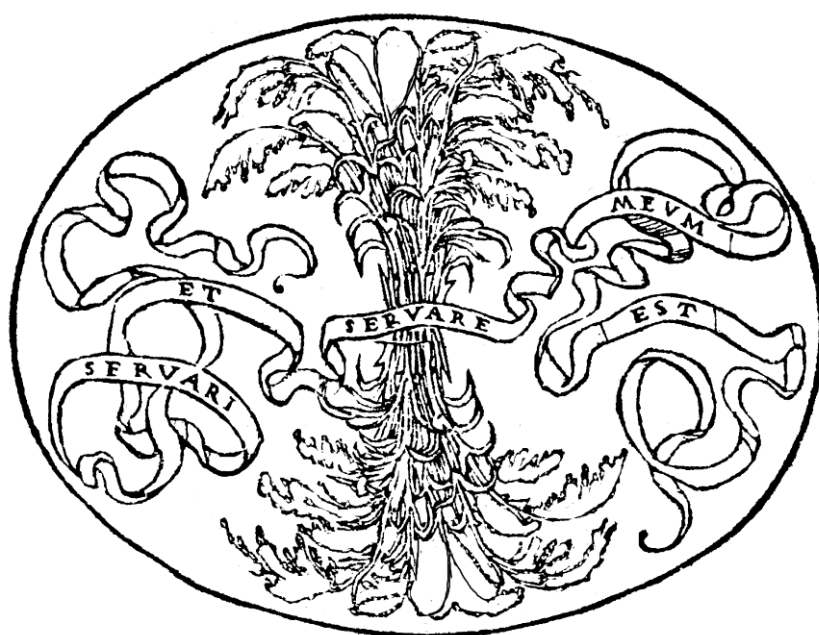


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

CIRCA 1605, ZUCCARI E RUBENS IN MANTOVA: LA LETTERA A' PRENCIPIE LA SANTISSIMA TRINITÀ GONZAGA

Premessa

La Mantova dei Gonzaga è ancora, nel 1605, una delle capitali più influenti di quell'universo aristocratico transnazionale che caratterizza il sistema italiano ed europeo dei rapporti dinastici, politici e militari, al tempo della Spagna imperiale. Alla corte di Vincenzo I Gonzaga e di Eleonora de' Medici avviene il cruciale incontro, forse non il primo, tra Federico Zuccari e Pietro Paolo Rubens, il talentuoso allievo del suo allievo e amico Otto van Veen e dell'umanista Giusto Lipsio. Negli stessi mesi in cui Rubens lavora per i Duchi ai teleri della tribuna della chiesa della Santissima Trinità del Collegio dei Gesuiti – istituito sotto la direzione del mantovano Antonio Possevino – Federico Zuccari prepara l'*editio princeps* della sua *Lettera a' Principi et signori amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura: scritta dal cavaglier Federico Zuccaro, nell'Academia Insensata detto il Sonnacchioso. Con un lamento della Pittura, opera dell'istesso*, presso la stamperia ducale di Francesco Osanna. Nonostante le differenze di linguaggi e funzioni, il primo *chef-d'œuvre* di Rubens¹ e gli scritti di Zuccari² integrano una visione comune, un orizzonte umanistico condiviso, che prepara il nuovo secolo.

Fonti e documenti: i dipinti di Rubens per la chiesa dei Gesuiti e la presenza di Zuccari a Mantova

Nel fondo antico dell'Archivum Romanum Societatis Iesu di Roma si trovano molti documenti relativi al Collegio di Mantova e alla sua chiesa³: la storia del Collegio, le lettere dei padri generali⁴, dei padri provinciali e dei rettori⁵, alcuni esemplari del *Catalogus patrum et personarum Collegii Mantuani*⁶. Lo studio della corrispondenza fa emergere un aspetto poco considerato dagli storici dell'arte. Le lettere riguardano soprattutto la politica e la gestione del Collegio, delle scuole e degli oratori annessi, la scelta dei docenti, le materie di insegnamento, i rapporti tra il Collegio e i Duchi di Mantova. Dalle *litterae annuae* si comprende che il cuore delle occupazioni, degli interessi e delle preoccupazioni del Generale, del Provinciale e del Rettore è innanzitutto il Collegio e che la chiesa è un organo di questo, non viceversa.

Nella *Littera annua* della *Provincia Veneta Societatis Jesu* del 1604, il padre provinciale Pierangelo Spinelli scrive al padre generale Claudio Acquaviva, a proposito della chiesa, che «vir quidam in principibus novo cumulo auxit officia pristina, quingentos aureos ad templi absolutiorem legavit» e che «alii duo sacram supplectilem duplici calice argenteo

¹ Data l'estensione della letteratura di riferimento, rinvio solo agli studi più rilevanti per il presente saggio e alla bibliografia in essi contenuta: HUEMER 1966 e 1977; SCHIZZEROTTO 1979; HUEMER 2006; GRENDLER 2009, pp. 24-53; MORSELLI 2010; L'OCCASO 2011; MORSELLI 2016; ZAMPERINI 2017; BAZZOTTI 2017; BERTELLI 2017, p. 13; MORSELLI 2018a, 2020 e 2022, pp. 105-106; LO BIANCO 2022; BÜTTNER 2022a e 2022b; HEALY 2022; RUBENS A PALAZZO DUCALE 2023.

² Vedi SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996, pp. 364-365; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, p. 278; MORALEJO ORTEGA 2019, p. 59 nota 14.

³ ARSI, Mediolan. 79, *Historia Appendix*, 1550-1732; Mediolan. 91, 1563-1599: *Storia del Collegio Mantovano*.

⁴ ARSI, Ven. 5/I, *Lettere del Generale* 1600-1602; II, *Lettere del Generale*, 1603-1606; ARSI, Ven. 32, *Lettere del Generale*, 1600-1614.

⁵ ARSI, Ven. 105/I, *Historia*, 1535-1591; II, *Historia*, 1591-1624.

⁶ ARSI, Ven. 38, *Catalogo triennale dei Gesuiti della Provincia Veneta*, 1603-1619, agli anni 1603 e 1606 (mancano il 1604 e il 1605). Nel *Catalogus patrum et personarum Collegii Mantuani anni 1603*, il Collegio, il cui rettore è Alessandro Caprara di Bologna, conta 22 persone, 11 sacerdoti e 4 *praefectores*; 3 di classe inferiore e 1 di filosofia.

locupletarunt⁷. Nessun cenno ai lavori di allestimento dell'abside, né ai dipinti di Rubens. Nella successiva *Littera annua*, del 1605, invece, dopo aver scritto che «novum in collegio nostro nobilium virorum oratorium institutum est», Spinelli informa Acquaviva che

maximum templi nostri sacellum, quod regis plane Serenissimi Ducis sumptibus exornatur, tribus hoc anno auctum est iconibus, æ mille trecentis aureis steter. Fratrem imitata, Serenissima Ducissa Ferrariensis aliud sibi sacellum exornandum suscepit, ornatu tanta tanta pietatis fœmina digno⁸.

Questo documento eccezionale, fin qui non considerato dagli studi, conferma in modo diretto quanto raccontato da Giuseppe Gorzoni nella sua *Istoria del Collegio di Mantova della Compagnia di Gesù* del 1711 e, sulla sua autorità, dagli studi specialistici per i successivi tre secoli: l'abside della chiesa, ornata a spese del Duca, si è arricchita di tre nuovi dipinti, per un valore di 1.300 ducati. L'impressione suscitata dall'arredo pittorico del cappellone è tale da spingere la duchessa di Ferrara Margherita Gonzaga, sorella di Vincenzo, a impegnarsi per abbellire a proprie spese un'altra cappella, con un ornamento degno di «tanta donna di tanta pietà».

Una seconda lettera (inedita) del Rettore del Collegio, il famoso padre Alessandro Caprara⁹, al generale Acquaviva, data con precisione al 29 aprile 1605 il termine *ante quem* per la collocazione delle 'icone' di Rubens nell'abside. Dopo aver ricordato le apprezzate prediche quaresimali di padre Giovan Francesco Massa, filosofo e teologo napoletano, e il grande amore di papa Clemente VIII per il Collegio mantovano, più che se fosse un gesuita, Caprara scrive delle lezioni di padre Girolamo Gessi e si dilunga sulla questione del maestro Domizio Maffei, che i Duchi vogliono trattenere a Mantova:

Il Signor Duca è stato sempre alle sue prediche le feste et anco qualche giorno da lavoro. Madama vi è stata quando più ha potuto et resta la medesima benevolenza del Signor Duca verso detto Padre [Massa]. [...] Questa istessa Quaresima il padre Gieronimo Giesi ha fatto la lettioni il sabbato sera della Madonna in Duomo et le feste in chiesa nostra [...]¹⁰.

È solo al termine della lettera che padre Caprara riferisce al generale Acquaviva che il suo mandato scadrà il 15 giugno dopo ventuno anni, ma che «i tre quadri grandi» di Rubens sono stati allestiti nella «capella grande», anche se mancano la balaustrata e la pavimentazione con la sepoltura di Eleonora d'Austria:

Già si sono posti su i tre quadri grandi che ha fatto fare il Signor Duca per la capella grande, i balaustrati anco di marmo che fa fare presto saranno finiti et resterà solo da fare il salicato di detta capella con la sepoltura di Madama, dove s'havrà da transferire il suo corpo. Molti anchora hanno stati i danari per fare una campana da porre su la torre del Collegio. Alli 15 di giugno che viene sarà 21 anni che sono qua in governo, et se bene tocca a Sua Paternità ordinare chi ha da succedere, con tutto ciò quando sarò un poco più vicino farò istanza al Padre Provinciale, che mi disegni chi hanno da nominare per superiore per cedere al suo tempo come conviene et

⁷ ARSI, Ven. 105/II, *Historia*, 1591-1624: *Littera annua, Provincia Veneta Societatis Jesu*, 1604, f. 6r-v [pp. 458-459]. Il testo è anche a stampa: *ANNUE LITTERE SOCIETATIS IESU ANNI MDCIV* 1618, pp. 68-69.

⁸ ARSI, Ven. 105/II, *Historia*, 1591-1624: *Littera annua XLII*, 1605, f. 3r-v [483r-v]. Il testo è anche a stampa: *ANNUE LITTERE SOCIETATIS IESU ANNI MDCV* 1618, pp. 190-191.

⁹ Il bolognese Alessandro Caprara, amico ed erede spirituale di Carlo Sigonio, ne ereditò lo *scriptorium* alla morte nel 1584. I manoscritti di Sigonio, tra il 1584 e il 1588 (anno in cui Caprara entrò nella Società di Gesù), furono donati da Caprara al Duca di Sora, Giacomo Boncompagni, mentre la cura degli ultimi volumi della sua *Historia* fu affidata a Giovan Vincenzo Pinelli, grande amico di Federico Borromeo, Giusto Lipsio e Antonio Possevino. Per il carteggio di Caprara vedi FERRARI-MORENI 1857, I, pp. 396-419. Sulla questione dell'eredità contesa della biblioteca di Sigonio e la diatriba Caprara-Pinelli sui manoscritti pretesi da Boncompagni vedi APOLLONIO 2016.

¹⁰ ARSI, Ven. 105/II, *Historia*, 1591-1624, ff. 11v-12r [518v-519r].

reducere me *in locum inferiorem*. Con che alli santi sacrificii et orn. di Sua Paternità raccomando me et tutto il Collegio di Mantova, alli 29 d'aprile 1605¹¹.

In effetti, un mese dopo, il 25 maggio 1605, Eleonora de' Medici scrive da Mantova al marito che si trova a Venezia, per comunicargli che Pietro Paolo ha finito i quadri per la chiesa del Collegio e per ottenere il permesso di inaugurarli nel giorno della Santissima Trinità, come richiesto dai padri gesuiti:

Carissimo Signore mio et consorte, servirà solo questa mia per baciare le mani a Vostra Altezza et darli parte della salute di tutti noi, augurando il simile all'Altezza Vostra. I quadri di Pietro Paolo sono finiti et li padri gesuiti desidererebano che si scoprissero il giorno della Santissima Trinità, ma non mi sono voluta torre questa autorità senza saper prima la mente di Vostra Altezza¹².

Da Venezia, il 28 maggio, Vincenzo I Gonzaga risponde alla moglie di «lasciar aprire» i quadri di Pietro Paolo quando preferisce, sembrandogli tuttavia molto adatta la festa della Trinità:

Serenissima Signora, mia consorte carissima. Ritrovandomi hoggi assai impedito, mi dispenso dal scrivere di mia mano a Vostra Altezza, che desidero me ne scusi, come confido, amando, comme Ella fa, ogni mio comodo. Dalle lettere di Monsignor Petrozanni ho inteso quello passa per conto de' negotii et a lui rispondo quello che m'occorre, il che tutto doverà comunicar all'Altezza Vostra, la quale circa il lasciar aprir i quadri di Pietro Paolo che sono posti alla chiesa del Giesù risolverà quello sia di sua soddisfazione, parendo a me ancora molto opportuna la propinqua solennità della Santissima Trinità¹³.

Il 5 giugno 1605¹⁴, dunque, le tre 'icone' Rubens, la *Famiglia Gonzaga contempla la Santissima Trinità* (Fig. 1), il *Battesimo di Gesù* (Fig. 2) e la *Trasfigurazione di Gesù* (Fig. 3), vengono inaugurate nella solennità della festa titolare, alla presenza dei Gonzaga e della corte ducale, ma anche di Rubens, di Frans Pourbus il Giovane, pittore di corte, di Anton Maria Viani, prefetto delle fabbriche,¹⁵ e forse dello stesso Federico Zuccari, giunto a Mantova alla vigilia del Natale 1604. La partecipazione di Federico alle celebrazioni non è documentata, ma in qualche modo suggerita dalla data che Francesco Osanna indica nell'*editio princeps* della *Lettera a' Principi* in calce alla lettera dedicatoria da lui indirizzata al veneziano Girolamo Cappello come premessa al *Lamento della Pittura su l'onde venete*: «Gradisca Vostra Signoria Illustrissima questo segno d'affetto e di riverenza, e mi tenga nel numero de' suoi servitori, che per tale me gli offero e dono. Di Mantova li 30 giugno 1605. Di Vostra Signoria servitore affettionatissimo, Francesco Osanna»¹⁶.

Osanna è un testimone attendibile. A quella data, egli non è soltanto lo stampatore ducale, è anche l'editore di fiducia dei gesuiti del Collegio mantovano. Nel 1588 Vincenzo I Gonzaga gli ha infatti conferito, in via esclusiva, la licenza di pubblicare i libri di testo per le scuole elementari e medie, i catechismi e tutte le opere di umanità che i Gesuiti avrebbero adottato nelle loro scuole¹⁷. Prima dell'arrivo di Zuccari nel 1605, Osanna ha pubblicato il *De arte rethorica* di padre Cipriano Suárez (1585), sette opere di padre Antonio Possevino – tra cui l'orazione funebre *Vita et morte della Serenissima Eleonora arciduchessa di Austria et duchessa di Mantova* (1594) –, oltre a *Il Figino* del canonico Gregorio Comanini (1591) e a ventidue edizioni

¹¹ *Ibidem*.

¹² MORSELLI 2018a, pp. 195, 205-206.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ HUEMER 1966.

¹⁵ MORSELLI 2016, pp. 27-29; MORSELLI 2018a, pp. 186-187.

¹⁶ ZUCCARI 1605a, pp. n. nn.

¹⁷ Vedi MAGNAGUTI 1926-1927; PESCASIO 1971; GRENDLER 2009, pp. 33, 58.

delle opere di Torquato Tasso, che il Duca di Mantova aveva fatto scarcerare e aveva ospitato dal 1586 al 1591 nell'Appartamento Grande di Castello in Corte Nuova¹⁸.

Lasciata Roma a metà giugno 1603, Zuccari è in viaggio verso Mantova. Le tappe e la cronologia del suo itinerario sono descritte da Federico nel *Diporto* del 1606 all'amico Pierleone Casella¹⁹. Dopo una sosta a Sant'Angelo in Vado, sua città natale, passa a Urbino, ospite del duca Francesco Maria II della Rovere fino a settembre. Da lì prosegue per Venezia, dove si trattiene sei mesi, fino a febbraio 1604, per ultimare «l'opera nel Gran Consiglio» (firmata e datata «1582 / PERFECIT AN. 1603»). In questo periodo, Federico può avere incontrato il gesuita mantovano Antonio Possevino, che da dicembre 1601 risiede nel Collegio veneziano, dopo aver abitato da agosto 1594 a gennaio 1601 nel Collegio di Mantova²⁰; nell'autunno del 1600, quando Rubens arriva alla corte di Vincenzo I Gonzaga, egli è il prefetto della Libreria dei Gesuiti²¹.

Zuccari conosce Possevino da qualche decennio. Nel corso del 1593 sono stati impegnati in due importanti progetti promossi dal nuovo pontefice, Clemente VIII: nel Collegio Romano, il gesuita è alle prese con l'*editio princeps* della sua *Bibliotheca selecta* [...] *de ratio studiorum*, destinata «academiis et collegiis»²², mentre nella chiesa di Santa Martina al Foro Boario il pittore lavora con Federico Borromeo – grande amico di Possevino e di papa Aldobrandini²³ – alla prima apertura dell'Accademia e Studio del Disegno²⁴.

Nell'incontro veneziano di dieci anni dopo, che ipotizzo, Possevino può aver suggerito a Zuccari di dirigersi alla volta di Mantova per rivedere sì «le belle opere di Giulio Romano», ma soprattutto per assistere agli apparati e intermezzi allestiti per il Carnevale dagli artisti della corte ducale. Vincenzo I Gonzaga, informato dell'inaspettata presenza veneziana di Federico dallo stesso Possevino o dai gesuiti del Collegio (Caprara o l'urbinate Passionei), lo ospita nel suo palazzo fino al 5 marzo²⁵. L'accoglienza del Duca di Mantova è stata favorita dai legami familiari con Francesco Maria II della Rovere, che a sua volta è legato da lunga amicizia a Possevino. Come ricorda Candida Assunta Carella²⁶, tre lettere, una del Duca di Urbino e due del gesuita, testimoniano da un lato l'interesse di Possevino per l'«*honorata bibliotheca*» di Urbino, che visitò di persona²⁷, e dall'altro la grande stima di cui godeva presso il Duca, che il 2 febbraio 1596 gli scriveva: «Il libro stampato in italiano e ch'ella dice di mandarmi non è venuto con queste sue lettere, né occorrerà che si pigli altro pensiero di mandarlo, trovandosi già nella mia libreria, nella quale io reputo che siano di grande honore le sue honorate fatiche»²⁸.

¹⁸ Vedi MAGNAGUTI 1938; MOLINARI 1995; BOSI 2003.

¹⁹ La lettera sarà pubblicata due anni più tardi ne *Il Passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma* (ZUCCARI 1608a).

²⁰ BALSAMO 1991, pp. 54-55.

²¹ Ivi, p. 55, nota 4. Nella lettera del dicembre del 1601 da Padova (MORSELLI 2018a, pp. 54-55) Philip Rubens chiede al fratello di trascorrere il Natale a Venezia, probabilmente per incontrare Possevino, grande amico del suo maestro Giusto Lipsio fin dagli anni romani (1565-1570).

²² L'*imprimatur* del generale Claudio Acquaviva è del 16 aprile 1592 (POSSEVINO 1593, I, s.n.p.). «La *Bibliotheca selecta* fu sostenuta in ogni sua fase da Clemente VIII, il quale volle che uscisse in sontuosi volumi degni dell'importanza dell'opera [il primo dei quali è introdotto dalla sua epistola del 3 giugno 1592, *Ad futuram rei memoriam* [...]]. Il fatto documenta bene il tipo di relazione diretta dell'autore con il Papa, che anche in questo settore lasciava ampia responsabilità e libertà di azione al Possevino» (BALSAMO 1991, pp. 83-84); BISELLO 2012 pp. 79-80.

²³ Nel mese di dicembre 1593, dopo l'inaugurazione dell'Accademia del Disegno, Federico Borromeo, ricevette gli ordini sacerdotali da Clemente VIII e dai cardinali Alessandro di Ottaviano de' Medici, Gabriele Paleotti e Agostino Valier.

²⁴ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 1.

²⁵ ZUCCARI 1608a, pp. 3-4: «non so come Sua Altezza intendesse che io ero costi di passaggio, dove mi convenne andarle a far riverenza».

²⁶ CARELLA 1993, pp. 507-508 e 514-515 con le note 33-34.

²⁷ Francesco Maria II della Rovere lo ricorda nel suo diario: cfr. SANGIORGI 1989, p. 152.

²⁸ ARSI, Opp. NN. 332, cc. 244r-245v, in CARELLA 1993, p. 515 nota 34, in cui vengono citate altre due lettere di Possevino al Duca di Urbino, spedite rispettivamente da Venezia il 4 giugno 1605 e da Ferrara il 12 maggio 1609: cfr. ARSI, Opp. NN. 333, c. 244r-v e cc. 331r-332v, in CARELLA 1993, p. 515 nota 34.

Nella «Libreria impressa» di Francesco Maria II della Rovere (oggi Fondo Urbinato della Biblioteca Alessandrina di Roma) si conservano almeno quattro opere di Possevino: la *Moscovia, et alia opera de statu huius seculi adversus Catholicæ Ecclesiæ hostes*, del 1587, la *Bibliotheca selecta, qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda*, del 1593, a cui segue come appendice il *Cicero collatus cum ethnicis et sacris scriptoribus, quo agitur de ratione conscribendi epistolas, de arte dicendi, etiam ecclesiastica*, e l'*Apparatus ad Philosophiam, primo ad eam, qua vera est, mox ad Platonicam, denique ad Aristotelicam. Expenduntur Platonis et Aristotelis interpretes Græci, Arabes, Latini, cum nonnullis qui hoc seculo floruerunt*, pubblicato nel 1605 a Venezia.

