://www.storiadellarterivista.it/blog/wp-content/uploads/2022/01/1969_3_Giuliana-Zandri-Un-probabile-dipinto-murale-del-Caravaggio-per-il-Cardinale-Del-Monte.pdf).

ABSTRACT

Il saggio indaga il debito con Giorgione che le fonti letterarie seicentesche attribuiscono a Caravaggio, sulla scorta del celebre commento di Federico Zuccari sulla Cappella Contarelli ricordato da Giovanni Baglione. Tenta di mostrare che il rapporto tra i due pittori è meglio comprensibile se si considera come punto di partenza l'interpretazione vasariana dell'opera di Giorgione che emerge dalle due edizioni delle *Vite*. Quello di Vasari è un giudizio duplice che nelle fonti seicentesche si ritrova riferito a Caravaggio: elogiativo dello stile e critico del processo inventivo, per la mancanza di una mediazione del disegno nel passaggio dalla prima ideazione dell'opera alla sua esecuzione. Il saggio evidenzia inoltre un aspetto tecnico della pittura di Giorgione, segnalato pure da Vasari, che ha con ogni probabilità contribuito anch'esso ad associare i due pittori nel Seicento: la riconosciuta maestria di Giorgione nella pittura a olio su muro, una tecnica che a Roma divenne identitaria della pittura norditaliana e che anche Caravaggio sperimentò in modi diversi.

This essay investigates the debt to Giorgione that seventeenth-century literary sources attribute to Caravaggio, beginning with Federico Zuccari's famous commentary on the Contarelli Chapel recalled by Giovanni Baglione. It argues that the relationship between the two painters is best understood if we take as a starting point Giorgio Vasari's interpretation of Giorgione's work as it emerges from his two editions of the *Lives*. Vasari offers a twofold judgment that seventeenth-century sources use when referring to Caravaggio: laudatory of the style and critical of the inventive process, due to the lack of mediation of *disegno* in the transition from the first conception of the work to its execution. The essay also highlights a technical aspect of Giorgione's painting, also pointed out by Vasari, which likely contributed to the association of the two painters in the 17th century: Giorgione's acknowledged mastery of oil painting on wall, a technique which in Rome became representative of northern Italian painting and which Caravaggio also experimented with in different ways.