Possevino e il Collegio di Mantova

Il ruolo fondamentale di Antonio Possevino nella nascita del Collegio dei Gesuiti e della chiesa della Santissima Trinità di Mantova, così come la sua abile influenza esercitata sui Duchi e sulla famiglia Gonzaga per ottenere tutto ciò a cui aspirava la Compagnia di Gesù, sono ricostruiti da Paul Grendler nel fondamentale *The University of Mantua, the Gonzaga, and the Jesuits, 1584-1630*²⁹. Possevino, le cui origine ebraiche sono tuttora oggetto di studio, nasce a Mantova nel 1533 ed esordisce come segretario del cardinale Ercole Gonzaga e poi, per conto suo e del duca Guglielmo, come tutore di Francesco e Scipione Gonzaga. Nel 1559 diventa gesuita. Sebbene l'idea di istituire il Collegio a Mantova fosse stata del cardinal Ercole, il merito di averlo fondato e finanziato spetta al duca Guglielmo, interlocutore privilegiato di Possevino, e a sua moglie Eleonora d'Austria³⁰. Dopo aver celebrato l'atteso matrimonio tra il figlio Vincenzo ed Eleonora de' Medici nel 1584, infatti, il Duca si rende disponibile a negoziare i termini per l'istituzione del Collegio con i gesuiti, che affidano l'incarico a Possevino, divenuto nel frattempo il diplomatico di punta della Compagnia di Gesù. L'argomentazione che vince le resistenze di Guglielmo Gonzaga rispecchia le teorie educative propugnate dagli Oratoriani e dai Gesuiti durante il pontificato di Gregorio XIII e poi di Sisto V: provvedere all'istruzione dei giovani, soprattutto dei più inclini alla ribellione, è necessario per garantire la sicurezza dello Stato³¹.

I negoziati tra il Duca e Possevino riguardano la chiesa di San Salvatore che è stata concessa ai Gesuiti (ma ricade all'interno del quartiere ebraico nelle vicinanze della principale sinagoga della città) e la costruzione del Collegio e degli edifici annessi. Per chiudere l'accordo, Possevino si avvale dell'aiuto del cardinale Agostino Valier, padre spirituale di Federico Borromeo, che nel 1579-1580 ha favorito a Verona la fondazione del Collegio dei Gesuiti³². Per l'acquisto di edifici da destinare ad abitazioni e aule, per gli arredi e i libri, Guglielmo Gonzaga dona 2.000 scudi provenienti dal lascito del cardinal Ercole; Eleonora d'Austria vende un quarto dei suoi gioielli per «mantenere tre persone letterate, le quali insegnino lettere d'umanità a' cittadini poveri di Mantova»³³; Ludovico Gonzaga-Nevers, fratello di Guglielmo,

²⁹ GRENDLER 2009, pp. 24-53, in particolare pp. 29-32: l'autore si appoggia sull'autorità della *Istoria* di Giuseppe Gorzoni (GORZONI/BILOTTO-RURALE 1997, con altra bibliografia). Su Possevino mi limito a segnalare i seguenti studi: *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, I pp. 42-53, LVI-LVII, pp. 454-459; DONNELLY 1982 e 1986; BALSAMO 1991; CARELLA 1993; BALSAMO 1998; ROMANO 2002; BALSAMO 2006; DE KONINCK 2008; BISELLO 2009 e 2012; MARZOLLA 2014-2015; VAI 2015; COLOMBO 2016.

³⁰ Tra il 1575-1578 e il 1588 Eleonora d'Austria è molto impegnata a promuovere la scuola gratuita e il catechismo per le giovani prive di risorse. Alla sua morte viene sepolta ai piedi dell'altare maggiore della chiesa della Santissima Trinità, che aveva contribuito a costruire. Fu Possevino a essere chiamato dal Collegio di Padova per pronunciare l'orazione funebre, che egli stesso diede alle stampe nel 1594 nella tipografia di Francesco Osanna. Vedi GRENDLER 2009, pp. 26-29, 39.

³¹ Ivi, pp. 29-30 e relative note.

³² Ivi, p. 31 e relative note.

³³ Ivi, p. 30 nota 26.

e Ferrante II Gonzaga, figlio di Camilla Borromeo e nipote di San Carlo, mettono a disposizione altri 3.000 scudi³⁴.

Anche la comunità ebraica dona 2.300 scudi per convincere i gesuiti a lasciare la chiesa di San Salvatore e a costruire il Collegio e una nuova chiesa in un'area contigua al quartiere, che dal 1602 sarà denominata Isola dei Gesuiti³⁵.

Il Collegio viene inaugurato formalmente il 21 novembre 1584: «tre scuole, cioè grammatica, humanità e retorica erano aperte, ma piene di nobiltà e di gente qualificata» e «sin dal primo dì che s'apersero, volle Sua Altezza che venissero per iscuolari li suoi medesimi paggi, con obligarli alle più rigorose leggi delle scuole»³⁶. Attorno a queste scuole i Gesuiti organizzano le congregazioni laiche dei mercanti e artigiani, quella dei religiosi e quella dei cavalieri (nobili), che accoglie da subito i maschi della famiglia e della corte dei Gonzaga, mentre le maestre e le alunne della scuola pubblica fondata da Eleonora d'Austria frequentano la chiesa del Collegio per le devozioni, le confessioni, il catechismo e la predicazione³⁷. Nel luglio 1587 i gesuiti di Mantova inviano al generale Claudio Acquaviva e a padre Giovanni de Rosis (1538-1610) il progetto per la nuova chiesa, che viene costruita sotto la direzione di Giorgio Soldati³⁸. La prima messa è celebrata il 9 giugno 1591, in occasione della festa della Santissima Trinità, al cui nome Guglielmo Gonzaga ed Eleonora d'Austria hanno deciso di intitolare la chiesa³⁹. I motivi di questa scelta sono molto complessi, ma mi limito ad alcune brevi, necessarie considerazioni.

Il dogma trinitario è all'epoca una cartina di tornasole per accertare la piena adesione di chiunque all'ortodossia cattolica. Emblematica è la deposizione resa da Giordano Bruno davanti all'Inquisitore di Venezia nel 1592, nel corso della quale il filosofo, pur riconoscendo i dubbi che nutre sulla dottrina cattolica della Trinità, precisa «a più riprese di non averli mai esplicitamente formulati, né per iscritto né in presenza di alcuno, e così di non aver mai contraddetto esteriormente la fede»⁴⁰. A Mantova, dal 1576, sorge una Confraternita della Santissima Trinità, con annesso oratorio dal 1588, in cui, sotto le cure di Eleonora d'Austria, molto attiva nella conversione delle donne ebreë, vengono accolti i catecumeni insieme agli orfani, ai pellegrini e ai convalescenti⁴¹. Proprio in quel decennio, su richiesta del re cattolico Stefano Báthory, Antonio Possevino è impegnato in alcune importanti missioni diplomatiche in Polonia e in Transilvania, volte ad arginare l'antitrinitarismo, che prima del 1571 aveva trovato rifugio e protezione in quelle regioni⁴². Qui Possevino scrive la più importante confutazione delle dottrine che negano la Trinità, e la intitola *Summa et refutatio pestilentissimorum librorum [...] contra Sanctissimam Trinitatem*. L'opera, dopo accesi contrasti con la Compagnia di Gesù e più tardi con Clemente VIII, viene stampata all'interno delle *Notæ divini Verbi* nel 1586 e della *Bibliotheca selecta* nel 1593, insieme al trattatello *Atheismi Lutheri, Melanchthonis, Calvini, Bezae [...] aliorumque Pseudoevangelicorum*. Ma nel 1587 Possevino pubblica una differente versione di *Atheismi* in appendice alla sua opera più famosa (dieci edizioni in cinque anni), la *Moscovia et alia opera de statu huius seculi adversus Catholicæ Ecclesiæ hostes*, acquisita anche da Francesco II Maria della Rovere per la sua «Libreria impressa». Nell'anno che segna l'avvio della costruzione della chiesa del Collegio mantovano intitolata alla Santissima Trinità, ossia il 1587, Vincenzo I Gonzaga presenta senza successo la propria candidatura per succedere al trono di Polonia e Transilvania, rimasto vacante dopo la morte senza eredi di Stefano

³⁴ Ivi, pp. 31-32.

³⁵ Ivi, pp. 33-35.

³⁶ GORZONI/BILOTTO–RURALE 1997, citato in GRENDLER 2009, p. 32 nota 33.

³⁷ Ivi, p. 33.

³⁸ PIRRI–DI ROSA 1975, pp. 37-39 e 96-99; GRENDLER 2009, pp. 35-38.

³⁹ Ivi, p. 35.

⁴⁰ BERETTA 2001, in particolare p. 34; TRAVERSINO 2013.

⁴¹ CAMPANA 2014, pp. 157-158.

⁴² Per l'intera vicenda rinvio al recente saggio SZABO 2022, con ulteriore bibliografia.

Báthory⁴³. Due anni più tardi, per la chiesa dei Gesuiti di Monaco, Anton Maria Viani realizza, su disegno di Friedrich Sustris, l'impressionante *Gloria della Santissima Trinità che appare ai Profeti dell'Antico Testamento*⁴⁴ (Fig. 4), una rielaborazione in chiave militante (anche troppo) della pre-conciliare *Gloria* per l'imperatore Carlo V (Madrid, Museo del Prado, Fig. 5), dipinta da Tiziano tra il 1554 e il 1558, incisa da Cornelis Cort nel 1566-1568 e menzionata da Lodovico Dolce e Giorgio Vasari, e dallo stesso Tiziano, come *Trinità*⁴⁵.

Dalla fine del Concilio di Trento, anche negli scritti di artisti ed ecclesiastici si discute della Santissima Trinità e della sua legittima rappresentazione: Giovanni Andrea Gilio, uno dei «meliores auctores» selezionati «in tanta librorum multitudinem»⁴⁶ da Possevino per la sua *Bibliotheca*, tratta la questione nel *Dialogo secondo, nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564), dedicato al cardinale Alessandro Farnese, che conosceva la *Trinità* di Tiziano; venti anni dopo, ne parla con competenza scritturale anche Giovanni Paolo Lomazzo nel capitolo *Della forma di Dio, Padre, Figliolo et Spirito Santo* del *Libro settimo dell'istoria di pittura del Trattato* (1584), dove il pittore milanese discute della «virtù et necessità dell'istoria, o forma che vogliam dire della pittura»⁴⁷. Una riflessione originale, che rispecchia la ricchezza della cultura mantovana del tempo, è espressa dal canonico Gregorio Comanini⁴⁸, un altro degli *auctores* citati da Possevino nella sua *Bibliotheca selecta*. Nel dialogo *Il Figino overo del fine della Pittura*, stampato a Mantova nell'anno in cui la chiesa del Collegio celebra la prima liturgia per la festa della Trinità, la rappresentazione del dogma trinitario – spiega l'interlocutore Ascanio Martinengo ad Ambrogio Figino – non può che essere una sintesi paradossale di imitazione «fantastica» e imitazione «icastica»⁴⁹. Come ha notato Alice Rossi, in questa apparente contraddizione, Comanini rielabora con le sue categorie un passaggio de *Il Messaggiere*, il dialogo dedicato da Torquato Tasso al giovane Vincenzo Gonzaga nel 1582, in cui traluce una influenza gesuitica, 'ignaziana':

⁴³ La candidatura «breve, impetuosa e sfortunata» è sostenuta con entusiasmo da alcuni esponenti della comunità ebraica di Mantova, Salomone Ashkēnāzī, medico del Grand Visir ottomano Mehmed Sokollu, e altri, che il 2 marzo 1587 costituiscono un consorzio a tal fine. Ma il 9 agosto 1587 la Dieta polacca elegge Sigismondo Vasa III, figlio di Giovanni III di Svezia e nipote di Stefano Báthory. Vedi ROTH 1962; ROMA 2018.

⁴⁴ SORTINO 1997, p. 352.

⁴⁵ Vedi MUNARI 2017.

⁴⁶ La citazione di Possevino è tratta dalla lettera dedicatoria a Clemente VIII, che apre il primo volume (POSSEVINO 1593, I, s.n.p.). GILIO 1564, cc. 84v-85r.

⁴⁷ LOMAZZO 1584, p. 527.

⁴⁸ Le orazioni a carattere encomiastico e funebre composte da Comanini, abate del convento di San Bartolomeo a Mantova, per i Gonzaga attestano la vicinanza del canonico alla corte ducale, presso cui dovette godere di un certo prestigio (NIGRELLI 2013, p. 119); è lì che conobbe Tasso, il cui sonetto *Del S. Torquato Tasso all'auttore* apre l'*editio princeps* de *Il Figino*.

⁴⁹ COMANINI 1591, pp. 66-68, 172-175: «[Ambrogio] Figino. Ma quando noi altri pittori dipingiamo la prima persona della Trinità con aspetto d'huomo antico et pieno di maestà, direste voi che anche in questo noi facciamo imitazione icastica? [...]. [Ascanio] Martinengo. [...] io giudico che, non essendo la prima persona della Trinità giamai visibilmente apparita distinta dall'altre per modo che si potesse conoscere esser dessa e non una dell'altre due, voi pittori, volendo esprimere questa persona con forma d'huom vecchio, imitando una cosa che mai non fu, facciate imitazione fantastica senza alcun dubbio. Cosa che non si può dire della rappresentatione dello Spirito Santo in forma o di colomba o di nuvolo o di fuoco. Percioché voi allhora, dipingendo cosa che veramente è stata, essendo lo Spirito Santo apparito veracemente sotto le rammemorate forme, siete non fantastici, ma icastici imitatori. [...] Conchiudo adunque che, essendo la prima persona della Trinità nelle visioni immaginarie apparita sotto sembianze d'huom vecchio, voi pittori non fate male a rappresentarla sotto la medesima forma. Et si come fu prima tra noi determinato che, perché la persona del Padre non è mai sola et scompagnata dall'altre due visibilmente apparita ad alcuno, l'immagine che voi ne fate fosse sotto il genere delle fantastiche, così potrebbesi hora far resolutione contraria secondo un altro rispetto, et dire che, poiché questa rappresentatione in forma di vecchio è stata nell'imaginazione di Daniello e di San Giovanni, l'immagine della detta prima persona si può ridurre al genere dell'imitazione icastica».

Se gli vedete ne la prima maniera [come pura luce], voi vi transumanate, per così dire, e sgombrate da gli occhi de la mente co 'l lume loro tutti i fantasmi e tutte le false imagini, [...], ma se l'immortali forme ne la seconda maniera a voi si dimostrano, non vi transumanate voi, ma esse si vestono d'umanità, cioè di corpo e di moto e di tutte quelle altre circostanze che accompagnano la natura visibile e corporea⁵⁰.

Pochi anni dopo, anche Federico Borromeo tratta *Della figura della Santissima Trinità* nella *Pittura sacra*⁵¹, data alle stampe in latino nel 1624 ma abbozzata a Roma nel 1599 circa, dopo una lettura attenta e «sunteggiata» – nel febbraio del 1594 – della *Bibliotheca selecta* di Possevino⁵². Borromeo, che in quel momento è il cardinal protettore dell'Accademia romana del Disegno, guidata da Federico Zuccari e dal suo segretario Romano Alberti, è sicuramente un tramite per la circolazione e la trasmissione, tra gli accademici, dell'opera del gesuita mantovano, come vedremo. L'effetto della circolazione e trasmissione dell'opera di Possevino può essere colto in una pagina dell'*editio princeps* di *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno [...] di Roma*, che Federico Zuccari porta con sé a Mantova nel dicembre 1604, e che è stata stampata a Pavia in quello stesso anno. In risposta alla questione aristotelico-leonardiana se il disegno sia scienza o no e che tipo di scienza sia, attiva o fattiva, Zuccari difende la superiorità delle scienze fattive ricorrendo alla similitudine tra la creazione dell'uomo operata da Dio con la parola «sia», unendosi la Trinità a formarlo di materia creata, e la creazione artistica che scaturisce da una sola scienza, il disegno, distinta in tre nomi e operazioni, pittura, scultura e architettura:

solo diremo, se vogliamo comprendere l'opere attive e fattive del grand'Iddio, il Genesi ci fa sapere nella creation del mondo, Dio, doppo haver creato la luce, il firmamento, i cieli e tutti gli animali col sol verbo FIAT, soggiunse e disse 'faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram', unendosi la Santissima Trinità a creare e formar quest'huomo, e che lo formò di fango, di materia creata; adunque l'huomo è fattura particolare et opera singolare delle man di Dio, per dir così, se ben Dio non ha né mani né piedi, ma se le attribuiscono nell'operationi sue tutti i sentimenti e forma humana; adunque questa operation di Dio, che ha così sustantialmente fatta, è più degna e singolare che tutte le altre che con il sol verbo ha creato, intendendosi delle creature e sustanze visibili, e la maggior in qualità e più degna della grandezza e maestà sua; ma tornando alle nostre professioni, le quali, se bene sono tre in nominatione et operationi diverse, sono però un'istessa e sola scienza, che scienze ancora credo si possino nominare queste nobilissime professioni del Disegno, havendo regola e termini distinti e particolari, che si formano con buona et ordinata intelligenza [...]⁵³.

⁵⁰ ROSSI 2015, p. 84 e nota 56: «Il problema della finzione riguarda nondimeno questioni tassonomiche di ambito sacro, quando si tratti ad esempio di stabilire a quale tipo d'imitazione vada ascritta la rappresentazione di figure che possiedono lo statuto di “vero essere” pur essendo sprovviste di corpo. L'equivocità ontologica è risolta da Martinengo riconoscendo come icastica l'imitazione di tali figure, dal momento che queste “vere sostanze” sono ‘realmente’ apparse “sotto forme corporee e visibili”. [...] l'impossibilità di descrivere l'invisibile costringe comunque “chi vuol farne imagine” a ricorrere alla similitudine con il concreto; e in materia sacra, per il canonico Martinengo come per Tasso, l'alterazione della realtà – cioè “fingere alcune cose”, “toglierne” o “aggiungerne” altre e “frammetterne alcune di propria invenzione” – è concessa e anche lodevole a patto che non “falseggi” qualche componente “essenziale” dell'“istoria”, trattenendosi “ne” termini del verisimile».

⁵¹ BORROMEIO/AGOSTI 1994, p. 40: «E si come si ha da credere che San Paolo vidde l'immagine del Salvatore, quando lo riprese, e Santo Steffano, pur quella istessa comprese, quando lo confortò, così in moltr'altre visioni è stata veduta l'immagine del Padre e dello Spirito Santo, ma però con questa differenza, che è probabil cosa che la vera persona del Salvatore incarnata e gloriosa fosse veduta da San Paolo e da Santo Steffano; ladove poi nell'apparizione del Padre e dello Spirito Santo, ciò che apparisce [...] sono immaginarie rappresentazioni fatte alla nostra mente».

⁵² Per la prima bozza manoscritta del *De Pictura sacra*, non «assimilabile a un sermone», ma a «un discorso in vista di una recita orale», e la sua datazione «nel cuore del papato Aldobrandini, in prossimità del grande Giubileo del 1600», vedi GIULIANI 2019, pp. 70-71 e nota 93.

⁵³ ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 48-49.

Federico Zuccari e Pietro Paolo Rubens: avvio di un dialogo

Nel marzo 1604 Zuccari non ha la possibilità di incontrare Rubens, che si trova in Spagna⁵⁴, ma rivede due vecchie conoscenze, Anton Maria Viani, il genero di Friedrich Sustis⁵⁵, con il quale ha lavorato nel 1565 per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, e Frans Pourbus, che ha incontrato ad Anversa e ha frequentato a Firenze negli anni Settanta⁵⁶. Entrambi i pittori sono impegnati con il fiammingo nell'allestimento delle raccolte gonzaghesche nella Galleria della Mostra⁵⁷. Prima di lasciare la città, «scusandom'io che era di viaggio per Milano ad istanza del signor Cardinal Borromeo», Zuccari promette a Vincenzo I Gonzaga «di ritornare (sì come poi feci, e vi stetti sette mesi)»⁵⁸.

Dati i rapporti con il Duca di Urbino e con Possevino, Zuccari ha forse ottenuto dal Duca di Mantova l'impegno a pubblicare uno dei suoi manoscritti con la stamperia di Osanna; in cambio Vincenzo I pensa di avvalersi dell'opera e della consulenza di Zuccari. Dai primi anni Sessanta del Cinquecento Federico è uno degli artisti di riferimento della Compagnia, come testimoniano l'*Annunciazione* dell'Annunziata presso il Collegio Romano (Fig. 6) e l'*Assunzione* della Cappella Vettori nella chiesa del Gesù di Roma⁵⁹ (Fig. 7). La sua fama di disegnatore, pittore, accademico e teorico si è diffusa in Italia e in Europa grazie agli apparati nuziali di Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria del 1565 e al ritratto elogiativo che Vasari gli dedica entro la biografia del fratello Taddeo nella Giuntina (1568); fama accresciuta dal fatto che Zuccari è riuscito, grazie alla protezione dei cardinali Borromeo, Antoniano, Valier, Rusticucci, Gesualdo, Del Monte, Montalto, Colonna, Aldobrandini tra gli altri⁶⁰, a inaugurare nel 1593 l'Accademia del Disegno e Studio dei Pittori, Scultori e Architetti di Roma. L'ampiezza del suo profilo e della sua competenza umanistica è testimoniata dai suoi disegni e dai suoi scritti teorici.

Vincenzo I Gonzaga, forse consigliato da Possevino e anche da Caprara, il rettore del Collegio mantovano, potrebbe aver compreso che Zuccari sarebbe stato adatto ad assistere – con la discrezione e l'*amorevolezza* del professore del Disegno⁶¹ – il più giovane Rubens, non solo nell'allestimento della Galleria della Mostra, ma nell'affrontare in termini figurativi, con ragione, rigore filologico e verità storica, la più sensibile delle questioni dottrinarie e figurative in quel momento storico: la rappresentazione della Trinità.

Secondo Raffaella Morselli e Michele Nicolaci⁶², il primo incontro tra Federico e Pietro Paolo può essere avvenuto a Roma tra il 1601 e il 1603, prima della partenza per la Spagna. Nel 1602, in tre mesi, Rubens realizza a Roma la sua prima impresa pubblica: il *Trionfo di Sant'Elena*, l'*Innalzamento della croce* e la *Coronazione di spine* per la Cappella di Sant'Elena nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme⁶³. Seguono entro il mese di marzo 1603 il *Compianto sul corpo di Cristo* per il cardinale Ascanio Colonna (Roma, Galleria Borghese) e il *Martirio di San Sebastiano* per il cardinale Scipione Borghese (Roma, Palazzo Corsini)⁶⁴. Due lettere dell'agente

⁵⁴ Il 2 giugno 1604 Rubens è stato selezionato per un incarico fisso alla Corte di Mantova con un salario di 400 ducati annui: cfr. MORSELLI 2018a, pp. 186-187.

⁵⁵ Nell'agosto 1591, durante un soggiorno a Monaco, Vincenzo I Gonzaga conobbe il pittore e lo invitò a entrare al proprio servizio, cosa che avvenne nel 1592. Vedi SORTINO 1997; FURLOTTI 2020, con altra bibliografia.

⁵⁶ Vedi PAGANI 1987, p. 113 nota 30; MORSELLI 2006, 2015a e 2015b.

⁵⁷ MORSELLI 2010, pp. 99-104; MORSELLI 2016, pp. 27-30; MORSELLI 2018a, pp. 181, 186-187.

⁵⁸ ZUCCARI 1608a, p. 4.

⁵⁹ MORETTI 2017, p. 64.

⁶⁰ Tutti insieme partecipano al conclave che nel 1592, che elegge il cardinale Ippolito Aldobrandini con il nome di Clemente VIII.

⁶¹ Cfr. ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 7-8.

⁶² MORSELLI 2020, p. 21; NICOLACI 2020, pp. 118-119.

⁶³ Dal 12 gennaio al 20 aprile 1602 (MORSELLI 2018a, pp. 115-116), la qual cosa conferma che il Trittico Gonzaga fu realizzato tra il dicembre 1604 e l'aprile 1605. Vedi anche PAOLINI 2015.

⁶⁴ MORSELLI 2018a, pp. 115-116.

artistico Lelio Arrigoni al segretario ducale mantovano Annibale Chieppo suggeriscono in effetti che l'incontro possa essersi verificato in relazione ai dipinti della basilica costantiniana e nel contesto dell'Accademia del Disegno⁶⁵. La lettera del 12 aprile 1602 racconta che i «tre quadri che sono stati posti nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme [sono] così belli e vaghi, che danno che dire a questi valent'uomini», termine con cui si indicano all'epoca gli artisti dell'Accademia⁶⁶. L'accenno potrebbe riferirsi agli accademici (Federico Zuccari e altri) incaricati di giudicare e valutare le tele del giovane Rubens⁶⁷. Nella lettera del seguente 20 aprile, poi, Arrigoni suggerisce a Chieppo di non cercare tra i «giovani valent'uomini» (dell'Accademia romana), ma di affidare al «pittor suo fiamengo» la realizzazione delle «copie cavate da originali di grido et di fama» di «ciò che di bello et di raro egli ha visto qui» a Roma⁶⁸, la qual cosa potrebbe indicare il desiderio di Rubens di presentare alcuni disegni tratti «da qualche opera de gli valent'uomini passati» per evolversi da «accademico studioso» ad «accademico utile et honorato», come previsto dagli statuti di Federico Zuccari⁶⁹.

Rubens ha avuto notizia di Federico Zuccari e di suo fratello Taddeo fin dagli anni anversesi, attraverso i racconti di Domenico Lampsonio⁷⁰, che ha collaborato alla stesura della Giuntina, di Giusto Lipsio, che conosce tutti nella Compagnia di Gesù⁷¹, di Hendrick Goltzius, che nel 1592 ha visitato la casa di Federico⁷² e ha guardato insieme a lui (o studiato con lui) certi disegni o stampe di Hans Holbein nella sua collezione (forse le stesse che Rubens ricopia nella prima fase della sua attività grafica⁷³). Da Goltzius Rubens può avere saputo della immaginifica Sala del Disegno, dei corami con la *Vita di Taddeo*, delle casse in cui custodiva i suoi libri disegnati e gli originali di Taddeo, del *Dante historiato*. A tutti loro doveva essere poi

⁶⁵ Giova ricordare che i rapporti tra Lelio Arrigoni e l'Accademia del Disegno risalgono almeno all'anno precedente, quando discute con l'accademico Pietro Facchetti, mantovano, l'acquisto del *San Luca che dipinge la Vergine* di Raffaello, che Federico Zuccari ha donato alla nuova istituzione; cfr. WAŻBIŃSKI 1985, pp. 32 e 35. Nella lettera indirizzata ad Annibale Chieppo il 7 aprile 1601, mentre Rubens è a Roma, si legge: «è la più bella cosa che sia in Roma – et in ogni conseguenza in tutta Europa – in questo genere, et che ciò sia vero ne addimandano diecimilla scuti et Vostra Signoria non stii a ridere perché realmente la cosa sta così. Del quale esso Messer Pietro ne ha offerto mille essendo la cosa in sé stessa preciosa di maniera ch'avanza ogni credenza et che nelle mani di Sua Alteza valerebbe ogni thesoror», cfr. ARCHIVIO CORRISPONDENZA GONZAGA, ID 9461.

⁶⁶ Cfr. ZUCCARI 1607, p. 19: «E qui è d'avvertire che sono due sorti di valent'uomini: una sorte dalla natura semplicemente prodotti, l'altra dalla natura e dallo studio affinati, l'uno e l'altro, più e meno però perfetti, secondo la intelligenza e capacità loro».

⁶⁷ MORSELLI 2018a, p. 115.

⁶⁸ Ivi, pp. 115-116.

⁶⁹ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 7. In MORSELLI 2020, p. 26 si sottolineano non soltanto i rapporti di Rubens con gli artisti che hanno lavorato e lavorano per la Chiesa Nuova degli Oratoriani dopo il 1600, ma anche «i suoi rapporti con i connazionali, quali Paul Brill, e con i tedeschi, come l'amico Adam Elsheimer, ma anche il probabile incontro con Baglione, Saraceni, il Cavalier d'Arpino, Roncalli, Zuccari, Caravaggio, con le prove di Annibale e dei suoi allievi quali Reni, Albani, Domenichino, senza tralasciare i grandi assenti come Barocci».

⁷⁰ Domenico Lampsonio e il suo allievo Otto van Veen sono, del resto, eredi di quella accademia o *schola* del disegno che Lambert Lombard, maestro di Lampsonio, aveva aperto a Liegi sull'esempio dell'Accademia di Baccio Bandinelli in Belvedere. Vedi PHILIPPE 1966, p. 27; DENHAENE 1990, pp. 191-194; 217-222; DA VAN EYCK A BRUEGHEL 2001, p. 11.

⁷¹ Lipsio era stato novizio gesuita negli anni 1562-1564 e aveva vissuto a Roma fino al 1570 al seguito del cardinale Granvelle, motivo per cui, dopo la lunga parentesi luterana e calvinista, erano stati i gesuiti come Possevino ad accompagnare e guidare il suo ritorno al cattolicesimo. Vedi KLUYSKENS 1974; DE LANDTSHEER 2012; MACHIELSEN 2013.

⁷² L'episodio è ricordato da van Mander nella lunga biografia di Hendrick Goltzius, l'artista al centro dello *Schilderboeck*; vedi MELION 1991, pp. 156-158. Sulla natura e sul programma della cosiddetta Accademia di Haarlem, fondata da van Mander, Goltzius e Cornelis van Haarlem, vedi HYMAN 2016, con altra bibliografia.

⁷³ Segnalo come poco o mal studiata la forte influenza dei disegni della Cupola fiorentina e del *Dante Historiato* di Zuccari sui disegni e sulle incisioni di Goltzius dopo il 1592, che è anche la data del suo rientro dall'Italia. Sull'influenza di Goltzius sul giovane Rubens, riflesso nei disegni della giovinezza, vedi VERMEYLEN-DE CLIPPEL 2012. Sulla prima attività grafica di Rubens, vedi LOGAN 2005, pp. 20-23, 62-66 cat. nn. 1-2; LUSHECK 2017; LOGAN-BELKIN 2021.

nota la stampa a doppia matrice o in due rami del *Pittore della Vera Intelligenza con un Lamento della Pittura*, incisa da Cort nel 1578-1579⁷⁴ (Fig. 9).

Rubens può aver letto di Federico nella vita vasariana di Taddeo e nello *Schilder-boeck* di Karel van Mander (1604), o almeno nella sua bozza manoscritta. In *T'leven van Frederijck Zucchero, Schilder van S. Agnolo in Vado*, infatti, van Mander racconta che Federico vive a Roma in un bellissimo palazzo con quattro torri sopra un monte vicino alla chiesa della Santissima Trinità, «da cui può dominare la città»: «così anche il suo nome possa essere altamente lodato e onorato»⁷⁵. Nella casa sul Pincio, infatti, Federico è solito ricevere gli allievi e i 'comprofessori' dell'Accademia del Disegno, nonché gli artisti che giungendo da tutta Europa vivono o lavorano a Roma: «concluso questo, si finì l'Academia, e, rese le gratie, accompagnarono il Signor Prencipe a casa buona parte di essi, al solito», scrive Romano Alberti in *Origine et progresso*⁷⁶. E nell'appendice allo *Schilderboeck*, in una nota alla vita del maestro di Rubens, Otto van Veen, che è stato allievo e amico di Federico a Roma e a Firenze⁷⁷, van Mander definisce i fratelli Zuccari «de vermaertste Meesters van Christenhey», i più rinomati maestri della Cristianità⁷⁸.

Tale giudizio di valore è condiviso nel 1603 dai «giovani valent'huomini» di Roma, perfino tra coloro che nel 1603 si combattono dentro e fuori l'Accademia romana del Disegno. Se Giovanni Baglione scrive di Federico che «fu amatore della virtù e amò in particolare l'Accademia romana, come se ne vede il contrasegno della sua fabrica, ove fatto havea una sala a posta per l'Accademia e per suoi studii», e che «non fu solo valente nella pittura [...] e fu degno veramente di lode, come era pieno di meriti»⁷⁹; Michelangelo Merisi, nella deposizione resa nel processo del 1603, ricorda il nome di Federico tra i «pictori che ho nominati per buoni pittori, Gioseffe, il Zuccaro, il Pomarancio et Annibale Caraccio»⁸⁰.

Anche la produzione grafica dei primi anni romani di Rubens, in prevalenza copie dei capolavori dell'antichità e della modernità, è di per sé – alla luce del *cursus honorum* romanista e di quello prospettato da Zuccari nella paradigmatica *Vita di Taddeo* – indicativo non solo della frequentazione dei professori dell'Accademia del Disegno e dell'Accademia stessa, ma anche della adesione di Rubens a quei fondamenti teorici ed estetici, frequentazione ed adesione documentate anche a Firenze con la copia della *Battaglia dei centauri* di Michelangelo in Casa Buonarroti⁸¹. I disegni ispirati dai *Profeti* e dalle *Sibille* di Michelangelo nella Cappella Sistina,

⁷⁴ È noto che Rubens utilizzò l'incisione di Cort tratta dalla *Calunnia* di Federico Zuccari, oggi nella Royal Collection a Windsor Castle, per decorare un riquadro della facciata della sua casa anversese (MCGRATH 1978, p. 251; *THE ART OF ITALY* 2007, pp. 76-79).

⁷⁵ MANDER 1604, ff. 185r-186v.

⁷⁶ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 34.

⁷⁷ Rubens e Otto van Veen hanno collaborato per la realizzazione degli apparati effimeri per le nozze dei reggenti delle Fiandre, Alberto e Isabella, cfr. MORSELLI 2018a, p. 111. Mi piace riportare la notizia di Felibien sul rapporto tra Rubens e van Veen, perché rispecchia alcuni valori professati da Federico in seno all'Accademia del Disegno. La madre, dice Felibien, lo aveva messo a scuola con Adam Van Noort, «peintre asez passable, mais dont l'humeur brutale & libertine ne plut pas à ce jeune homme». Quindi Peter Paul andò «chez Otto Vaenius [...], lequel étoit en grande réputation, non seulement pour l'excellence de son pinceau, mais pour la conduire de sa vie & pour ses bonnes moeurs». Nel suo studio, Rubens «profita des qualitez d'un si digne maître & après s'être rendu très capable dan son art, resolut d'aller en Italie [...], et] comme il avoit été bien élevé & qu'il savoit de quelle manière il faut vivre avec le gens de qualité, il trouvoit une entrée libre chez tous les Princes & les grands seigneurs par où il passoit. Ayant été favorablement reçu de Vincent de Gonzague duc de Mantouë & de Monferrat, il s'attacha à son service», cfr. FELIBIEN 1705, pp. 314-316.

⁷⁸ Ivi, *Appendix*, f. 301v, f. 295a.

⁷⁹ BAGLIONE 1642, p. 125, che ricorda anche le sue pubblicazioni: «Mandò in stampa alcune sue bizzerrerie, e pensieri circa la nostra professione, e pubblicò anche alla luce alcune sue poesie».

⁸⁰ CARAVAGGIO A ROMA 2011, p. 103.

⁸¹ La prima attività grafica di Rubens presenta ancora oggi molti problemi ermeneutici, ma un ottimo lavoro di analisi e di approfondimento è stato pubblicato in LOGAN 2005 e LOGAN-BELKIN 2021. Sul soggiorno romano di Rubens e le sue implicazioni vedi MORSELLI 2018b; HEALY 2022; LO BIANCO 2022, con altra bibliografia; MORSELLI 2022, pp. 101, 105-106, tutti con ampia bibliografia.

oggi al Louvre, sono eseguiti da Rubens con un linguaggio per lui nuovo, a pietra rossa e nera, ma che ha raggiunto vertici di perfezione nelle pagine dei libri disegnati di Federico Zuccari, in particolare nel *Dante historiato* che Rubens può ora studiare nella Sala del Disegno del Pincio⁸². Nella tradizione accademica delle copie disegnate della Cappella Sistina, abbondano i disegni a matita nera di Battista Franco, di Daniele Ricciarelli, di Gaspar Becerra e di altri, ma i fogli a pietra rossa e nera sono quelli di Federico, ed è da lui che Rubens deve aver appreso quel metodo di studio della pittura attraverso la copia disegnata *à deux crayons*. Giovanni Baglione, che conosce Rubens, dice di lui con grande chiarezza: «Venne egli in questa reggia del mondo per dar perfezione alla sua virtù, e vedendo e studiando l'esquisite opere della mirabil Roma, sì antiche come moderne, apprese egli buon gusto, e diede in una maniera buona italiana»⁸³.

D'altro canto, agli occhi di Zuccari Rubens rappresenta il tipo ideale del giovane studioso dell'Accademia, immaginifico nell'*inventio* e nel colorito, appassionato cultore del disegno come strumento di conoscenza e di apprendimento della lezione dei grandi maestri dell'antichità e della terza maniera. Formato nelle *humana littera*, Rubens conosce l'italiano, il latino e i rudimenti del greco, essendo bene introdotto fin dalla prima giovinezza, insieme al fratello Philip, nella comunità degli umanisti anversesi⁸⁴. Negli *auctores* classici e moderni, Rubens ricerca la grammatica, la sintassi e il vocabolario di una lingua illustre e capace di esprimere una visione più avanzata della pittura. Per Federico, Rubens è in definitiva un Taddeo redivivo.

Una ben strana concomitanza di eventi fa sì che nella prima metà del 1603 sia Zuccari che Rubens decidano di lasciare Roma. Tra le ragioni che possono aver spinto Federico a partire c'è il clima che si respira nell'ambiente artistico romano e in particolare dentro l'Accademia del Disegno, dove da mesi circolano poesie offensive all'indirizzo degli artisti; poesie che inducono Giovanni Baglione a intentare causa contro il Caravaggio e i suoi amici. A Firenze, nel 1579, Federico aveva vissuto in prima persona una esperienza simile a causa di «sonetti, canzone et matrigali in biasimo» del *Giudizio Universale* della cupola di Santa Maria del Fiore⁸⁵. Negli statuti e ordini dell'Accademia romana, che portano la firma di Zuccari, del cardinale Federico Borromeo e di Romano Alberti, infatti, si insiste molto sul clima e sull'atmosfera che devono regnare in seno all'istituzione e tra gli accademici. Alcuni capitoli contengono indicazioni molto precise sui comportamenti da tenere e sulle sanzioni da applicare. È fatto assoluto divieto, per esempio, di discutere intorno al paragone tra le arti⁸⁶. La guerra per bande tra artisti che appartengono all'Accademia sin dalla sua istituzione, Baglione, Gentileschi, Onorio Longhi, figlio di Martino, giovani che Federico ha visto crescere tra Firenze e Roma, possono averlo convinto ad abbandonare per il momento l'Accademia romana, ma non il suo progetto, e a richiedere a Francesco Maria II della Rovere e a Federico Borromeo il sostegno finanziario necessario per la pubblicazione a stampa e la circolazione effettiva degli scritti pensati per l'Accademia, pronunciati in Accademia e destinati ai giovani studenti dell'Accademia⁸⁷. «Si parve – scrive Melchiorre Missirini nel 1823 – che ogni buona unione, ogni lodevole spirito di ragionare e di operare venisse meno parimenti negli accademici consorti, perché que' belli usi di raccorsi ad utili dispute, quelle gloriose gare d'illustrare le arti belle coll'opere e cogli scritti furono tosto intermesse, e l'Accademia, mancandole lo Zuccari, quasi perdette l'anima che la teneva in vita»⁸⁸.

⁸² SICKEL 2016.

⁸³ BAGLIONE 1642, p. 362.

⁸⁴ Vedi MORSELLI 2001; PAOLINI 2019; MORSELLI 2020; BÜTTNER 2022b, con altra bibliografia.

⁸⁵ GAMBERINI 2017, con altra bibliografia.

⁸⁶ ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 12-13.

⁸⁷ ZUCCARI 1608a.

⁸⁸ MISSIRINI 1823, p. 63.

Una analoga valutazione può avere indotto Vincenzo I Gonzaga a distogliere Rubens da quel contesto turbolento e a indirizzarlo, su indicazione dei cardinali protettori del Fiammingo e dell'Accademia⁸⁹, verso un ambiente più prestigioso e produttivo per la sua carriera, a debita distanza da Roma: la Spagna.

Dopo aver concluso gli affreschi del Collegio Borromeo⁹⁰ e aver dato alle stampe «ad istanza» del cardinale Federico il volume sull'*Origine et progresso dell'Accademia del Disegno, de pittori, scultori et architetti di Roma, dove si contengono molti utilissimi discorsi [...] recitati sotto il regimento dell'eccellente sig. cavagliero Federico Zuccari et raccolti da Romano Alberti, segretario dell'Accademia*⁹¹, Federico parte il primo dicembre 1604 per incontrare i Duchi e la corte di Mantova a Casale Monferrato. Il 22 dicembre 1604 torna a Mantova, dove si tratterà fino al luglio 1605⁹². Come lui stesso racconta a Giambologna:

In Mantova fui parimente alloggiato nel palazzo di quella Serenissima Altezza in *duoi appartamenti* nobilissimi di gusto e di vista. Il *primo haveva le stanze del giardino* (così nominate per esser unite al *delitiosissimo Giardino de' Semplici*): in vero grazioso appartamento, e di mirabile vaghezza, e serve questo per *forestaria de' titolati et altri gran signori*, et è ornato di soffitte nobilissime; dal quale (per dar luogo al compimento di quello, mancandovi molti ornamenti di pittura e d'oro) mi partii e fui posto in *quattro altre stanze maggiori, e di più bella vista, nella torre del Castello, appartamento che servì già per le prencipesse e Madama buona memoria*, dal quale si gode tutto quel lago, e la più bella et forte parte di Mantova, con quello meraviglioso ponte che traversa il lago, parte scoperto e parte coperto, dal quale la mattina e la sera, e a tutte l'hore, si vede dalle finestre caccie di foleghe et anitre in gran copia, come pesche di variate sorti di pesci, ché quel lago di questi è abbondantissimo, con altri passatempi gratiosi, oltre la vista della campagna, giardini, ville e palazzi, che d'appresso e da lontano si veggono dalle nostre finestre⁹³.

Il primo appartamento è senza dubbio l'appartamento dell'Estivale (o della Mostra) nella Corte 'Rustica' progettata tra il 1538 e il 1539 da Giulio Romano, che Raffaella Morselli indica come residenza di Rubens, Viani e Pourbus⁹⁴. L'appartamento con i suoi ambienti, voluti da Federico II Gonzaga per gli ospiti illustri della corte ducale, prospetta sul Giardino dei Semplici (come nota Federico) e sul Cortile della Cavallerizza, ed è collegato alla Galleria della Mostra, che affaccia su quel cortile. Le quattro stanze del secondo appartamento vanno invece identificate con gli ambienti dell'Appartamento Grande di Castello o Addizione Guglielmina in Corte Nuova. La loggia, dalla quale Federico può godere la vista del Lago Inferiore, collega la Sala dei Marchesi e la Sala dei Duchi, dove sono esposti gli otto *Fasti gonzagheschi* di Jacopo e Domenico Tintoretto (Monaco, Alte Pinakothek); la loggia con la Camera della Virtù, dedicata alla Musica e alla Poesia, e lo Studiolo formavano in origine l'appartamento privato di Guglielmo Gonzaga⁹⁵. La loggia detta del Tasso, perché si ritiene che Vincenzo I Gonzaga vi abbia ospitato il poeta tra il 1586 e il 1591, si apriva all'epoca sul ponte che separava il Lago di Mezzo dal Lago di Sotto e collegava Mantova e il Palazzo Ducale all'antico Borgo di San

⁸⁹ Secondo Macarena Moralejo Ortega Federico Zuccari conosce gli scritti del cardinale Silvio Antoniano e di Cesare Crispolti, animatore dell'Accademia degli Insensati, sull'educazione formale dei giovani, che non deve limitarsi agli studi specifici della professione, ma estendersi al profilo morale e allo stile di vita (MORALEJO ORTEGA 2019, p. 55). Su Crispolti vedi PATRIZI 2005, e su Antoniano PATRIZI 2010.

⁹⁰ ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 4-5.

⁹¹ Ivi, pp. 10-11.

⁹² Ivi, pp. 11-13.

⁹³ ZUCCARI 1608b, p. 5.

⁹⁴ Vedi MORSELLI 2016, pp. 21-22.

⁹⁵ Vedi BERTELLI 2019.

Giorgio⁹⁶, come descritto nella *Urbis Mantuae Descriptio*, disegnata da Gabriele Bertazzolo per i Duchi e stampata nel 1596-1597 per i tipi di Francesco Osanna⁹⁷.

Questa notizia poco considerata consente di leggere l'*Autoritratto con quattro amici* (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Fig. 10), dipinto da Rubens a Mantova non prima del marzo 1604⁹⁸, come un'ulteriore testimonianza del rapporto intrinseco tra Federico e Pietro Paolo. In un recente saggio, Davide Gasparotto⁹⁹ ne ha ripercorso con attenzione la letteratura specifica, riconoscendo nei tre personaggi sulla destra Rubens, il fratello Philip e Giusto Lipsio e accogliendo per il personaggio in primo piano dei tre che stanno sulla sinistra l'ipotesi di Frans Pourbus il Giovane¹⁰⁰ o in alternativa quella di Jan Richardot. Tuttavia, nessuno dei personaggi proposti dagli studiosi presenta nei ritratti che si conoscono le fattezze di quell'uomo di mezza età, che, con lo sguardo assorto, vestito di un abito nero col colletto bianco, fronteggia il compiaciuto autore del dipinto. I sei personaggi si trovano all'interno di una stanza in penombra, e alle loro spalle, da una finestra aperta, si apre una veduta del ponte che allora collegava il Palazzo Ducale al Borgo di San Giorgio. La veduta sullo sfondo rimanda volutamente, come è stato notato, a quella della *Dormitio Virginis* di Andrea Mantegna, presente in quel momento nelle collezioni Gonzaga (oggi Madrid, Museo del Prado). Il punto di vista scelto da Rubens è senza ombra di dubbio quello della Loggia del Tasso nell'Appartamento Grande di Castello, dove alloggia Federico Zuccari tra il Natale 1604 e il luglio 1605. Il carattere tintorettesco del ritratto di Colonia, segnalato da Peter Assmann¹⁰¹, si spiega bene non soltanto con il fatto che la Loggia del Tasso si trova tra le sale dei Duchi e dei Marchesi, dove in quel periodo sono esposti gli otto *Fasti gonzagheschi* di Jacopo e Domenico Tintoretto per il padre di Vincenzo I Gonzaga, ma anche come memoria di una sorta di conversazione dotta tra Federico e Rubens sul *Lamento della pittura sopra le onde venete*, la cui pubblicazione si andava preparando in quei mesi. Questa ipotesi è confortata dalle analogie tra il misterioso interlocutore di Rubens e tre dei più inequivocabili autoritratti di Federico¹⁰²: il primo affrescato nel 1583 nella Cappella dei Duchi d'Urbino a Loreto, che Rubens può aver visto durante una delle visite pasquali alla Santa Casa al seguito di Vincenzo I Gonzaga, ricordate da Ippolito Donesmondi nel 1612¹⁰³; il secondo nella pala celebrativa della famiglia Zuccari, datata 1603 e oggi nel Complesso museale di Santa Maria extra muros a Sant'Angelo in Vado (Figg. 11-12); il terzo, su tela, esposto nella Galleria Cini della Pinacoteca dei Musei Capitolini di Roma, e proveniente dalla collezione Pio di Savoia¹⁰⁴. Tutti e tre gli autoritratti ci restituiscono un'immagine attendibile del volto di Federico, che invece appare alterata, quasi oggetto di una ingenerosa caricatura, nel pur splendido ritratto che Fede Galizia dipinge nel 1604 (Firenze, Galleria degli Uffizi). Nel dipinto di Colonia sembra possibile riconoscere certi

⁹⁶ Vedi COTTAFAVI 1931; MORSELLI 2002; BERTELLI 2019.

⁹⁷ Vedi PAGLIARI 2019.

⁹⁸ MORSELLI 2018a, p. 181.

⁹⁹ GASPAROTTO 2021, con altra bibliografia. Per la storia collezionistica del dipinto e una recente ma diversa identificazione dei personaggi e dell'ambiente in cui si trovano vedi SCHÜTTE 2023.

¹⁰⁰ Un'ipotesi che appare improbabile, visto il tono derisorio con cui Philip chiede di Frans al fratello nella lettera in latino del 13 dicembre 1601, in cui cita Erasmo: «Quid Pourbio quæso factum? / ... superestne? Et vescitur aura / aetherea?»; cfr. MORSELLI 2018a, pp. 54-55.

¹⁰¹ ASSMANN 2019, p. 7.

¹⁰² Certamente non sono autoritratti di Federico, ma evidenti ritratti del fratello Taddeo eseguiti da Federico, il ritratto disegnato a quattro matite di Taddeo come Apelle (cfr. PLINIO, XXXV, 36, 92; Chatsworth House, Collezione Devonshire, inv. 908, 285x205 cm) e il ritratto di Taddeo come *Pittore della Vera Intelligenza* nella stampa nota anche con il titolo *Lamento della Pittura* del 1579 (Fig. 9). Il raffronto tra questi due capolavori di Federico e la testa di Taddeo dipinta nella richiamata Pala Zuccari in Sant'Angelo in Vado e nella Cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze non lascia dubbi.

¹⁰³ DONESMONDI 1616, II, pp. 359, 363, 395, 433.

¹⁰⁴ Al dipinto di Rubens collego anche il ritratto postumo di Federico, disegnato a pietra rossa e nera su carta azzurra (275x405 mm) da Antonio Maria Crecolini per Nicola Pio, oggi al Nationalmuseum di Stoccolma (NMH 472/1863).

tratti caratteristici di Federico nel prognatismo del mento nascosto sotto i baffi spioventi e la folta barba, nel lungo naso dalla punta arrotondata, nel leggero esoftalmo e nei grandi lobi delle orecchie, che Federico non nasconde mai (nemmeno nell'autoritratto della cupola di Santa Maria del Fiore, a trenta metri di altezza!), nonché il suo *status* di accademico del Disegno nel leggero abito di lana nera con la camicia bianca di ordinanza. Nella figura alle spalle di Federico Zuccari, un ricordo forse di Taddeo, che con la sua umbratile presenza fa emergere con maggiore forza la vitalità espressa dal grande manto che avvolge Rubens e il fratello Philip alle sue spalle: a sinistra la generazione dei più grandi pittori della cristianità, che volge al tramonto, a destra la nuova generazione che si afferma.

Zuccari e Rubens a Mantova

Da gennaio a giugno del 1605, dunque, Zuccari e Rubens vivono e lavorano l'uno accanto all'altro, tra il Palazzo Ducale, l'Appartamento dell'Estivale, l'Appartamento Grande di Castello, la Galleria della Mostra e la chiesa del Collegio dei Gesuiti.

Pietro Paolo è alle prese con i disegni progettuali e la stesura dei tre teleri per la tribuna della chiesa della Santissima Trinità, per le cui questioni di dottrina può essersi avvalso del parere dei padri presenti a quella data nel Collegio: il rettore Alessandro Caprara, Lelio Passionei curatore dell'Oratorio della Dottrina Cristiana, Giovanni Antonio Mazzarelli precettore di filosofia di Ferdinando Gonzaga, Matthia Melchiorre di Trento confessore dei figli del Duca e prefetto della Fabbrica, Salvatore Savioni prefetto della chiesa, e i filosofi e teologi Luca Drago e Giovan Francesco Massa¹⁰⁵. Dall'esperienza del trittico per Santa Croce in Gerusalemme, realizzato in soli tre mesi, dal 12 gennaio al 20 aprile 1602, risulta evidente che Rubens è un campione della 'prestezza', una delle qualità che avranno impressionato Federico, che della 'prestezza' aveva fatto – trenta anni prima – la cifra degli affreschi della Cupola di Santa Maria del Fiore. I dati ricavabili dalle *Littere annua* sono chiari al proposito: non vi è alcun accenno ai teleri o all'allestimento dell'abside nella *littera* del 1604, ma solo nella *littera* del 1605 e nella lettera di Caprara del 29 aprile 1605. È probabile, infatti, che i disegni per i due laterali del cappellone, il *Battesimo* (Fig. 2), di cui resta un bellissimo modelletto quadrettato a pietra nera (Parigi, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre), e la *Trasfigurazione* (Fig. 3), non siano stati preparati durante il soggiorno romano del 1603: nel 1605, tre cartoni della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo si trovavano a Mantova presso la famiglia Strozzi¹⁰⁶. Come ricorda Raffaella Morselli¹⁰⁷, Rubens è in grado di dipingere al contempo una «enorme quantità di quadri da stanza» per Vincenzo Gonzaga e i quadri della cappella privata in Santa Croce per Eleonora de' Medici, opere che costituiscono senza dubbio l'esito di un lungo studio accademico e filologico sugli originali conosciuti di Raffello, Michelangelo, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Giulio Romano e Correggio, tra gli altri.

Federico, dal canto suo, è impegnato nella preparazione della seconda delle sue *editiones principes*. Ha infatti portato con sé da Roma i manoscritti della *Lettera a' Principi et signori amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura* e del *Lamento della Pittura su le onde venete*¹⁰⁸, manoscritti che per un decennio ha fatto circolare tra artisti e umanisti, come spiegherà al Giambologna nel *Diporto* del 1608¹⁰⁹. Il titolo dell'*editio princeps* sembra indicare che la *Lettera* e il *Lamento* siano stati scritti per un'orazione pubblica pronunciata da Zuccari nell'Accademia

¹⁰⁵ ARSI, Ven. 38, *Catalogo triennale dei Gesuiti della Provincia Veneta, 1603-1619*, agli anni 1603 e 1606 (mancano il 1604 e il 1605).

¹⁰⁶ REBECCHINI 2002, pp. 144-147.

¹⁰⁷ MORSELLI 2018b, p. 18.

¹⁰⁸ ZUCCARI 1605a e 1605b.

¹⁰⁹ ZUCCARI 1608b, pp. 1-4.

degli Insensati di Perugia¹¹⁰. È ragionevole pensare che Federico possa averne sottoposto i manoscritti ad Antonio Possevino, autore di una bibliografia scelta «de ratio studiorum» di collegi e accademie¹¹¹, a Venezia, e a Federico Borromeo a Milano, dove il cardinale ha già in mente di aprire la sua Accademia dei pittori¹¹². A Mantova, centro di *studia humanitatis* dai tempi di Vittorino da Feltre e di Leon Battista Alberti, l'editore Osanna può avvalersi del parere dei professori di retorica e di *ars dictaminis* del Collegio. La *Lettera*, influenzata dal carattere transnazionale delle corti che Zuccari ha frequentato per quaranta anni e della corte dei Gonzaga in particolare, è una *essortatione*, ma ha anche l'ambizione di offrirsi ai Principi e agli amatori delle tre arti del Disegno come *pamphlet* polemico e manifesto programmatico in difesa delle moderne accademie del Disegno e del progetto dell'Accademia romana in particolare. I modelli della *Lettera* sono molteplici e noti sia a Federico che ai suoi revisori: le epistole di Dante e Petrarca, autori esplicitamente richiamati nel testo, la lettera manoscritta del mantovano Baldassar Castiglione e di Raffaello Sanzio a Leone X (1519 ca.), in quel tempo custodita a Mantova dagli eredi del primo, le *Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diversi libri* di Lodovico Dolce (1554), la *Lettera agli accademici del Disegno* di Bartolomeo Ammannati (1582), che Possevino cita come *Academicus Graphidis* e tra gli *auctores* preminenti della sua *Bibliotheca selecta*, oppure le lettere-sermoni dei Gesuiti e infine la lettera dedicatoria a *Imperator, Reges, Principes* di una famosa opera, la *Politica* di Giusto Lipsio, su cui ritornerò in seguito¹¹³.

A ogni passo, la prosa della *Lettera* segnala l'autoconsapevolezza del suo autore. Federico Zuccari sa di essere, nella storia delle Accademie del Disegno, il punto di riferimento ineludibile, non soltanto in virtù della decennale militanza come accademico e come professore, ma per avere svolto nell'ambito delle accademie di Firenze e di Roma il ruolo del riformatore, dell'innovatore: a lui il luogotenente Niccolò Gaddi, gentiluomo di camera di Eleonora de' Medici, si era rivolto nel 1578-1579 per trasformare l'Accademia medicea; a lui, dopo il ritorno dalla Spagna, si erano affidati Clemente VIII, che aveva frequentato l'Accademia degli Insensati quand'era ancora Ippolito Aldobrandini, e il cardinale Borromeo per inaugurare l'Accademia pontificia, fornendo alla nuova istituzione gli spazi, l'organigramma, gli statuti, il programma di studi, il metodo didattico, i fondamenti teorici¹¹⁴.

La *Lettera* ruota attorno ad alcuni concetti chiave. Il primo è il disegno, che, come le lettere, «giova al ben governare et rende l'huomo in ogni negotio accorto et intelligente; illumina l'intelletto ad ogni speculatione o pratica, e ad ogni negotio di governo o publico o

¹¹⁰ Sull'Accademia degli Insensati vedi SACCHINI 2013; SACCHINI 2017; sul rapporto tra Federico Zuccari e l'Accademia degli Insensati quale supposto modello per l'Accademia romana del Disegno e il suo fondamento umanistico vedi TEZA 2018, pp. 48-71. Per un'analisi comparativa delle lezioni pubbliche dell'Accademia Fiorentina, dell'Accademia del Disegno di Roma e dell'Accademia degli Insensati di Perugia vedi ZUCCARI-ALBERTI 1604, *passim*; QUIVIGER 1990; SACCHINI 2017; PAPA 2018-2019, pp. 11-14, note 33-35.

¹¹¹ «Tria hæc in Bibliotheca promittantur methodiis, pietas, delectus bonorum librorum [...] ut nos vel ea Academiæ: ARSI, Opp. NN., 335, ff. 7-8v; POSSEVINO 1593, I, pp. 54-56.

¹¹² ZUCCARI 1605a, p.n.n.: «Ma il bisogno è in più luoghi, e però in più luoghi si dovranno instituire queste Accademie: e di questo ragionandone io con l'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Cardinal Borromeo Arcivescovo di Milano, non solo lodò e comendò questo mio pensiero; ma anco mi disse di voler instituirne una in Milano, e di questa esser particolar Protettore e fautore: il che credo farà, perchè sua Signoria Illustrissima e Reverendissima ha grandissimo gusto, diletto e intelligenza di questi studii».

¹¹³ A Pavia, Zuccari può aver conosciuto e letto, per il tramite del Cardinale Borromeo, il libro di RUSCELLI 1564, dedicato a San Carlo e intitolato *Lettere di Principi, le quali o si scrivono da' Principi, o a' Principi, o ragionan di Principi* (ristampato nel 1577 con una dedica a Filippo Emanuele I di Savoia). Nel Collegio di Mantova, invece, Federico può avere attinto ai manuali in uso, come il *De arte rethorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano præcipue deprompti* di Cipriano SUAREZ, pubblicato da Francesco Osanna nel 1585, oppure il *Cicero collatus cum ethnicis, & sacris scriptoribus. Quo agitur de ratione conscribendi epistolas. De arte dicendi, etiam ecclesiastica*, pubblicato da Antonio Possevino a Roma in allegato alla *Bibliotheca selecta* del 1593. Sugli avvertimenti di Possevino riguardo all'*ars dictaminis* vedi BOSWELL 2003.

¹¹⁴ ZUCCARI-ALBERTI 1604.

privato»: chi ha disegno, infatti, «ha intelletto chiaro e può risolvere con più prudenza, con più fermezza et con più giudicio qualsivoglia negotio, o per la pace o per la guerra». Il secondo concetto abbraccia la pittura, la scultura e l'architettura, elogiate come «professioni dignissime et honoratissime, et piene di beltà et di bontà», che richiedono «i favori, gli aiuti e l'occasioni d'essercitio». Il terzo verte intorno all'Accademia romana del Disegno come paradigma umanistico, «nella quale ciascuno può partecipare della virtù altrui, poiché ciascuno dà quello che ha et riceve quello che non ha; dà per ricevere e riceve per dare; insegna imparando et impara insegnando; ha per discepolo in una cosa quello che in un'altra ha per mastro [...]». Infine Zuccari sottolinea il carattere transnazionale del paradigma, per cui è necessario «instituire nelle città, o nelle corti de' principi o d'altri signori, academie e studi di queste professioni», o, con altri termini, «in alcune città principali, come Roma, Milano, Venetia, Napoli, Fiorenza et Genova (per non uscir d'Italia), instituire academie pubbliche e dal publico sostenute per queste nobilissime professioni»¹¹⁵.

A specchio della *Lettera*, Zuccari pubblica il poemetto in terza rima intitolato *Lamento della Pittura su l'onde venete*. Il destinatario del poema è il veneziano Girolamo Cappello¹¹⁶, persona assai lodata da Federico come «d'intelligenza e di diletto nella Pittura, et di cortesia et magnanimità grandissima», che nella lettera dedicatoria firmata e datata da Francesco Osanna è invitato a far sì che la Serenissima favorisca i giovani, assegnando agli studi di pittura due stanze nella Libreria Marciana «od altrove», per esercitarsi soprattutto sulle statue del patriarca Grimani, che «a questo fine furono lasciate all'istessa Republica». Diversamente dalla *Lettera a' Principi*, i modelli di riferimento del poema sono evidenti. Da una parte, Federico attinge a un *exemplum* prodotto in seno alla corte di Urbino, cioè il libro XII della *Cronaca rimata* di Giovanni Santi¹¹⁷, che in terza rima elogia gli artisti della sua epoca, dall'altra al progetto umanistico del *philologus et pictor* Domenico Lampsonio, amico di Giusto Lispio, di Otto van Veen e di Pietro Paolo Rubens. Nel 1572, sul modello della Giuntina e dei suoi ritratti, Lampsonio aveva pubblicato le *effigies* dei maggiori pittori fiamminghi commentate a margine da un epigramma latino¹¹⁸: opere conosciute da Federico ad Anversa e i cui materiali

¹¹⁵ ZUCCARI 1605a, *passim*. Negli anni del secondo soggiorno fiorentino, 1575-1579/1581, e durante la fase romana del 1589-1593, Federico si cimenta nella composizione di testi di varia natura: lezioni, relazioni di viaggio, lettere, resoconti, discorsi e ragionamenti, alcuni dei quali circoleranno in bozze come 'libretti di penna' prima della edizione a stampa. Vedi il manoscritto del *Trattato della nobiltà della pittura* di Romano Alberti, rimasto agli eredi e pervenuto alla Biblioteca Comunale di San Sepolcro per il tramite dell'Accademia della Valle Tiberina (ms. J118).

¹¹⁶ Vedi BENZONI 1975: nel 1570, a Padova, Cappello dedica al Patriarca Giovanni Grimani un suo libretto intitolato *De disciplinis ingenuis, urbe libera liberoque iuvene dignis*, nel quale espone i tre gradi dell'educazione completa per l'*homo liber et ingenuus*, «attinentia ad curam corporis», «ad compositionem appetitionis», «ad institutionem rationis et mentis».

¹¹⁷ La *Cronaca rimata* è contenuta nel codice Ottoboniano Latino 1305 della Biblioteca Vaticana, intitolato *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, duca di Urbino*. In GOROSTIDI PI-MORALEJO ORTEGA 2007 le autrici, che hanno per prime individuato nel manoscritto la fonte di Zuccari, ritengono sorprendente il riferimento al retaggio della famiglia Santi (o Sanzio) e della Urbino dei Montefeltro e Della Rovere. Francesco Maria II della Rovere è infatti il principale protettore di Federico, che in *Origine et Progresso* pone Raffaello, e non Michelangelo, al vertice della storia moderna della pittura.

¹¹⁸ Domenico Lampsonio pubblica a Bruges nel 1565 la *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita*, con il ritratto di Lombard accompagnato da un epigramma in greco, e ad Anversa nel 1572 il libro intitolato *Pictorum aliquot celeberrimorum Germaniae inferioris effigies*, perché composto da 23 ritratti di pittori fiamminghi (ciascuno con un epigramma latino), incisi da Jan Wierix, Adriaen Collaert e Cornelis Cort. Vedi *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 126-133; PORRAS 2015; PORRAS-WOODALL 2015; WOUK 2022. L'intreccio tra pittura, storia, poesia (ritratto inciso, biografia d'artista, commento poetico) – che in Lampsonio è ispirato dagli *Elogia virorum* di Paolo Giovo, suo amico e corrispondente, e nel più tardo *Schilderboeck* di Karel van Mander da Lampsonio stesso, suo maestro (PORRAS 2015) – rispecchia gli stessi principi umanistici richiamati nei madrigali in lode di Federico Zuccari, che aprono *Origine et progresso* (Pavia 1604, pp.n.nn.), e nella *tractatio de poësi et pictura*, che Antonio Possevino pubblica nel diciassettesimo libro della *Bibliotheca Selecta* (1593).

preparatori sapeva, dalla lettura della Giuntina, essere stati anticipati da Lampsonio a Vasari per redigere la parte sugli artefici fiamminghi nel capitolo *Di diversi*.

Sulla linea dell'oraziano «ut pictura poësis» e del «poema pictura loquens» di Plutarco, la protagonista del poema è la Pittura, come lo era stata della famosa stampa fiorentina di Zuccari, *Pittore della Vera Intelligenza con un Lamento della Pittura* (1579, Fig. 9), ben nota a Rubens. L'autore vede la Pittura, che è «del mondo bellezza», in lacrime e gliene chiede la ragione. Nella lunga risposta che segue, la Pittura si rammarica dapprima per le condizioni in cui versa, poi ripercorre i meriti dei «molti eccellenti pittori passati», «i doni che» essi «de fecero», e infine indica ai pittori moderni, e dunque anche a Rubens, la via per «farsi valenti huomini» (fine dichiarato negli statuti dalle due accademie, medicea e pontificia, del Disegno)¹¹⁹. Nella sua lamentazione, la Pittura denuncia che si sono estinti la grazia e il decoro, che «d'imitar la Natura non vi è segno», che l'occhio comune si nutre di un'arte senza arte e di ingegni senza ingegno, i quali abusano dell'ignoranza altrui con «bei colori senz'alcun dissegno». E indica la causa di tale decadenza nel fatto che il disegno non si impara più dai grandi maestri, che gli Alessandri e i Cesari – che avevano cara la pittura – sono scomparsi, come anche i «diligenti pittori», e gli «illustri ingegni», che trattarono la pittura «con sì grand'affetto».

Nel catalogo degli eccellenti pittori del passato, che ne segue, Zuccari affida alla voce della Pittura il compito di ampliare il canone da lui espresso nel «ragionamento» «sopra la gratia e la bellezza della figura», pubblicato un anno prima in *Origine et progresso*. Quel canone, sintetizzando e aggiustando la tradizione umanista che da Castiglione, Ariosto e Giovio giunge ad Armenini e Lomazzo¹²⁰ per confluire nella *Bibliotheca selecta* di Possevino, comprende Parmigianino, Correggio, Tiziano, Pordenone, Andrea del Sarto, Veronese, Perin del Vaga, il fratello Taddeo e, al vertice, Raffaello: «ch'egli è stato il vero maestro, e proprio immitatore d'ogni gratia, d'ogni bellezza della natura e dell'arte in tutte le cose»¹²¹.

A Mantova, al cospetto delle mirabili opere dei Gonzaga allestite nella Galleria della Mostra, e di quelle negli appartamenti e nelle cappelle di Palazzo Ducale o nella Basilica Palatina¹²², Zuccari ha occasione di conoscenza e approfondimenti in compagnia di Rubens e degli altri artisti presenti a corte. Il canone del 1604 diventa così una storia rimata della pittura moderna, suddivisa per scuole e segnata dal progresso secondo il modello vasariano delle *Vite*, che Federico ha letto, studiato e postillato negli anni fiorentini (1575-1579; 1581). Per la Pittura, e quindi per Zuccari, la modernità ha inizio a Venezia, non a Firenze, con Gentile e Giovanni Bellini, che sempre imitarono la natura, prosegue con Mantegna e il Perugino, ingegni originali i cui capolavori illuminano nel suo tempo la cappella e la *camera picta* del Castello di San Giorgio, e lo studiolo di Isabella d'Este, e culmina in Giorgione, «huomo meraviglioso ne gli affetti», che «insegnò altrui il camin destro» attraverso cui ci si fonda sulla perfezione, in Tiziano, «pittor egregio» che aveva grande maniera e grande arte, «gran decoro e concetti di pittura», al punto che in bellezza quasi vinse la natura, e nel «terribil» Pordenone, «discepol vero e proprio di Natura, che ne l'ardir non hebbe parangone», «pien di maestà, pien di bravura».

Alla Toscana, tuttavia, la Pittura riconosce gli ingegni più degni e apprezzati, in virtù della maniera alta e sovrana che ebbe il grande Michelangelo Buonarroti, artista di un'intelligenza senza pari, «sublime in vero e d'arte soprahumana», vero possessore di quel disegno «senza cui il pittore non val un iota»; e ne ricorda i nomi: Leonardo da Vinci, Andrea

¹¹⁹ ZUCCARI 1605b, p. 10. Zuccari conosce anche il canone affrescato da Giorgio Vasari nella Sala Grande della sua casa fiorentina, che tra gli artisti della maniera moderna comprende: Raffaello, Michelangelo, Leonardo, Andrea del Sarto, Perin del Vaga, Giulio Romano, Rosso Fiorentino e Francesco Salviati (gli altri sono Cimabue, Giotto, Masaccio, Donatello, Brunelleschi). Vedi NARDINOCCHI 2011.

¹²⁰ Vedi SAVY 2016, e nel presente volume l'approfondito saggio di Acanfora, con ampia bibliografia.

¹²¹ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 60.

¹²² Vedi CELESTE GALERIA 2002; MORSELLI-LAPENTA 2006; MORSELLI 2010; L'OCCASO 2011; tutti con altra bibliografia.

del Sarto, Perin del Vaga, Daniele Ricciarelli, Francesco Salviati, Beccafumi e Sodoma. Al vertice di questa storia, tuttavia, la Pittura pone Urbino e tre artisti dei Della Rovere: Raffaello, meraviglioso nell'imitazione, nuovo angelo terreno, uomo originale, tutto cortese e amoroso, pieno di maestà e decoro, di tale e tanta intelligenza che non ci fu al mondo mai nessun altro uguale a lui, al punto che ognuno gli dà la palma e il trofeo; suo fratello Taddeo, che imitò Raffaello come Orfeo imitò il canto di Apollo e fu grande e «di molto merto», un vero 'zucchero' nelle sue opere, «dolce», «vezzoso e molto esperto»; e «il mio Zuccaro dolce» (cioè Federico stesso) che, in ogni canto, ornò la pittura con opere nuove, rare e originali. Un tributo speciale è poi accordato dalla Pittura al suo 'sposo' Antonio da Correggio, pittor egregio che un anello, «segno di fé e d'amor, mi pose in mano, di cui non viddi in ver il più bello»; e «fu talento suo particolare far vaghe tinte, di cui n'ebbe il pregio». Il lungo catalogo, che prosegue con altri uomini rari nel disegno e nella pittura, Parmigianino, Giulio Romano, Giuseppe Porta Salviati, Sebastiano del Piombo, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari, Donato Bramante, i Campi di Cremona e il «gran Polidoro», sfocia nella famosa invettiva contro Tintoretto, il quale dipinse a Venezia il Paradiso in modo così confuso, che meno lo comprende chi più lo osserva con attenzione: «fece i cittadini di là suso come la plebe posta in un mercato, onde meritamente egli è deluso».

A conclusione del poema e della storia di sé, la Pittura indica ai giovani desiderosi di diventare uomini valenti, dei quali Rubens - come Taddeo prima di lui - è divenuto *l'exemplum*, questi avvertimenti: dove non c'è grazia non c'è bellezza, chi non ha disegno non ha valore, il disegno serve da «scala ad ogni grand'altezza» (grazia, vaghezza, decoro, maestà, concetti e arte). Consapevole che l'ingresso di ogni arte è difficile, ma diviene agevole nel prosieguo, la Pittura li saluta infine con queste parole: «ogn'un di voi ami sé stesso, ami la propria gloria, il proprio honore, e s'accinga a l'oprar come gli ho espresso».

La Trinità Gonzaga di Rubens per la chiesa del Collegio

Gli ultimi versi di Federico riconducono in modo significativo alla tela della *Famiglia Gonzaga in contemplazione della Santissima Trinità* (Fig. 1) per la tribuna della chiesa del Collegio mantovano, un dipinto difficile per Rubens dal punto di vista sia della *grazia*, del *decoro* e della *maestà* (principi estetici), sia dell'*arte* (esecuzione), sia dei *concetti*, cioè dal punto di vista dottrinario¹²³. Pietro Paolo conosce almeno due modelli esemplari: la *Trinità in gloria* dipinta da Tiziano per Carlo V (Fig. 5) e incisa da Cornelis Cort nel 1567, e la sua più diretta derivazione, la *Gloria della Santissima Trinità che appare ai Profeti dell'Antico Testamento*, dipinta da Anton Maria Viani nel 1587 per la chiesa dei Gesuiti di Monaco di Baviera (Fig. 4). Viani, che collabora con Rubens alla Galleria della Mostra, ha con sé i disegni preparatori e gli appunti di natura concettuale e dottrinario che avevano presieduto alla invenzione della pala d'altare e alla sua messa in opera. Secondo Morselli¹²⁴, però, la *Trinità* di Rubens attinge principalmente, dal

¹²³ Una sintesi della letteratura sull'argomento è in L'OCCASO 2011, che la considera un capolavoro seminale per via della «composizione ellittica e bifocalità» che «spalancano le porte al Barocco». Ne riassume quindi i debiti nei confronti di varie opere: la macchina d'altare di Pompeo Leoni per la Capilla Mayor dell'Escorial, le opere pittoriche della Cappella della Santissima Trinità e la *Circoncisione* di Girolamo Muziano nella chiesa del Gesù a Roma, la pala di San Bernardino di Lorenzo Lotto a Bergamo, l'anta d'organo con *San Menna* di Paolo Veronese già nella chiesa veneziana di San Geminiano (Modena, Galleria Estense), il Giove della Sala delle Teste nell'Appartamento di Troia del Palazzo Ducale di Mantova, la *Sepoltura di Cristo* del Barocci a Senigallia, la *Deposizione dalla croce* di Rosso Fiorentino a Volterra, e perfino il *Fanciullo con l'oca*, copia in marmo di epoca romana. Vedi anche RUBENS A PALAZZO DUCALE 2023. In GIRONDI 2019 si ipotizza l'intervento di un'altra mano, che immagina essere quella di Anton Maria Viani, ma che, alla luce della mia ipotesi, potrebbe essere quella di Federico Zuccari.

¹²⁴ MORSELLI 2018b, p. 18.

punto di vista compositivo, a una terza opera, la pala d'altare di Hans Mielich (firmata e data 1572) con la *Gloria della Regina angelorum con Alberto di Baviera e la famiglia Wittelsbach in preghiera*. L'invenzione di Mielich è senza dubbio un'importante fonte visiva per Rubens¹²⁵, che la riprende anche per la progettazione del trittico in Santa Maria in Vallicella a Roma. Nel 1602 Vincenzo I Gonzaga l'ha vista, in effetti, nella parrocchiale di Nostra Signora, che si trova di fronte al Collegio gesuitico di Ingolstadt, dove studia il figlio Ferdinando. Tuttavia anche i modelli iconografici e visivi della Compagnia di Gesù sono stati normativi per Rubens, come nel caso del programma pittorico ideato da Giovan Battista Fiammeri, pittore e fratello gesuita, per la Cappella della Trinità nella chiesa del Gesù di Roma¹²⁶. Pietro Paolo conosce molto bene la *Trasfigurazione* e il *Battesimo* affrescati alle pareti da Durante Alberti, che è il figlio di Romano e uno degli amici più cari di Federico, con i quali nel 1593 ha co-fondato l'Accademia del Disegno¹²⁷.

Per quante analisi e letture, stilistiche, storiche e concettuali, si possano richiamare sulla *Famiglia Gonzaga in contemplazione della Santissima Trinità* (Fig. 1), sul *Battesimo* (Fig. 2) e sulla *Trasfigurazione* (Fig. 3), perfino negli studi più recenti non si troverà mai un solo riferimento a Federico Zuccari e alle sue opere, che pure, secondo la mia ipotesi, Rubens non può non avere conosciuto e studiato, ad Anversa sulle incisioni di Cornelis Cort o di Philippe Thomassin, e in Italia *de visu*. In realtà, guardandola con occhio scevro da pregiudizi e dettami di scuola, la *Trinità* Gonzaga si mostra, nell'architettura compositiva, nella filologia delle fonti classiche e moderne, nella scelta dei motivi dominanti, un'opera profondamente segnata dall'influenza e dalla presenza di Federico Zuccari, che è accanto, se non a fianco, di Rubens mentre questi disegna ed esegue il suo *magnum opus* per la chiesa del Collegio di Mantova.

Nella serie di lettere molto famose, che documentano il soggiorno spagnolo di Pietro Paolo, una di suo pugno ricorda l'incanto provato di fronte ai capolavori di Raffaello e di Tiziano presenti nelle collezioni reali, mentre liquida con una frase non proprio elogiativa le opere spagnole contemporanee¹²⁸. Nonostante quel giudizio tranciante, è alle sculture di Pompeo Leoni e ai dipinti di Federico Zuccari all'Escorial che Rubens guarda o è invitato a guardare nella invenzione della *Trinità* Gonzaga. Il doppio registro compositivo è quello della *Disputa del Sacramento* di Raffaello, ma nel registro inferiore Rubens elabora con molto studio una sintesi della *Messa di Bolsena* e dell'arazzo della *Guarigione dello Storpio* per Leone X, da un lato, e dall'altro, del gruppo bronzo di Pompeo Leoni con Filippo II e la sua famiglia; senza tralasciare di considerare l'*Annunciazione* affrescata da Federico Zuccari nel Collegio Romano, nota anche attraverso una pluralità di repliche dipinte e l'incisione di Cort (Fig. 6). La preferenza di Rubens per Raffaello e i suoi modelli chiama in causa il tributo di Zuccari al grande Urbinate sia nella *Lettera a' Prencipi* che nel *Lamento della Pittura*. A Mantova, nella Basilica Palatina, del resto, Federico e Pietro Paolo possono ammirare e studiare i nove arazzi della Scuola Nuova, che il cardinale Ercole Gonzaga aveva acquistato nel 1557 a Bruxelles dall'équipe di tessitori di Pieter van Aelst, l'autore degli arazzi originali per Leone X¹²⁹.

¹²⁵ Ivi, p. 19.

¹²⁶ Ivi, pp. 21-22.

¹²⁷ ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 15, 56, 78-79; il nome di Durante degli Alberti o del Borgo compare anche alla fine del libro tra i «pitori academici che di mano in mano si sottoscrissero di loro propria mano, et altri»; LONGHI 1930 e NICOLACI 2020, pp. 118-119, credono che Rubens conoscesse molto bene la *Resurrezione di Gesù* (il bozzetto a *grisaille* è a Parigi, Louvre), che Giovanni Baglione dipinse a olio per il generale Claudio Acquaviva, come ricorda nell'autobiografia (1642, p. 402).

¹²⁸ MORSELLI 2018b, pp. 141-179.

¹²⁹ Gli arazzi di Raffaello (Mantova, Palazzo Ducale) facevano parte di una impressionante raccolta di tappezzerie appartenuta ai fratelli Federico II, Ferrante ed Ercole Gonzaga, sul cui esempio il cardinale Francesco Gonzaga donò nel 1599 al Duomo di Mantova gli arazzi con la vita di Gesù e gli Atti degli Apostoli, tessuti a Parigi (oggi nel Museo Diocesano). Vedi *GLI ARAZZI DEI GONZAGA NEL RINASCIMENTO* 2010, pp. 34-35, 66-77, con altra bibliografia.

E tuttavia nella *Trinità* Gonzaga Rubens va oltre lo schema raffaellesco del doppio registro, reale ed epifanico, perché la Santissima Trinità compare nel registro superiore come manifestazione divina, ma come visione immaginaria delle tre Persone proiettata su una cortina sorretta da angeli possenti. A lungo si è dibattuto sulla peculiarità di questa scelta visiva e sulle possibili fonti figurative e scritturali, ma nessuno ha mai posto in evidenza la ovvia – per me – derivazione da alcuni recenti opere di Federico Zuccari. L'idea di inserire un'immagine dentro un'altra immagine, un quadro nel quadro, è certamente ispirata da Raffaello e dalla sua scuola, dalla Sala di Costantino e dalla Loggia di Psiche. Eppure la soluzione qui adottata si inserisce all'interno di un impianto scenografico che può essere fatto risalire a due opere di Zuccari: il recentissimo affresco nel Salone del Collegio Borromeo di Pavia, il cui modelletto (Firenze, Galleria degli Uffizi) Federico ha sicuramente portato con sé a Mantova e in cui Rubens guarda alla figura dell'alabardiere (ispirato dal *Sileno* e dal *Dioniso* dell'Antiquarium Grimani a Venezia) e ai motivi del pesante tendaggio e delle colonne di ordine gigante; la stampa del *Pittore della Vera Intelligenza con un Lamento della Pittura* (Fig. 9), che Rubens – come ho già detto – ebbe certamente modo di osservare e di studiare ad Anversa e nella casa di Federico al Pincio. È soprattutto grazie alla stampa che Rubens adotta la rappresentazione simultanea di più piani di realtà, corrispondenti a differenti livelli di lettura e di comprensione dei significati, al fine di rivendicare per sé la definizione di *Pittore della Vera Intelligenza*. Il gruppo delle tre Persone della Trinità rappresentate in effigie su un oggetto, di certo non un arazzo¹³⁰, sostenuto da una carola angelica, è costruito da Rubens a partire dall'*Incoronazione della Vergine* affrescata da Federico Zuccari nella Cappella dei Duchi di Urbino nella Santa Basilica di Loreto (Fig. 8), luogo di elezione anche per i Gesuiti¹³¹, che ne avevano la cura. La cappella è molto cara anche al Duca di Mantova, poiché era stata finanziata dal figlio di Eleonora Gonzaga, Guidobaldo II della Rovere, e dal nipote di lei, Francesco Maria II della Rovere. Donesmondi ricorda che Vincenzo I Gonzaga amava trascorrere lì la Pasqua, «per la sua solita divozione verso la Santa Casa di Loreto», insieme alla famiglia e alla corte¹³². È probabile che nella Settimana Santa del 1601 Pietro Paolo abbia fatto parte del suo seguito.

Memore della cappella lauretana affrescata da Zuccari, Rubens sostituisce al gruppo del Figlio e del Padre con la Assunta intermessa quello del Figlio, della colomba dello Spirito Santo e del Padre, ripetendo nella *Trinità* Gonzaga il sotto in su degli angeli con qualche variazione attinta da una pluralità di fonti, la più significativa delle quali è l'*Allegoria della Virtù* del Correggio per lo Studiolo di Isabella d'Este in Corte Vecchia (all'*Allegoria del Vizio*, del resto, Rubens guarda per l'altra tela del Collegio mantovano con il *Battesimo di Gesù*). La *Trinità* di Rubens guarda anche a un'altra fondamentale opera di Zuccari in ambito gesuitico: l'affresco nell'ovale della cupola della Cappella dei Sette Arcangeli nella chiesa del Gesù a Roma, conclusa in occasione del Giubileo del 1600 (Fig. 7). Nei soggiorni romani del 1601-1603, Pietro Paolo ha certamente visitato e studiato a fondo la chiesa romana dei gesuiti e il suo ricco apparato pittorico, opera in prevalenza dei *valentuomini* dell'Accademia del Disegno¹³³. La prova più evidente dello studio che il fiammingo dedica ai dipinti del Gesù di

¹³⁰ Sono dell'idea che si tratti di una pesante cortina, per la precisione del *parokhet* del Tempio di Salomone, che Giuseppe Flavio descrive come alta 20 metri e spessa 10 centimetri e talmente pesante che per lavarla servivano settanta uomini. La rappresentazione della Trinità su di essa potrebbe alludere al passo della *Lettera agli Ebrei* (9, 11), argomento di letture teologiche e prediche da parte dei gesuiti del Collegio mantovano, in cui Paolo di Tarso – o chi per lui – afferma che «Cristo è venuto come sommo sacerdote dei beni futuri attraverso una tenda più grande e più perfetta non costruita da mani d'uomo, cioè non appartenente a questa creazione» (*BIBBLIA CEI* 2008, 9, 11). Vedi GIROLAMI 2019.

¹³¹ LAVENIA 2013; COLTRINARI 2016.

¹³² DONESMONDI 1616, II, pp. 363, 395, 433, attesta i soggiorni pasquali del 1601, 1605 e 1609.

¹³³ Come LONGHI 1930, anche NICOLACI 2020, pp. 118-119, crede che la conoscenza che Rubens dimostra delle opere pittoriche del Gesù di Roma sia stata mediata da un 'valentuomo' dell'Accademia del Disegno, Giovanni Baglione, che dell'istituzione è uno dei giovani co-fondatori: cfr. ZUCCARI-ALBERTI 1604, p.n.n.

Roma è nei due bozzetti a olio per l'*Assunzione della Vergine* della Cattedrale di Anversa, uno dei primi capolavori eseguiti dopo il ritorno in patria, dove è evidente il ricordo dell'*Assunzione della Vergine* di Gaspare Celio e di Scipione Pulzone nella Cappella della Madonna della Strada.

Zuccari, Rubens e Possevino, ipotesi di un dialogo

Nei mesi del 1605 che vedono Rubens e Zuccari impegnati con la chiesa del Collegio di Mantova e con la stamperia ducale (e dei Gesuiti), Antonio Possevino risiede nel Collegio di Venezia, dove fino al 29 aprile 1606 attende alla pubblicazione dell'*Apparatus Sacer* e a una nuova edizione della *Bibliotheca selecta* (Colonia 1607)¹³⁴. Nel 1593 Clemente VIII ha dato incarico a Possevino di inviare i due volumi stampati dalla Tipografia Vaticana alle missioni d'oltreoceano e a tutti i collegi, compreso quello di Mantova. Con una lettera del 16 agosto 1593, Possevino ha inviato anche a Vincenzo I Gonzaga il trattato della poesia, perché se ne servano i Principi e «il resto de' suoi sudditi più volenterosi»:

Però di quel'opra mia [*Bibliotheca selecta*], la quale per indirizzo delle scienze et per lo stato di varie nationi si stampa qui nella stampa di Sua Beatitudine, pensai bene che a parte si imprimevano alcuni particolari più comuni alla gioventù, quali sono le cose oratorie, della poesia et dell'istoria humana. Però, havendo già mandato costà et nel Monferrato alcune di quelle cose a' signori vescovi, ho pensato, sotto il nome delli serenissimi figliuoli dell'Altezza Vostra, mandare l'alligato trattato della poesia, accioché non solo essi, ma il resto de' suoi sudditi più volenterosi se ne servano¹³⁵.

La lettera conferma che tra il 1600 e il 1605, nella «libreria» del Collegio mantovano, di cui Possevino è stato prefetto, sono consultabili sia la bibliografia selettiva degli *auctores* di riferimento per pittori, scultori e architetti, che la filosofia della storia e dell'arte di Possevino: il sedicesimo libro è intitolato *Qui est de humana Historia*¹³⁶, mentre il diciassettesimo, *Qui est de Poeti et Pictura ethnica, humana et fabulosa, collata cum vera et sacra*, presenta, al capitolo 23, il trattato *Pictura similis Poesi. Eius finis, præsidia unde*¹³⁷.

Sia Zuccari che Rubens, *sudditi senz'altro più che volenterosi*, sanno quindi che per Possevino la pittura rivive nel loro secolo, così come fanno gli studi delle belle lettere¹³⁸. Per questa ragione, il gesuita ne individua gli *auctores* (artisti e teorici) di riferimento, come l'amico Lipsio ha fatto con l'*historia* e lui stesso per ogni disciplina della *ratio studiorum*. Nella *Bibliotheca selecta*, infatti, accanto al canone degli scrittori d'arte, Giovanni Andrea Gilio, Bartolomeo Ammannati, Giovan Battista Armenini, Gregorio Comanini¹³⁹ e Giovanni Paolo Lomazzo, per citare soltanto gli *auctores* a lui

¹³⁴ BALSAMO 1991, pp. 54-55.

¹³⁵ FURLOTTI 2003, pp. 217-218, doc. 187.

¹³⁶ POSSEVINO 1593, II, pp. 219-258. Il libro, come molti altri della *Bibliotheca selecta*, viene pubblicato nel 1598 a Venezia come opera autonoma e in italiano con il titolo *Apparato all'istoria di tutte le nationi*, per facilitarne l'adozione come manuale nelle scuole e nei collegi. Vedi BALSAMO 1991, p. 93; BISELLO 2012, pp. 79-80; ANTONIO POSSEVINO'S WRITINGS 2024.

¹³⁷ POSSEVINO 1593, II, pp. 259-321, pp. 312-319. I capitoli 23-27 sono ristampati da Possevino nel 1594 e nel 1595 a Lione, con il titolo *Tractatio de poësi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*.

¹³⁸ POSSEVINO 1593, II, p. 314: «Sed cum (ut ad nos veniam) superioribus temporibus pingendi ars valde exolevisset, revixit hoc sæculo, quemadmodum fecere bonarum studia litterarum». La mia traduzione in italiano delle citazioni di Possevino si avvale della traduzione commentata di Paola Barocchi in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, I pp. 42-53 (Cap. 24, *Quinam pingendi præcepta tradiderint antiqui, et recentes*), 454-459 (Cap. 23, *Pictura similis poësi. Eius finis. Præsidia ei unde*) e di quella in francese di MARZOLLA 2014-2015.

¹³⁹ POSSEVINO 1593, II, pp. 312-319. La *bibliotheca selecta* degli *auctores* della pittura parte da Platone e Aristotele e arriva a Possevino stesso, passando per Plinio, Filostrato, Plutarco, Orazio, Albrecht Dürer, Pomponio Gauro, Pierre Grégoire, Giulio Cesare Scaligero (Paolo Giovio, Francesco Guicciardini, Pietro Bembo e Pirro Ligorio sono tra gli storici; Vitruvio e Leon Battista Alberti tra gli architetti, nel libro dedicato alla matematica). La preminenza,

contemporanei, Possevino presenta un canone, mutuato da Armenini, di sette artisti della maniera italiana: Raffaello da Urbino, Michelangelo Buonarroti, Tiziano, Correggio, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Andrea del Sarto¹⁴⁰; canone che comprende anche uno scultore, non a caso erede di Michelangelo, Ammannati, che Possevino ricorda come modello dell'artista contemporaneo in quanto capace di riconoscere i propri errori¹⁴¹.

Secondo Possevino, sulla linea di Aristotele (e Tasso?) e dell'Orazio dell'*Ars Poetica*, la pittura è sì come la poesia, con la quale condivide il *graphein*, il disegno analogo della scrittura¹⁴², ma a differenza della poesia, si riferisce al vero e non al verosimile del cardinal Paleotti (che infatti è a mala pena citato). Riassumendo Plinio e Orazio attraverso Gilio, per Possevino il *fictum* è distinto dal *fabulosum*¹⁴³. Il primo è ciò che si riferisce al *verum*, mentre il secondo è ciò che non è nella natura delle cose e non conviene alla rappresentazione. Dopo avere affermato che alla pittura necessitano il disegno, l'aritmetica e la geometria, l'*optica ratiocinatio*, la teoria delle proporzioni e lo studio dell'anatomia e dei libri di Galeno, Possevino scrive che la pittura trae meravigliosi vantaggi in primo luogo dalla *historia*, poiché – citando Plinio – anche Apelle vuole che nella pittura vi sia il *verum*, non il verosimile¹⁴⁴. Nell'*argumentum* del diciassettesimo libro, Possevino scrive esplicitamente di trattare congiuntamente la poesia e la pittura *dopo* la *humana historia* (contrapposta alla *divina historia*)¹⁴⁵. E per lui, che segue Gilio, il pittore di storia è più vincolato del poeta proprio come la storia è più vincolata alle sue leggi rispetto alla poesia, che è più libera¹⁴⁶.

Prima di lui, nel *Trattato della nobiltà della pittura*, scritto nel 1584 e pubblicato un anno dopo «ad instantia» dei pittori dell'Accademia di San Luca, Romano Alberti aveva tratto da Plutarco il paragone tra pittore e storico, tra pittura e storia, per affermare la nobiltà della prima: «optimus historiæ scriptor habetur, qui narrationem personis animoque movendo aptatis figuris ita conformat, ut picturam referat», cioè ottimo scrittore d'istoria è riputato quello, il quale con persone e figure atte a mover l'animo talmente va formando la narrazione, che representa una pittura»¹⁴⁷.

Nel 1594, dopo l'uscita della *Bibliotheca selecta*, è Federico Borromeo, grande amico di Possevino, il tramite per la circolazione e la trasmissione delle idee della *tractatio de pictura* del

tuttavia, che Possevino attribuisce agli scritti teorici degli ecclesiastici Gilio, Armenini e Comanini, rispetto al manifesto disinteresse per il trattato del cardinale Paleotti o per le *Vite* di Vasari, è indicativa di una sincera considerazione per lo spessore oggettivo di quelle opere e il prodotto di una comune rete di conoscenze e interessi (i *Dialogi* sono dedicati al Cardinale Farnese, fondatore del Gesù di Roma, i *Preceiti* di Armenini al duca Guglielmo Gonzaga, allievo di Possevino, *Il Figino* del mantovano Comanini al mantovano Settimio Borsari, vescovo di Casale Monferrato); ma anche di un comune indirizzo culturale e teorico, che attende di essere posto in luce al di là di certi stereotipi controriformistici e chiusure ideologiche che hanno caratterizzato anche gli studi più recenti.

¹⁴⁰ POSSEVINO 1593, II, p. 314: «Ceterum primo libro disserit [Armeninus] de sex pictoribus eximiis huius sæculi, Raphaelè Urbinatè, Michaelè Angelo Bonarotà, Titiano, Antonio Corrigiensi, Sebastiano Veneto, Iulio Romano, Andrea Sartorio». A p. 208, il gesuita Giuseppe Valeriano è nominato tra gli architetti insieme ad Ammannati e a Michelangelo.

¹⁴¹ Ivi, II, p. 315: «Bartholomæus Ammanatus Florentinus, insignis sculptor et pictor, epistolam Academicis Graphidis [...] emisit». Possevino e Ammannati, grande benefattore dei Gesuiti di Firenze, erano grandi amici sin dai tempi romani: cfr. BELTRAMME 1990.

¹⁴² POSSEVINO 1593, II, p. 312: «Γράφειν enim, ad quem graphidis pertinet facultas, et descriptionem et delineationem, sive linearum inductionem designat: ut Græci eandem voluerint esse vocem pictoribus, quæ cum omnis generis scriptoribus communis fuit».

¹⁴³ Ivi, II, p. 315: «Fictum a fabuloso distare. Fictum id esse, quod vel referat verum, vel vere id queat exprimere. Fabulosum esse, quod cum in rerum natura non sit, ne fictioni quidem convenit».

¹⁴⁴ Ivi, II, p. 313: «Ex Anatome quoque, atque e libris Galeni, quibus agit de usu partium corporis, miras utilitates pictura capit; sed inprimis ex historia, cum et in pictura Apelles vir tantus verum esse, non verisimile vellet».

¹⁴⁵ Ivi, II, p. 259: «Post Humanam Historiam, de qua proxime egimus, Poesim et Picturam sequente libro coniunximus».

¹⁴⁶ Ivi, II, p. 315: «Pictori autem historico adhuc circumscribendos certiores terminos quam poetæ. Quod historia suis legibus sit astrictior quam poesis, quæ solutior est».

¹⁴⁷ ALBERTI 1585, p. 29.

gesuita in seno all'Accademia del Disegno in Santa Martina al Foro¹⁴⁸; qui, nello stesso anno, Federico Zuccari organizza una serie di lezioni pubbliche insieme a Cristoforo Roncalli, Giovanni Balducci e Niccolò Circignani. I quattro discorsi/ragionamenti intorno al concetto di *historia* in pittura, pubblicati nel 1604 in *Origine et progresso*, ripercorrono tutta la tradizione che va da Leon Battista Alberti a Leonardo e Lomazzo, da Vasari ad Armenini, per i quali – prima di Possevino – la *istoria/historia* è ancora «un artificioso componimento di molti corpi tutti corrispondenti ad un fine per rapresentare ogni azione»¹⁴⁹.

La *historia* di cui scrive Possevino non è però, e non può essere dopo un secolo e mezzo, la *istoria* di cui parla Leon Battista Alberti nel *De pictura*, dedicato nella versione latina a Gianfrancesco I Gonzaga, signore di Mantova. È invece la «legitima historia et perfecta» di Giusto Lipsio, grande amico del gesuita¹⁵⁰ e del cardinale Borromeo¹⁵¹. Ispirata da Livio, Polibio, Tacito e fondata sulla *veritas*, l'*explanatio* e il *iudicium*, Lipsio ne espone la dottrina nelle *Ad libros Politicorum breves nota*, stampate nel 1589 presso l'Officina Plantiniana di Anversa e di Leida in concomitanza e talvolta in allegato ai *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*¹⁵². Alla concezione lipsiana della *historia* rimanda esplicitamente Possevino nel capitolo secondo, *Regule ad explorandam fidem ac veritatem historicorum*, del già citato sedicesimo libro della *Bibliotheca selecta*¹⁵³; libro ben noto a padre Giovan Francesco Massa, il filosofo e teologo napoletano che nel 1605 risiede nel Collegio di Mantova, per averne curato nel 1596, come rettore del Collegio di Padova, il lavoro di revisione e l'*imprimatur* per la sua ristampa come manuale autonomo¹⁵⁴; e parimenti noto al rettore padre Alessandro Caprara, l'erede dello *scriptorium* di un grande storico italiano, Carlo Sigonio, le cui opere Possevino inserisce nella sua selezione bibliografica¹⁵⁵.

¹⁴⁸ Federico Borromeo, attento lettore della *Bibliotheca selecta* già nel 1594, segue Possevino nel capitolo della *Pittura sacra* intitolato *Della falsità della storia*. Vedi BORROMEO/AGOSTI 1994, pp. 11-12; GIULIANI 2019, pp. 70-71.

¹⁴⁹ ZUCCARI-ALBERTI 1604, *passim*. Per il discorso di Roncalli mi permetto di rinviare a SEGRETO 2020.

¹⁵⁰ Possevino è, al pari di Domenico Lampsonio, uno degli amici che si prende cura di Lipsio prima, durante e dopo il suo ritorno al cattolicesimo. Nel 1593, interviene di persona per difendere l'ortodossia di Lipsio («Possevinus qui nuper in lucem edidit Bibliothecam, in qua te summis laudibus extollit teque Christianum esse dare testatur», cfr. PAPY 1998, p. 263 nota 102) e svincolare la *Politica* dall'*Indice dei libri proibiti* (pubblicato nel 1596 con una versione ampliata delle *Nota* presso l'Officina Plantiniana di Anversa, cfr. PROVVIDERA 2015, p. 235). Possevino lo ricorderà all'amico nella citata, commovente, lettera del 25 marzo 1599: «De solida pietate tua, dudum est cum certissimum sum. In ipso Pontifici Maximi palatio, et Tipografia Vaticana, quo tempore de tuis scriptis agebatur, testimonium illud reddidi sciens volens, quod virtuti, doctrinae et praestantibus tuis dotibus ab omnibus, qui sapiunt, vere debetur. Quin et et qui extra Ecclesiam sunt, cum adversis te scripserint, ii et in hac re, praeter ipsam religionem, mihi fuere heretici», cfr. KLUYSKENS 1974, pp. 254 e pp. 256-257.

¹⁵¹ Lipsio è interlocutore privilegiato del cardinale arcivescovo di Milano per la configurazione della sua biblioteca milanese; i rapporti tra i due sono tali che Borromeo riceve e ospita nella sua casa molti allievi del Fiammingo, vedi FERRO 2001, p. 737; FERRO 2005, p. 323.

¹⁵² LIPSIO 1589a e 1589b. Sul concetto di «legitima historia et perfecta», vedi SIMONEIT 2018, pp. 446-448 («legitimate and complete history») e PROVVIDERA 2020, pp. 32-35 («storia autentica e ineccepibile»), delle cui versioni in inglese e in italiano mi avvalgo per la mia traduzione dei passi che seguono. L'*Auctorum Syllabus* della *Politica* di Lipsio (1589a, p.n.n., comprende, tra gli altri, Aristotele, Cicerone, Francesco Guicciardini, Paolo Giovio e Pietro Bembo. La *Politica* fu uno dei manuali di maggior successo del suo tempo: quarantasei edizioni latine e numerosi volgarizzamenti, di cui dodici in lingua francese, quattro in italiano, due in nederlandese, due in polacco, due in tedesco e uno in inglese: PROVVIDERA 2023, pp. 51-52. La *Politica* fu tradotta in italiano entro il 1597 da Ercole Cati, segretario di Alfonso d'Este, e nel 1604 da Antonio Numai, segretario di Giacomo Boncompagni, che tradusse in volgare anche la prima delle *Historiarum decades* di Flavio Biondo e il *De regno Italia* di Carlo Sigonio: PROVVIDERA 2015.

¹⁵³ POSSEVINO 1593, II, p. 222.

¹⁵⁴ ARSL, *Opp. Nn.*, 335, f. 19: la revisione riguarda probabilmente le edizioni veneziane del 1597 in latino, *Apparatus ad omnium gentium historiam*; e del 1598 in italiano, *Apparato all'istoria di tutte le nationi*.

¹⁵⁵ POSSEVINO 1593, II, pp. 239, 242, 246. L'eredità, teorica e testuale, di Sigonio è del resto oggetto di grande attenzione e studio da parte di molti dei personaggi che abbiamo già incontrato: Agostino Valier, Gabriele Paleotti. Giovan Battista Pinelli, Federico Borromeo, Cesare Baronio, Torquato Tasso (che a Padova seguì le lezioni di Sigonio sulla *Poetica* di Aristotele), tra gli altri. Vedi LAVENIA 2013 e APOLLONIO 2016, con altra bibliografia.

Per Lipsio, la *veritas* è la luce che rende utile la storia, come l'occhio rende utile il corpo umano, narra tutti i fatti e gli eventi in modo corretto e fedele e rifiuta ciò che è infondato¹⁵⁶; la *explanatio* organizza e rende comprensibile la materia, il come e il perché di ogni cosa, in modo da far conoscere non soltanto i fatti e il loro svolgimento, ma anche la loro ragione e le loro cause¹⁵⁷; il *iudicium* discerne e chiarisce le cose, approvando l'una e condannando l'altra¹⁵⁸.

Tenendo ferma la verità storica o la «legitima historia et perfecta» propugnata da Lipsius¹⁵⁹, Possevino afferma che la somma arte imita la realtà stessa e la imprime nelle anime, in ciò essendo la sostanza che conferisce all'arte la sua bellezza ed è degna di considerazione¹⁶⁰. Per raggiungerla, Possevino mostra al pittore una *certissima ratio*¹⁶¹, che altro non è che la *ratio quaedam componendi loci* di Ignazio da Loyola (*Esercizi spirituali* 47)¹⁶². Dentro di sé, nella preghiera e nella meditazione, il pittore giunge a comprendere (*intelligere*) che si deve concepire non soltanto l'*idea* dell'opera che verrà, ma il *sensus* (spirituale, interiore) di ciò che vuole rappresentare¹⁶³. Per giungere a una comprensione profonda della *historica veritas* nel senso lipsiano dell'espressione¹⁶⁴, è necessario il *sensus et gustus rerum interior* che soddisfa il desiderio dell'anima, non solo l'*abundantia scientia* – dice Ignazio nell'Annotazione seconda¹⁶⁵. Sull'*auctoritas* del *Laocoonte* che Rubens disegnerà più volte in Belvedere¹⁶⁶, Possevino indica al pittore la *ratio*, il metodo e il processo – cogliere il reale fondamento della *historia*, rappresentarla in modo chiaro e degno di fede, comprenderne la ragione e le cause, giudicarla in modo retto, contemplarla nella mente e riviverla con il senso interiore - per suscitare grande

¹⁵⁶ LIPSIO 1589b, p. 17; SIMONEIT 2018 p. 447 («truth»); PROVVIDERA 2020, pp. 33, 35 («veridicità»).

¹⁵⁷ LIPSIO 1589b, p. 17; SIMONEIT 2018 pp. 447-448 («explanation»); PROVVIDERA 2020, p. 35 («chiarezza esegetica»).

¹⁵⁸ LIPSIO 1589b, pp. 17-18; SIMONEIT 2018 p. 448 («judgement»); PROVVIDERA 2020, p. 35 («giudizio critico»).

¹⁵⁹ L'interesse di Lipsio per la pittura di storia (sacra e profana) è testimoniato dal trattato *De cruce libri tres ad sacram profanamque historiam utiles*, pubblicato dall'Officina Plantiniana di Anversa nel 1593, un'opera che ebbe una grande fortuna in Italia, come attesta la ristampa della Tipografia Vaticana del 1595 e il trattato della *Trionfante e gloriosa croce* di Giacomo Bosio (1610). Vedi PACINI 2023, con altra bibliografia.

¹⁶⁰ POSSEVINO 1593, II, p. 317: «At ego summam esse artem constantissime assero, quæ rem ipsam imitetur, [...] et in animis figat. Hæc nimirum substantia artis est : hæc, quæ arti formam indit, quod videlicet inspectione dignum est».

¹⁶¹ *Ibidem*. «Sed cur hæc non assequantur artifices, dicam postea, certissimamque rationem ostendam, unde summo cum merito possint efficere».

¹⁶² «Primum præludium est ratio quaedam componendi loci; pro qua notandum est, quod in quavis meditatione sive contemplatione de re corporea, ut puta de Christo, effingendus erit nobis secundum visionem quandam imaginariam locus corporeus, id quod contemplamur repræsentans, [...], in quo reperiamus Christum Iesum vel Mariam Virginem, et cætera quæ spectant ad contemplationis nostræ argumentum», cfr. LOYOLA/JENSEN s.d., [ES 47], p. 24.

¹⁶³ POSSEVINO 1593, II, p. 318: «*intelligat* pictor, sibi et oratione tamquam in re summi momenti et in meditatione concipiendam esse non tam *ideam* futuri operis, quam *sensum* dolorum quos Dominus Iesus, quique eum secuti sunt intrepide, olim perpertiebantur». Nella contemplazione scrive Ignazio: «accepi et ipse universa hæc beneficia: esse, vivere, sentire ac intelligere», cfr. LOYOLA/JENSEN s.d., [ES 232], p. 82.

¹⁶⁴ Anche per Ignazio da Loyola occorre «narrar fielmente la historia» affinché chi contempla abbia presente «el fundamento verdadero de la historia» (SPADARO 2012, p. 124): «is, qui meditaturus est, accepto veritatis historice primum fundamento, discurrat postea et ratiocinetur per se ipsum», cfr. IGNAZIO DA LOYOLA/JENSEN s.d., [ES 2], p. 2.

¹⁶⁵ «Ita enim fiet, ut dum aliquid invenerit, quod elucidationem vel apprehensionem historice aliquanto maiorem præbeat (sive ex discursu proprio, sive ex divina mentis illustratione id contingat); gustum delectabiliorem et uberiorem fructum percipiat, quam si res ipsa ei ab altero diffusius narrata et declarata esset; non enim abundantia scientiæ, sed sensus et gustus rerum interior desiderium animæ explere solet», cfr. LOYOLA/JENSEN s.d., [ES 2], p. 2.

¹⁶⁶ POSSEVINO 1593, II, p. 317: «Sane vero quando in veterum, gentilium statuis acerbitas illa doloris exprimi potuit, quemadmodum in Vaticano Laocoonte cernitur, tantum non expirante, ac præ dolore se, filiosque serpentibus vinctos dirissime torquente». I disegni di Rubens sono all'Ambrosiana di Milano, al Kupferstichkabinett di Dresda e al Wallraf-Richartz Museum di Colonia, cfr. i rispettivi cataloghi on-line.

meraviglia (*admiratio*) in se stesso e in chi osserva, secondo l'oraziano «si vis enim me flere, prius flendum est tibi ipsi»¹⁶⁷.

La *Famiglia Gonzaga in contemplazione della Santissima Trinità* (Fig. 1) è dunque una *historia* in senso lipsiano e posseviniano, non una *istoria* nel senso albertiano e vasariano: «artifitioso componimento di molti corpi tutti corrispondenti ad un fine per rappresentare ogn'attione»¹⁶⁸. La tela è innanzi tutto una memoria storica della relazione fondativa tra i Duchi e il Collegio di Mantova. I personaggi sono reali, lo spazio – una combinazione della loggia sul giardino di Palazzo Te con le colonne tortili del Cortile della Cavallerizza e con quelle della *Guarigione dello storpio* dell'arazzo di Raffaello – esiste realmente.

La Santissima Trinità non è una epifania, ma una «composizione guardando il luogo» secondo Sant'Ignazio da Loyola. Nel doppio registro compositivo, infatti, Rubens ci mostra in basso la realtà storica e in alto la realtà interiore, che tuttavia ha un suo fondamento storico, scritturale e teologico. Seguendo il testo ignaziano (*Esercizi spirituali* 47)¹⁶⁹, ciò che noi osserviamo nella parte superiore della tela sono le Persone della Trinità rivestite di corporeità (l'umanità di Tasso), il *parokhet* e il luogo fisico (il Tempio di Salomone¹⁷⁰), che i Duchi stanno proiettando e contemplando con l'immaginazione¹⁷¹; mentre nella parte inferiore, i giovani Principi sono talmente immersi nel qui e ora da distrarre lo sguardo o volgerlo verso l'osservatore.

Dalla lettura e studio del discorso tenuto da Cristofano Roncalli nel giugno 1594, un anno dopo la pubblicazione della *Bibliotheca selecta*, nell'Accademia pontificia del Disegno, e pubblicato da Zuccari in *Origine et progresso*, Rubens ricava la conferma che il buon pittore, per «rapresentar con arte l'istoria [...] havendo et sapendo bene il *sentimento* di quello che vol fare, ne faccia il *componimento nella mente*, et inanzi che disegni, cerchi prima di *vederlo tutto nell'idea sua et distintamente immaginarselo*»; «deve poi disegnare, e disegnando esprimere il suo concetto»; e «con tempo di nuovo considerando, e mostrandolo ancora alli amici et a chi li diede l'inventione, di nuovo mutarlo, alterarlo, disporlo et accomodarlo» finché non «formi e saldi il suo pensiero e ne facci disegno risoluto»¹⁷². La *Famiglia Gonzaga in contemplazione della Santissima Trinità* (Fig. 1) è, quindi, un'opera di ricerca filologica e storica tra i modelli autoriali, testuali e figurativi¹⁷³, e un esercizio di contemplazione interiore per giungere all'oro puro e onesto di una «legitima historia et perfecta»¹⁷⁴, una *historia* secondo sentimento e secondo ragione.

In conclusione, la *Lettera a' Principi et signori amatori del Disegno*, il *Lamento della pittura* e la *Trinità* Gonzaga sono documenti prospettici di quell'universo teorico e artistico transnazionale

¹⁶⁷ POSSEVINO 1593, II, p. 318: «necesse est ut in pictoris animo insit, unde existat admirationis magnitudo, et impetus doloris erumpat. Si vis enim me flere, prius flendum est tibi ipsi, inquit poeta».

¹⁶⁸ ZUCCARI-ALBERTI 1604, p. 68. Vedi anche SEGRETO 2020.

¹⁶⁹ «El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar, que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Xpo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la ymaginación el lugar corpóreo, donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesu Xpo o nuestra Señora, según jo que quiero contemplar», cfr. LOYOLA/JENSEN s.d., [ES 47], p. 24.

¹⁷⁰ Nel 1604 è ultimata l'opera in tre volumi, *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani Commentariis et Imaginibus descriptus*, contenente la ricostruzione del Tempio di Salomone di Juan Bautista Villalpando, conosciuto da Possevino nel Collegio Romano negli anni 1591-1592, cfr. DONNELLY 1982, pp. 162-163.

¹⁷¹ In SPADARO 2012, pp. 117 e 124, si spiega: «gli Esercizi ignaziani immergono colui che li fa nel mistero biblico-cristiano e lo abilitano a interagire attivamente con personaggi, eventi, discorsi, anche grazie agli “occhi dell'immaginazione”», «in almeno tre modi: proiettando con l'immaginazione il proprio corpo nella scena rappresentata; partecipando alle emozioni dei personaggi; rivivendo passo passo le vicende del mistero contemplato». Vedi anche SPADARO 1994.

¹⁷² ZUCCARI-ALBERTI 1604, pp. 68-69.

¹⁷³ L'attenzione di Rubens alla storia e alla filologia, dei testi e delle immagini, è da ricondurre per le tele di Santa Croce in Gerusalemme al rapporto con Cesare Baronio, interlocutore di Lispio e di Possevino, e alla conoscenza precoce degli *Annales* stampati nel 1597 nell'Officina Plantiniana di Anversa. Vedi PAOLINI 2015.

¹⁷⁴ «Hæc sunt tres illæ notæ [*veritas, explanatio, iudicium*] quas in quacumque historia reperies, veteri sive nova, scito purum probumque esse illic aurum: scrutare»: cfr. LIPSIO 1589b, p. 18; SIMONEIT 2018, p. 448.

che è specchio dell'interrelazione politica, religiosa, culturale tra le corti italiane ed europee, e tra queste e la Curia romana: un universo che dal 1563 al 1605, prima e durante l'affermazione di Pietro Paolo Rubens, Federico Zuccari attraversa e segna con la sua presenza: Urbino, Roma, Venezia, Firenze, Madrid, Parigi, Anversa, Londra, Milano, Mantova, Parma, Torino. È un contesto che a Firenze e a Roma permette la nascita delle moderne accademie del Disegno, e a Mantova un nuovo paradigma umanistico per il progresso delle tre arti belle, generate dal *disegno* e radicate nell'antichità, e per l'educazione dei giovani – dei quali l'umanista-pittore Rubens è l'*exemplum* – desiderosi di divenire uomini valenti, cioè di professare con amore gli studi artistici a onore, gloria e beneficio di sé stessi e della vita pubblica, in Italia e in Europa.



Fig. 1: Pietro Paolo Rubens, *Famiglia Gonzaga in contemplazione della Santissima Trinità*, 1605 (ante 29 aprile), olio su tela, 381x477 cm, Mantova, Palazzo Ducale, Inv. 6846-6847



Fig. 2: Pietro Paolo Rubens, *Battesimo di Gesù*, 1605 (ante 29 aprile), olio su tela, 411x675 cm, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. 707



Fig. 3: Pietro Paolo Rubens, *Trasfigurazione di Gesù*, 1605 (ante 29 aprile), olio su tela, 407x670 cm, Nancy, Musée des Beaux-Arts, Inv. 71



Fig. 4: Anton Maria Viani, *Gloria della Santissima Trinità che appare ai Profeti dell'Antico Testamento*, 1587, olio su tela, Monaco di Baviera, Chiesa di San Michele arcangelo



Fig. 5: Tiziano, *La Gloria*, 1554-1558, olio su tela, 346x240 cm, Inv. 432



Fig. 6: Cornelis Cort da Federico Zuccari, *Annunciazione con i Profeti*, 1571, bulino su rame, 481x680 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-44.170



Fig. 7: Federico Zuccari, *Assunzione della Vergine*, Cappella Vettori, 1600 circa, affresco, Roma, Chiesa del Gesù



Fig. 8: Federico Zuccari, *Incoronazione della Vergine*, Cappella dei Duchi di Urbino (volta), 1583, affresco, Loreto, Basilica della Santa Casa



Fig. 9: Cornelis Cort da Federico Zuccari, *Il Pittore della vera Intelligenza con un Lamento della Pittura*, 1579, bulino su rame, 362x537 e 373x537 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1988.1086



Fig. 10: Pietro Paolo Rubens, *Autoritratto con quattro amici*, 1605, olio su tela, 77,5x111 cm, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, Dip. 0248



Fig. 11: Federico Zuccari, *Autoritratto, Sposalizio della vergine* (dettaglio), Cappella dei Duchi di Urbino, 1583, affresco, Loreto, Basilica della Santa Casa



Fig. 12: Federico Zuccari, *Autoritratto con il fratello Taddeo, Pala Zuccari* (dettaglio), 1605, olio su tela, 372x230 cm, Sant'Angelo in Vado, Complesso museale di Santa Maria extra muros

BIBLIOGRAFIA

Fonti d'archivio

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI):
Mediolan. 79, *Historia appendix*, 1550-1732.
Mediolan. 91, *Historia appendix*, 1563-1599.
Ven. 5 / I-II, *Lettere del Generale* 1600-1602; 1603-1606.
Ven. 32, *Lettere del Generale*, 1600-1614.
Ven. 38, *Catalogo triennale dei gesuiti della Provincia Veneta*, 1603-1619.
Ven. 105 / I-II, *Historia*, 1535-1591; 1591-1624.
Opp. NN. 335, *Varia vota censorum operum Patris Possevini*.

Fonti digitali

ARCHIVIO CORRISPONDENZA GONZAGA
Archivio Corrispondenza Gonzaga 1593-1630, Fondazione Palazzo Te (disponibile online: <http://banchedatigonzaga.centropalazzote.it/collezionismo/>).

Opere a stampa e studi

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

ALBERTI 1585
R. ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura, composto ad instantia della venerabil' Compagnia di S. Luca et nobil' Academia delli pittori di Roma*, Roma 1585.

A MARGINE DI TINTORETTO 2019
A margine di Tintoretto. L'Appartamento Grande del duca Guglielmo nel Palazzo Ducale di Mantova, atti della giornata di studio (Mantova 6 dicembre 2017), a cura di P. Assmann, P. Bertelli, Mantova 2019.

ANNUÆ LITTERÆ SOCIETATIS IESU ANNI MDCIV 1618
Annuae litterae Societatis Iesu anni MDCIV ad patres et fratres eiusdem Societatis, Anversa 1618.

ANNUÆ LITTERÆ SOCIETATIS IESU ANNI MDCV 1618
Annuae litterae Societatis Iesu anni MDCV ad patres et fratres eiusdem Societatis, Anversa 1618.

ANTONIO POSSEVINO'S WRITINGS 2024
Antonio Possevino's Writings. I. Apparato All'Historia (1598), a cura di A. Mazetti Petersson, Uppsala 2024.

APOLLONIO 2016

S. APOLLONIO, *Spigolature pinelliane: la corrispondenza intorno alla stampa della Historia di Italia di Carlo Sigonio*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, atti del seminario internazionale (Bergamo 11-12 dicembre 2014) a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Verona 2016, pp. 281-285.

ASSMANN 2019

P. ASSMANN, *Tintoretto a Mantova. Un "Cosmorama pittorico" per il fasto di casa Gonzaga*, in *A MARGINE DI TINTORETTO* 2019, pp. 5-12.

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.

BALSAMO 1991

L. BALSAMO, *Venezia e l'attività editoriale di Antonio Possevino (1553-1606)*, «La Bibliofilia», 93, 1991, pp. 53-93.

BALSAMO 1998

L. BALSAMO, *La Bibliotheca Selecta di Antonio Possevino S.I. ovvero l'enciclopedia cattolica della Controriforma*, in *Le origini della modernità: linguaggi e saperi nel XVII secolo*, a cura di W. Tega, Firenze 1998, II, pp. 3-17.

BALSAMO 2006

L. BALSAMO, *Antonio Possevino S.I. bibliografo della Controriforma e diffusione della sua opera in area anglicana*, Firenze 2006.

BAZZOTTI 2017

U. BAZZOTTI, *La Pala della Trinità di Rubens. Vicende di un risarcimento virtuale*, in *RICOSTRUCENDO RUBENS* 2017, pp. 101-111.

BELTRAMME 1990

M. BELTRAMME, *Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605)*, «Storia dell'arte», 69, 1990, pp. 201-233.

BENZONI 1975

G. BENZONI, *Cappello Girolamo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975 (disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-cappello_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-cappello_(Dizionario-Biografico)/)).

BERETTA 2001

F. BERETTA, *Giordano Bruno e l'Inquisizione romana. Considerazioni sul processo*, «Bruniana & Campanelliana», 7, 2001, pp. 15-49.

BERTELLI 2017

P. BERTELLI, *Sparsa animae fragmenta recolligam. I ritratti della Pala della Trinità di Rubens e la fortuna dei loro modelli iconografici*, in *RICOSTRUCENDO RUBENS* 2017, pp. 11-28.

BERTELLI 2019

P. BERTELLI, *I Fasti Gonzagheschi di Tintoretto: storia, iconografia e ritratti. Novità sull'ottagono del soffitto della Sala dei Marchesi*, in *A MARGINE DI TINTORETTO* 2019, pp. 13-46.

BIBBLIA CEI 2008

La Sacra Bibbia, Conferenza Episcopale Italiana, I-II, Città del Vaticano 2008.

BISELLO 2009

L. BISELLO, *La Ratio Studiorum dei gesuiti*, in *La cultura italiana. VII. La cultura. Una vocazione umanistica*, cura di C. Ossola, Torino 2009, pp. 82-95.

BISELLO 2012

L. BISELLO, *Diffusione dei libri e censura: il lessico metaforico nella Bibliotheca selecta di Antonio Possevino S.J. (1593)*, in *Las razones del censor. Intolerancia y censura en la primera edad moderna / Understanding the Censor. Intolerance and Censorship in Early Modernity*, a cura di C. Esteve, Bellaterra-Barcelona 2012, pp. 73-92.

BORROMEO/AGOSTI 1994

F. BORROMEO, *Della pittura sacra libri due*, a cura di B. AGOSTI, Pisa 1994.

BOSI 2003

K. BOSI, *Accolades for an actress. On some literary and musical tributes for Isabella Andreini*, «*Recercare*», 15, 2003, pp. 73-119.

BOSWELL 2003

G. BOSWELL, *Letter Writing among the Jesuits: Antonio Possevino's Advice in the Bibliotheca Selecta (1593)*, «*Huntington Library Quarterly*», 66, 2003, pp. 247-262.

BÜTTNER 2022a

N. BÜTTNER, *L'arrivo di Rubens in Italia e alla corte di Mantova*, in *RUBENS A GENOVA* 2022, pp. 26-33.

BÜTTNER 2022b

N. BÜTTNER, *La cultura di Rubens*, in *RUBENS A GENOVA* 2022, pp. 132-137.

CAMPANA 2014

S. CAMPANA, *La Casa dei catecumeni e la legislazione sulla conversione degli ebrei a Mantova e nel mantovano fra XVI e XIX secolo*, «*Materia Giudaica*», XIX/1-2, 2014, pp. 157-168.

CARAVAGGIO A ROMA 2011

Caravaggio a Roma. Una vita dal vero, catalogo della mostra a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011.

CARELLA 1993

C. CARELLA, *Antonio Possevino e la biblioteca "selecta" del Principe cristiano*, in *Bibliothecae Selectae. Da Cusano a Leopardi*, a cura di E. Canone, Firenze 1993, pp. 507-516.

CELESTE GALERIA 2002

Gonzaga. La Celeste Galeria. Il Museo dei Duchi di Mantova, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, R. Morselli, Milano 2002.

COLOMBO 2016

E. COLOMBO, *Possevino Antonio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, 2016 (disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-possevino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-possevino_(Dizionario-Biografico)/)).

COLTRINARI 2016

F. COLTRINARI, *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della Controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze 2016.

COMANINI 1591

G. COMANINI, *Il Figino ovvero Del fine della pittura*, Mantova 1591.

COTTAFARI 1931

C. COTTAFARI, *Mantova: Palazzo Ducale, Appartamento del Tasso e Sala dei Duchi*, «Bollettino d'Arte», 1931, pp. 88-93.

DA VAN EYCK A BRUEGHEL 2001

Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio, a cura di G.C. Sciolla, C. Volpi, Torino 2001.

DE KONINCK 2008

R. DE KONINCK, *Une bibliothèque très sélective : Possevino et les arts*, «Littératures classiques», 66, 2008/2, pp. 71-80.

DE LANDTSHEER 2012

J. DE LANDTSHEER, *Justus Lipsius (1547-1606) and the Jesuits in Rome*, «Neulateinisches Jahrbuch: Journal of Neo-Latin Language and Literature», 14, 2012, pp. 167-199.

DENHAENE 1990

G. DENHAENE, *Lambert Lombard: Renaissance et humanisme à Liège*, Anversa 1990.

DONESMONDI 1616

I. DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova. Seconda parte*, Mantova 1616.

DONNELLY 1982

J. P. DONNELLY, *Antonio Possevino S.J. as a Counter-Reformation Critic of Arts*, «Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association», 3, 1982, pp. 153-164.

DONNELLY 1986

J. P. DONNELLY, *Antonio Possevino and Jesuits of Jewish Ancestry*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», 55, 1986, pp. 3-31.

FÉLIBIEN 1705

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, III, Parigi 1705.

FERRARI-MORENI 1857

F. FERRARI-MORENI, *Notizia di 254 lettere autografe inedite di un illustre bolognese della Compagnia di Gesù, erede degli scritti di Carlo Sigonio, non che di manoscritti coevi del secolo XVI*, in *Opuscoli religiosi, letterarj e morali*, Modena I-II, 1857.

FERRO 2001

R. FERRO, *Gli scritti di Federico Borromeo sul metodo degli studi*, «Aevum», 75, 3, 2001, pp. 737-758.

FERRO 2005

R. FERRO, *Un dialogo tra intellettuali: la creazione di una grande biblioteca (Federico Borromeo e Giusto Lipsio)*, «Studia Borromaica», 19, 2005, pp. 311-349.

FURLOTTI 2003

B. FURLOTTI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Cinisello Balsamo 2003.

FURLOTTI 2020

B. FURLOTTI, *Viani Antonio Maria*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, 2020 (disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-viani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-viani_(Dizionario-Biografico)/))

GAMBERINI 2017

D. GAMBERINI, *La "concucia nana" di Federico Zuccari: critica d'arte in versi all'ombra del Giudizio Universale per la Cupola di Santa Maria Del Fiore*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 59, 2017, pp. 362-387.

GASPAROTTO 2021

D. GASPAROTTO, *Rubens's Circle and the Cult of the Antique*, in *Rubens: Picturing Antiquity*, a cura di Anne T. Woollett, Davide Gasparotto, Jeffrey Spier, Los Angeles 2021, pp. 43-56.

GILIO 1564

G.A. GILIO, *Due dialogi. Dialogo secondo, nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire*, Camerino 1564.

GIROLAMI 2019

M. GIROLAMI, *La Lettera agli Ebrei: una teologia della Parola senza «parole» di Gesù*, «Rivista Biblica», 67, 2019, pp. 177-200

GIRONDI 2019

G. GIRONDI, *Una nota ancora su Rubens e Viani*, «Civiltà Mantovana», 147, 2019, pp. 96-101.

GIULIANI 2019

M. GIULIANI, *Il De pictura sacra di Federico Borromeo 1599/1754. La ricerca storico artistica di un principe della chiesa. Genesi e fortuna*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana. 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti del convegno (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 21-23 novembre 2018) a cura di A. Rocca, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano 2019, pp. 49-90.

GLI ARAZZI DEI GONZAGA NEL RINASCIMENTO 2010

Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento. Da Mantegna a Raffaello e Giulio Romano, catalogo della mostra, a cura di G. Delmarcel, Milano 2010.

GOROSTIDI PI–MORALEJO ORTEGA 2007

D. GOROSTIDI PI, M. MORALEJO ORTEGA, *Artistas y humanistas en los escritos de Pierleone Casella. Pautas para un estudio*, in *Libros con arte. Arte con libros*, a cura di L. Bartolozzi, M.M. Sánchez, F.M. Lomba, I-II, Cáceres 2007, II, pp. 519-539.

GORZONI/BILOTTO–RURALE 1997

G. GORZONI, *Istoria del Collegio di Mantova della Compagnia di Gesù* (1711), a cura di A. BILOTTO, F. RURALE, Mogliano Veneto 1997.

GRENDLER 2009

P.F. GRENDLER, *The University of Mantua, the Gonzaga, and the Jesuits, 1584-1630*, Baltimora 2009.

HEALY 2022

F. HEALY, P.P. *Rubens, Ferdinando Gonzaga di Mantova infante*, in *RUBENS A GENOVA* 2022, pp. 119-121.

HUEMER 1966

F. HUEMER, *Some Observations on Rubens' Mantua Altarpiece*, «The Art Bulletin», 48, 1966, pp. 84-85.

HUEMER 1977

F. HUEMER, *Portraits painted in foreign Countries*, in *Corpus Rubenianum Ludvig Burchard*, XIX, Anversa 1977, pp. 26-33.

HUEMER 2006

F. HUEMER, *Reconsidering Rubens in Venice, Padua and Mantua*, «Storia dell'arte», n.s. 115, 2006, pp. 37-46.

HYMAN 2016

A.M. HYMAN, *Brushes, Burins, and Flesh. The Graphic Art of Karel van Mander's Haarlem Academy*, «Representations», 134, 2016, pp. 1-28.

IGNAZIO DA LOYOLA/JENSEN s.d.

IGNAZIO DA LOYOLA, *The Spiritual Exercises [...] The Spanish autograph and the Latin vulgate with translations in English*, a cura di E. JENSEN, s.l., s.d.

KLUYSKENS 1974

J. KLUYSKENS, *Justus Lipsius (1547-1606) and the Jesuits: with four unpublished letters*, «Humanistica Lovaniensia», 23, 1974, pp. 244-270.

LAVENIA 2013

V. LAVENIA, *Miracoli e memoria. I gesuiti a Loreto nelle storie della Compagnia (secc. XVI-XVII)*, in *Figure della memoria culturale. Tipologie, identità, personaggi, testi e segni*, atti del convegno (Macerata 9-11 novembre 2011) a cura di M. Bonafin, numero speciale di «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», 22, 2013, pp. 331-348.

LIPSIO 1589a

G. LIPSIO, *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex, qui ad Principatum maxime spectant. Additae notae auctiores, tum et De una religione liber*, Leida 1589.

LIPSIO 1589b

G. LIPSIO, *Ad libros Politicorum breves notæ*, Leida 1589.

LO BIANCO 2022

A. LO BIANCO, *Rubens e lo stile italiano: amici e protettori fra Roma, Genova e Mantova*, in *RUBENS A GENOVA* 2022, pp. 138-147.

L'OCCASO 2011

S. L'OCCASO, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011.

LOGAN 2005

A.M. LOGAN, *Peter Paul Rubens as a draftsman*, in *Peter Paul Rubens: The Drawings*, a cura di A.M. Logan, M.C. Plomp, New York 2005, pp. 3-35, 62-313.

LOGAN-BELKIN 2021

A.M. LOGAN, K. BELKIN, *The Drawings of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, Volume One (1590-1608)*, Turnhout 2021.

LOMAZZO 1584

G.P. LOMAZZO, *Trattato de l'arte della pittura*, Milano 1584.

LONGHI 1930

R. LONGHI, *Giovanni Baglione*, voce in *Enciclopedia Italiana*, V, Milano 1930 (disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-baglione_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-baglione_(Enciclopedia-Italiana)/)).

LUSHECK 2017

C.H. LUSHECK, *Rubens and the Eloquence of Drawing*, New York 2017.

MACHIELSEN 2013

J. MACHIELSEN, *Friendship and religion in the Republic of Letters; the return of Justus Lipsius to Catholicism (1591)*, «Renaissance Studies», 27, 2013, pp. 161-182.

MAGNAGUTI 1926-1927

A. MAGNAGUTI, *Gli Osanna: tipografi mantovani dei sec. XVI e XVII*, «Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», XIX-XX, 1926-1927, pp. 65-110.

MAGNAGUTI 1938

A. MAGNAGUTI, *Il tipografo del Tasso*, Mantova 1938.

MANDER 1604

K. VAN MANDER, *Het Schilderboeck*, Haarlem 1604.

MARZOLLA 2014-2015

P. MARZOLLA, *Possevino, 'Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra'. Une sélection au service de la Contre-Réforme*, tesi del Master en langues et littératures modernes et anciennes, Università di Louvaine 2014-2015.

MCGRATH 1978

E. MCGRATH, *The painted decoration of Rubens's House*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLI, 1978, pp. 245-277.

MELION 1991

W. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago 1991.

MISSIRINI 1823

M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma 1823.

MOLINARI 1995

C. MOLINARI, *Torquato Tasso, i Gonzaga e Francesco Osanna*, in *Torquato Tasso nelle edizioni Osanna: con una selezione delle pubblicazioni tassiane possedute dalla Biblioteca comunale di Mantova*, catalogo della mostra bibliografica, Mantova 1995, pp. 7-25.

MORALEJO ORTEGA 2019

M. MORALEJO ORTEGA, *Federico Zuccari as Letter Writer (1539-1609): Private Correspondance and Public Letters*, in *Epistolary discourse. Letters and letter writing in Early Modern art*, a cura di L.H. Zirpolo, Ramsey 2019, pp. 53-76.

MORETTI 2017

M. MORETTI, *Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di A. Zuccari, Roma 2017, pp. 53-67.

MORSELLI 2001

R. MORSELLI, *The Gonzaga family. Rubens and the collections of the Ducal Palace*, in *The Gonzaga family*, catalogo della mostra, New York 2001, pp. 59-67.

MORSELLI 2002

R. MORSELLI, *Vincenzo Gonzaga, Domenico Tintoretto e altri artisti veneziani*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. BOREAN, S. MASON, Udine 2002, pp. 77-117.

MORSELLI 2006

R. MORSELLI, *Vincenzo Gonzaga e la pittura alla corte di Mantova. Spigolature su Pourbus e Rubens*, in *La Konstkamer italiana. I «fiamminghi» nelle collezioni italiane all'età di Rubens*, atti delle giornate di studio (Roma 9-10 dicembre 2004), numero monografico di «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», LXXVI, 2006, pp.137-170.

MORSELLI 2010

R. MORSELLI, *La "Galeria di Sua Altezza". Tra le opere d'arte, nel Palazzo Ducale di Vincenzo I Gonzaga*, in *L'Orfeo di Monteverdi*, Milano 2010, pp. 94-105.

MORSELLI 2015a

R. MORSELLI, *'Francesco Purbis fiamengo' al servizio di Vincenzo I Gonzaga*, in *La corona del principe*, a cura di C. Continisio, Mantova 2015, pp. 88-107.

MORSELLI 2015b

R. MORSELLI, *1600-1608 The Court of Vincenzo Gonzaga e Margherita Gonzaga, Duchess of Lorraine (1591-1632)*, in *From Merchants to Monarchs. Frans Pourbus the Younger*, catalogo della mostra, Londra 2015, pp. 36-39 e pp. 46-49.

MORSELLI 2016

R. MORSELLI, *Rubens and the spell of the Gonzaga collection*, in *The age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual. Arts in Early Seventeenth-century Europe*, a cura di L. Duerloo, R. M. Smuts, Turnhout 2016, pp. 21-37.

MORSELLI 2018a

R. MORSELLI, *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608: Regesto biografico-critico*, Roma 2018.

MORSELLI 2018b

R. MORSELLI, *Il sistema Rubens. Un cosmopolita intreccio di amici, committenti e agenti*, in *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, Roma 2018, pp. 11-25.

MORSELLI 2020

R. MORSELLI, *Elogio dell'ingenium*, in *RUBENS E LA CULTURA ITALIANA 2020*, pp. 13-34.

MORSELLI 2022

R. MORSELLI, *"Mantova per patria adoptiva". Da Bastianino a Pourbus passando per Babuet: ritrattistica alla corte dei Gonzaga prima e durante Rubens*, in *RUBENS A GENOVA 2022*, pp. 100-109.

MORSELLI-LAPENTA 2006

R. MORSELLI, S. LAPENTA, *La Collezione Gonzaga. La Quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2006.

MUNARI 2017

I. MUNARI, *La Trinità di Tiziano in contesto*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte e Studi audiovisivi (ciclo XXIX), Università degli Studi di Udine, 2017.

NARDINOCCHI 2011

E. NARDINOCCHI, *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista*, in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini, G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 138-146.

NICOLACI 2020

M. NICOLACI, *Giovanni Baglione e Pietro Paolo Rubens tra Roma e Mantova*, in *RUBENS E LA CULTURA ITALIANA 2020*, pp. 117-133.

NIGRELLI 2013

G. NIGRELLI, *Al «servitio di Dio et con sodisfattione di cotesta religione». Nuovi documenti ed altri poco noti per la biografia di Gregorio Comanini, canonico regolare lateranense*, «Medioevo e Rinascimento», 24, 2013, pp.117-136.

PACINI 2023

G. PACINI, *Il De Cruce di Giusto Lipsio: una fonte iconografica fra l'Italia e la Spagna*, «Storia dell'Arte in tempo reale», aprile 2023 (disponibile online; <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2023/04/08/il-de-cruce-di-giusto-lipsio-una-fonte-iconografica-fra-litalia-e-la-spagna/>).

PAGANI 1987

V. Pagani, *Notes on a Flemish Portraitist at the Court of Vincenzo Gonzaga: Giannino Babuet (C.1552-1597)*, «The Burlington Magazine», 129, 1987, pp. 110-115.

PAGLIARI 2019

I. PAGLIARI, *Urbis Mantuae descriptio di Gabriele Bertazzolo. Rinvenuto in Francia un esemplare della seconda pianta di Mantova dedicato a Ferdinando Gonzaga e Caterina de' Medici*, «Civiltà Mantovana», 147, 2019, pp. 102-124.

PAOLINI 2015

C. PAOLINI, *Peter Paul Rubens a Roma tra S. Croce e S. Maria in Vallicella. Il rapporto con il cardinal Cesare Baronio*, «Storia dell'Arte», 141, 2015, pp. 43-52.

PAOLINI 2019

C. PAOLINI, *Philip and Peter Paul Rubens in Rome: Newly discovered documents concerning their early careers*, «The Burlington Magazine», 2019, pp. 120-127.

PAPA 2018-2019

M.A. PAPA, *Edizione critica e digitale de Il Primo libro delle Lettere di Nicolò Martelli (1-80)*, tesi di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, 2018-2019.

PAPY 1998

J. PAPY, «*Italiam vestram amo supra omnes terras!*». Lipsius' attitude towards Italy and Italian humanism of the Late Sixteenth Century, «Humanistica Lovaniensia», 47, 1998, pp. 245-277.

PATRIZI 2005

E. PATRIZI, *La trattatistica educativa tra Rinascimento e Controriforma: L'idea dello scolare di Cesare Crispolti*, Pisa-Roma 2005.

PATRIZI 2010

E. PATRIZI, *Silvio Antoniano. Un umanista ed educatore nell'età del rinnovamento cattolico (1540-1603)*, I-III, Macerata 2010.

PESCASIO 1971

L. PESCASIO, *L'arte della stampa a Mantova nei secoli XV-XVI-XVII*, Mantova 1971.

PHILIPPE 1966

J. PHILIPPE, *Lambert Lombard et son école. À propos d'une pièce d'argenterie inédite de 1564*, «Chronique archéologique du pays de Liège», 57, 1966, pp. 21-43.

PIRRI-DI ROSA 1975

P. PIRRI, P. DI ROSA, *Il P. Giovanni De Rosis (1538-1610) e lo sviluppo dell'edilizia gesuitica*, Roma 1975.

PORRAS 2015

S. PORRAS, *Repeat viewing. Hendrick Hondius's Effigies*, in *Picturing the Netherlandish canon*, Londra 2015, pp. 17-41.

PORRAS-WOODALL 2015

S. PORRAS, J. WOODALL, *Introduction*, in *Picturing the Netherlandish canon*, Londra 2015, pp. 9-14.

POSSEVINO 1593

A. POSSEVINO, *Bibliotheca selecta: qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda [...]*, I-II, Roma 1593.

PROVVIDERA 2015

T. PROVVIDERA, *Two overlooked and almost unknown Italian manuscripts of Lipsius's Politica and Admiranda*, «Humanistica Lovaniensia», 64, 2015, pp. 233-257.

PROVVIDERA 2020

T. PROVVIDERA, *Giusto Lipsio. Opere politiche. Volume secondo. Annotazioni alla Politica – Dell'unica religione*, Torino 2020

PROVVIDERA 2023

T. PROVVIDERA, *Giusto Lipsio e la concordia universalis*, «Heliopolis. Culture Civiltà Politica», XXI, 1, 2023, pp. 29-52.

QUIVIGER 1990

F. QUIVIGER, *Arts visuels et exégèse littéraire à Florence de 1540 à 1560*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XVIe-XVe siècles)*, a cura di G. Mathieu-Castellani, M. Plaisance, Parigi 1990, pp. 165-173.

REBECCHINI 2002

G. REBECCHINI, *Private Collectors in Mantua, 1500-1630*, Roma 2002.

RICOSTRUCENDO RUBENS 2017

Ricostruendo Rubens. La famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità, atti della giornata di studio (Mantova 12 ottobre 2016), Mantova 2017.

ROMA 2018

A. ROMA, *Sommi Portaleone Giuda Leone de'*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93, 2018 (disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/sommi-portaleone-giuda-leone-de_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sommi-portaleone-giuda-leone-de_(Dizionario-Biografico)/)).

ROMANO 2002

A. ROMANO, *Modernité de la "Ratio Studiorum" (plan raisonné des études): genèse d'un texte normatif et engagement dans une pratique enseignante*, in *Tradition jésuite. Enseignement, spiritualité, mission*, a cura di E. Gantry, M. Hermans, P. Sauvoge, Namur 2002, pp. 47-83.

ROSSI 2015

A. ROSSI, «*Perpetuum mobile*»: *Comanini e Arcimboldi dal Figino alla Mistica Theologia*, «Arte lombarda», 1-2, 2015, pp. 77-88.

ROTH 1962

C. ROTH, *Un consorzio ebraico mantovano e l'elezione al trono di Polonia nel 1587*, «La Rassegna Mensile di Israel», III, 28, 1962, pp. 494-499.

RUBENS A GENOVA 2022

Rubens a Genova, catalogo della mostra a cura di N. Büttner, A. Orlando, Milano 2022.

RUBENS A PALAZZO DUCALE 2023

Rubens a Palazzo Ducale. L'appartamento di Vincenzo I Gonzaga e la pala della Santissima Trinità, catalogo della mostra, a cura di S. L'Occaso, Mantova 2023, pp. 4-30.

RUBENS E LA CULTURA ITALIANA 2020,

Rubens e la cultura italiana 1600-1608, a cura di R. Morselli, C. Paolini, Roma 2020.

RUSCELLI 1564

G. RUSCELLI, *Lettere di Principi, le quali o si scrivono da Principi, o a Principi, o ragionan di Principi*, Venezia 1564.

SACCHINI 2013

L. SACCHINI, *Scritti inediti dell'Accademia degli insensati nella Perugia del secondo Cinquecento*, «Lettere italiane», 63, 2013, pp. 376-413.

SACCHINI 2017

L. SACCHINI, *Identità, lettere e virtù. Le lezioni accademiche degli Insensati di Perugia (1561-1608)*, Perugia 2017.

SANGIORGI 1989

F. SANGIORGI, *Diario di Francesco Maria II della Rovere*, Urbino 1989.

SAVY 2016

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

SCHIZZEROTTO 1979

G. SCHIZZEROTTO, *Rubens a Mantova, fra Gesuiti, principi e pittori, con spigolature sul suo soggiorno italiano (1600-1608)*, Mantova 1979.

SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996

J. VON SCHLOSSER MAGNINO, *La Letteratura Artistica. Manuale delle Fonti della Storia dell'arte Moderna*, terza edizione italiana aggiornata da O. KURZ, Scandicci 1996 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch Zur Quellenkunde Der Neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924; prima edizione italiana Firenze 1935).

SCHÜTTE 2023

S. SCHÜTTE, *Rubens' Mantuan self portrait with companions: fact checking, new insights and a book*, «arthistoricum.net», 5 luglio 2023, pp. 2-50 (DOI: 10.11588/artdok.00008506).

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

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

SEGRETO 2020

V. SEGRETO, *Una parafrasi critica del «Discorso di Messer Cristoforo Roncalli detto in voce e letto nell'Academia di Roma il 26 giugno 1594»*, in *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, a cura di S. Albl, M.S. Bolzoni, Roma 2020, pp. 399-409.

SICKEL 2016

L. SICKEL 2016, *Federico Zuccari post mortem: der Verkauf der Kunstwerke aus seinem Nachlass durch den Sohn Ottaviano*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 40, 2011-2012, pp. 81-135.

SIMONEIT 2018

G. SIMONEIT, *Legitimus historicus. Lipsius, Candidus and Puteanus on Curtius Rufus' historiographical skills*, in *Postérités européennes de Quinte-Curce. De l'Humanisme aux Lumières (XIVe-XVIIIe siècle)*, a cura di C. Gaullier-Bougassas, Turnhout 2018, pp.443-459.

SORTINO 1997

G. SORTINO, *Anton Maria Viani*, in *I segni dell'arte: il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra a cura di G. Bora - M. Zlatohlávek, Milano 1997, pp. 352-357 e pp. 495-530 (registro).

SPADARO 1994

A. SPADARO, *Gli 'occhi dell'immaginazione' negli Esercizi di Ignazio di Loyola*, «Rassegna di Teologia» 35, 1994, pp. 687-712.

SPADARO 2012

A. SPADARO, «*Non tantum lecturi sed facturi*». *Gli Esercizi spirituali ignaziani come modello di lettura del testo poetico inteso come spazio virtuale*, «Studi Urbinati», 82, 2012, pp. 117-126.

SUAREZ 1585

C. SUAREZ, *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, Mantova 1585

SZABÓ 2022

Á. SZABÓ, *Catholic Reformation and radical heterodoxy in Central-East Europe: Antonio Possevino against Antitrinitarianism*, «Hungarian Studies», 36, 2022, pp. 149-157.

TEZA 2018

L. TEZA, *Il libro delle imprese dell'Accademia degli Insensati. Ritratti figurati e parlanti*, Roma 2018.

THE ART OF ITALY 2007

The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque, catalogo della mostra a cura di L. Whitaker e M. Clayton, Londra 2007.

TRAVERSINO 2013

M. TRAVERSINO, *Il processo a Giordano: le opinioni «erronee» sul Cristo, l'infinito universo quale «Verbo»*, «Divus Thomas», 116, 2013, pp. 231-247.

VAI 2015

E. VAI, *'Ad Eformandos Principes' La Biblioteca 'Selecta' del Miles Christianus di Antonio Possevino S.I.*, in *Il principe invisibile*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova 27-30 novembre 2013) a cura di L. Bertolini, A. Calzona, G.M. Cantarella, S. Caroti, Turnhout 2015, pp. 431-451.

VERMEYLEN–DE CLIPPEL 2012

F. VERMEYLEN, K. DE CLIPPEL *Rubens and Goltzius in dialogue. Artistic exchanges between Antwerp and Haarlem during the Revolt*, «De Zeventiende Eeuw Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief», 28, 2012, pp. 138-160.

WAŻBIŃSKI 1985

Z. WAŻBIŃSKI, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un 'pastiche' zuccariano nella maniera di Raffaello?*, «Artibus et Historiae», 6/12, 1985, pp. 27-37.

WOUK 2022

E.H. WOUK, *The Life of Lambert Lombard (1565); and Effigies of Several Famous Painters from the Low Countries (1572) by Dominicus Lampsonius*, traduzione a cura di E.H. Wouk, Los Angeles 2021.

ZAMPERINI 2017

A. ZAMPERINI, *Modelli filoasburgici, celebrazione dinastica e "pietas gonzaghesca" nella Pala della Trinità. Questioni di genere e di potere*, in RICOSTRUENDO RUBENS 2017, pp. 29-37.

ZUCCARI 1605a

F. ZUCCARI, *Lettera a Prencipi et Signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura, scritta dal cauglier Federico Zuccaro, nell'Academia Insensata detto il Sonnacchioso*, Mantova 1605.

ZUCCARI 1605b

F. ZUCCARI, *Il lamento della Pittura su l'onde venete, nel quale si come si duole d'essere al presente mal trattata; così si loda di molti eccellenti pittori passati, annouerando i doni, che le fecero; e insegna à moderni il modo di farsi valenti huomini [...]*, Mantova 1605.

ZUCCARI 1607

F. ZUCCARI, *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti [...]* Divisa in due libri [...], Torino 1607.

ZUCCARI 1608a

F. ZUCCARI, *Il passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma*, Bologna 1608.

ZUCCARI 1608b

F. ZUCCARI, *Diporto per l'Italia, all'illustre et eccellente Signor cavalliero Giovanni Bologna scultore*, in ZUCCARI 1608a, con paginazione autonoma.

ZUCCARI–ALBERTI 1604

F. ZUCCARI, R. ALBERTI, *Origine et progresso dell'Academia del Disegno, de pittori, scultori et architetti di Roma [...]*, Pavia 1604.

ABSTRACT

Il saggio si propone di restituire il contesto culturale di Mantova dei primi anni del Seicento, in particolare del periodo tra il Natale 1604 e il giugno 1605, quando i pittori Federico Zuccari e Pietro Paolo Rubens, i gesuiti Alessandro Caprara e Antonio Possevino, e l'editore Francesco Osanna sono impegnati con la corte dei duchi Vincenzo I Gonzaga ed Eleonora de' Medici. In quei mesi, Rubens inventa e dipinge la *Famiglia Gonzaga in contemplazione della Santissima Trinità* per la chiesa del Collegio mantovano dei Gesuiti, mentre Zuccari pubblica insieme a Osanna la *Lettera a' Principi con un Lamento della pittura* nella stamperia ducale. L'una e l'altra opera, profondamente debitrice di un dibattito intellettuale europeo connotato dall'interesse per la filologia, la verità storica, la teoria della pittura e la spiritualità ignaziana, sono analizzate e rilette alla luce della «legitima historia et perfecta» di Giusto Lipsio, mentore di Rubens, e della «tractatio de pictura» di Antonio Possevino, promotore del Collegio mantovano, dove risiede dal 1594 al 1601: un memorabile intreccio di idee che, nella dimensione transnazionale dell'Italia e dell'Europa di quel tempo, testimonia la comunanza di aspirazioni, modelli e intenti tra artisti e umanisti. Agli occhi di Zuccari, al termine della sua lunga carriera di pittore e accademico, Rubens appare come 'un Taddeo redivivo', il pittore giovane educato ai principi della moderna *Accademia del Disegno*, che incarna il paradigma del nuovo *artista universale*: quel «pictor historicus» in grado di dare forma, attraverso l'invenzione, il *disegno* e l'arte, a una inedita visione concettuale, e di conferire alla pittura e di fissare nella pittura il «verum» e il «sensus» della «legitima historia et perfecta».

This essay aims to reconstruct the Mantua cultural environment during the early 17th century, especially from Christmas 1604 to June 1605, when the painters Federico Zuccari and Peter Paul Rubens, the Jesuits Antonio Possevino and Alessandro Caprara, and the publisher Francesco Osanna were engaged with the court of the Dukes Vincenzo I Gonzaga and Eleonora de' Medici. In those months, Rubens invented and painted the *Gonzaga Family in contemplation of the Holy Trinity* for the Jesuit church of the Mantuan College, while Zuccari and Osanna published the *Lettera a' Principi con un Lamento della Pittura* in the ducal printing house.

Both works, deeply indebted to a European intellectual debate characterized by the interest in philology, historical truth, theory of painting, and Jesuit spirituality, are analyzed and re-read in the light of the «legitima historia et perfecta» of Justus Lipsius, mentor of Rubens, and of the «tractatio de pictura» by Antonio Possevino, promoter of the Mantuan College, where he lived from 1594 to 1601: a memorable intertwining of ideas that, in the transnational dimension of Italy and the Europe of that time, proves the commonality of aspirations, sources and intentions among artists and humanists. In Zuccari's estimation, at the conclusion of his lengthy career as a painter and an academician, Rubens appears as 'a revived Taddeo', the young painter who embodies the new paradigm of *artista universale* educated according to principles and methods of the modern *Accademia del Disegno*: that «pictor historicus» able to give shape, through invention, *disegno* and art, to an unprecedented conceptual vision, and to confer to painting and to fix in painting the «verum» and the «sensus» of the «legitima historia et perfecta».